



VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA

Facultad de BB. AA.  
Departamento de Historia del Arte.  
Curso de Doctorado: *Pintura, punto de referencia, imagen y diseño.*

TESIS DOCTORAL.

La Isla de Esculturas de Pontevedra: un modelo integrado de arte y naturaleza.

Eva López Tarrío.

Dirección: Xosé Antón Castro Fernández y Rafael Sánchez Carralero.





VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

Facultad de BB. AA.  
Departamento de Historia del Arte.  
Curso de Doctorado: *Pintura, punto de referencia, imagen y diseño.*

TESIS DOCTORAL.

La Isla de Esculturas de Pontevedra: un modelo integrado  
de arte y naturaleza.

Fdo. Director: Xosé Antón Castro Fernández.      Fdo. Director: Rafael Sánchez Carralero.

Fdo. Doctoranda: Eva López Tarrío.



INTRODUCCIÓN.....	13.
EL ARTE Y LA NATURALEZA. EVOLUCIÓN HISTÓRICA.....	25.
1. La voluntad de fusión de arquitectura, naturaleza (agua y vegetación) con la escultura de los árabes nazaríes en la Alambra. Precedentes en la jardinería.	
- Los orígenes.....	25.
- La influencia del mundo árabes.....	27.
- Estilo nazarí en la Alambra de Granada.....	28.
2. El jardín desde el Renacimiento. El barroco francés y los jardines de Versalles. El paisajismo inglés y su romanticismo extendido al resto del mundo. El jardín japonés.....	33.
- Renacimiento en Italia.....	33.
- El Jardín francés: Versalles.....	34.
- El Jardín inglés y el <i>Landscape Gardening</i> .....	43.
- La influencia del romanticismo inglés. ....	50.
- Jardín japonés. ....	51.
- El siglo XX y el urbanismo. ....	52.
3. El <i>Land Art</i> .....	58.
4. Rosalind Krauss y <i>La escultura en el campo expandido</i> .....	65.
LUGAR ESPECÍFICO, OBRA DE ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA...	71.

EL PAISAJE COMO CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LA NATURALEZA: EL PAPEL DE LA ESCULTURA.....	77.
NATURALEZA Y CULTURA U OTRA MANERA DE VER LA ESCULTURA DE LA MODERNIDAD. MARGIT ROWELL.....	87.
LA RUPTURA DE LA BASE COMO AUTORREFERENCIA Y LA CAÍDA DEL CONCEPTO DE MONUMENTO: CAMPO AMPLIO Y POSTMODERNIDAD.....	95.
LA NATURALEZA COMO DUALIDAD: ESPACIO SAGRADO/ESPACIO PROFANO.....	99.
PARQUES DE ESCULTURAS O ESPACIOS ESTÉTICOS EN LA NATURALEZA.....	103.
1.- Distintos modelos de escultura al aire libre.....	103.
- Parques de esculturas. ....	108.
- Jardines minimalistas. ....	109.
- Intervenciones en entornos urbanos. ....	110.
- Espacios estéticos. ....	112.
2.- Modelos de EE. UU.....	114.
- Artpark Lewiston. ....	115.
- Pritzker Park. ....	115.
- Storm King Art Center. ....	116.
- Stuart Collection of Sculpture. ....	118.
3.- Parques de esculturas de Europa.....	119.
Castillo de Wanas (Suecia). ....	119.
Neue Kunst in Alten Gärten (Alemania) ....	120.
Verbeelding Art Landscape Nature (Holanda).....	121.
Rijksmuseum Kröller Müller (Países Bajos).....	122.
Isla de Hombroich (Alemania).....	123.
Arte all'Arte (Italia).....	124.

Fattoria di Celle (Italia).....	125.
Le Jardin de Tarots (Italia).....	127.
Jardín-galería de Hannah Peschar (Reino Unido).....	128.
Royal Forest of Dean (Reino Unido).....	129.
Yorkshire Dales National Park (Reino Unido).....	130.
El bosque de Kielder en Northumberland (Reino Unido).....	130.
Grizedale Forest Sculpture (Reino Unido).....	131.
Little Sparta (Escocia).....	132.
Artscape Nordland (Noruega).....	133.
Louisiana, Museo de Arte Moderno (Dinamarca).....	134.
Vassivière, Centre d'Art Contemporain (Francia).....	135.
Parc de La Villette (Francia).....	136.
Fondation Cartier pour L'Art Contemporain (Francia).....	137.
La Garenne-Lemot (Francia).....	137.
Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain (Francia).....	138.
Europos Parkas (Lituania).....	139.
4.- Modelos de España.....	140.
- MONTENMEDIO, en Vejer de la Frontera, Cádiz.....	145.
- CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (CDAN) de Huesca.....	147.
- La Fundación César Manrique, en Lanzarote.....	149.
- Ciudad Financiera Grupo Santander.....	150.
- Escultura Pública Universiada, Palma 99.....	151.
- Parque de Chillida-Leku. Tindaya.....	153.
ISLA DE ESCULTURAS DE PONTEVEDRA.	
ELOGIO DEL GRANITO.....	155.
1.- Análisis del espacio. Descripción y situación.....	155.
2.- Componentes culturales del proyecto.....	159.
EL MARCO XACOBEO COMO VÍA PANEUROPEISTA.....	159.
LA ESTÉTICA DEL GRANITO Y SU CULTURA IDENTITARIA EN EL ARTE GALLEGO.....	166.
LAS CANTERAS Y EL GRANITO COMO VALORES ECONÓMICOS...172.	

DE LA TRADICIÓN PREHISTÓRICA A LA ETNOGRAFÍA EN EL MARCO CULTURAL ESPECÍFICO.....	179.
LA PIEDRA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL DEL BINOMIO ARTE/NATURALEZA.....	185.
- Tradición y culto a las piedras. ....	185.
- Finisterre y sus leyendas. ....	188.
- Muxía y sus piedras sagradas. ....	193.
- La relación entre la piedra, el arte y la naturaleza. ....	199.
 ISLA DE ESCULTURAS COMO EXPLICITUD DE UNA FILOSOFÍA ESTÉTICA DEL DIÁLOGO GRANITO-NATURALEZA, PAISAJE-CULTURA. LOS MODELOS.....	203.
- El tiempo y el espacio. ....	208.
- Obras para paseantes. ....	210.
 LOS ARTISTAS DE LA ISLA DE ESCULTURAS DE PONTEVEDRA:....	217.
 GIOVANNI ANSELMO. <i>Cielo acortado</i> . ....	219.
<b>Biografía y evolución de su obra</b> . ....	220.
<b>Anselmo y su noción de infinito</b> . ....	223.
<b><i>Cielo acortado en la Xunqueira de Pontevedra</i></b> . ....	226.
 FERNANDO CASÁS. <i>Lamed Vad: Los treinta y seis justos</i> . ....	233.
<b>Biografía y evolución de su obra</b> . ....	234.
<b>La enseñanza del Amazonas: la naturaleza como conciencia     crítica</b> . ....	242.
<b>La escultura como manifiesto de la vida</b> . ....	245.
<b><i>Lamed Vav: Los 36 justos</i></b> . ....	247.
 JOSÉ PEDRO CROF. Sin Título (Casa entre los árboles).....	255.
<b>Biografía y evolución de su obra</b> . ....	256.
<b>Arquitectura y minimalismo: el espacio y su doble</b> . ....	264.
<b>Sin título. (Casa entre los árboles). La naturaleza vence a la     cultura</b> . ....	268.
 DAN GRAHAM. <i>La Pirámide</i> . ....	277.

<b>Biografía y evolución de su obra.</b> .....	278.
<b>Graham entre el <i>Minimalismo</i> y el arte <i>Conceptual</i>.</b> .....	281.
<b>La arquitectura social del paisaje.</b> .....	285.
<b>La pirámide en la Isla. El <i>Minimalismo</i> del granito.</b> .....	289.
<b>Otros ejemplos de pirámides en la obra de Graham.</b> .....	293.
IAN HAMILTON FINLAY. <i>Sonetos de Petrarca.</i> .....	297.
<b>Biografía y evolución de su obra.</b> .....	298.
<b>El clasicismo como poética: el modelo de <i>Stonypath</i>.</b> .....	300.
<b>Poesía, escultura y filosofía en las obras de Finlay.</b> .....	305.
<b>Petrarca en la naturaleza en Isla de esculturas de</b>	
<b>Pontevedra.</b> .....	309.
JENNY HOLZER. Sin título (Ocho bancos). .....	315.
<b>Biografía y evolución de su obra.</b> .....	316.
<b>La escultura como comunicación: los <i>truismos</i> y su</b>	
<b>función social.</b> .....	321.
<b>Los bancos de Pontevedra.</b> .....	326.
FRANCISCO LEIRO. <i>Saavedra.</i> .....	333.
<b>Biografía y evolución de su obra.</b> .....	334.
<b>El granito en su obra. De la tradición prehistórica a la <i>estética del</i></b>	
<b><i>granito.</i></b> .....	345.
<b>Ironía y monumentalidad.</b> .....	347.
<b>Saavedra, zona de descanso.</b> .....	350.
RICHARD LONG. <i>Pontevedra Line.</i> .....	357.
<b>Biografía y evolución de su obra.</b> .....	358.
<b>El arte como paseo: camino y paisaje, presentación y</b>	
<b>representación.</b> .....	360.
<b>Lo sagrado y la prehistoria.</b> .....	365.
<b>Línea de Pontevedra.</b> .....	367.
ROBERT MORRIS. <i>El laberinto.</i> .....	373.
<b>Biografía y evolución de su obra.</b> .....	374.
<b>La prehistoria y el <i>minimalismo</i>.</b> .....	379.
<b>El presente continuo.</b> .....	385.
<b><i>El Laberinto</i> de Pontevedra.</b> .....	388.

ANNE & PATRIC POIRIER. <i>El jardín de la memoria</i> . .....	397.
<b>Biografía y evolución de su obra</b> . .....	398.
<b>El pasado y la memoria como material escultórico</b> . .....	399.
<b>La naturaleza de las folies</b> . .....	406.
<b>Pequeño paraíso para Pontevedra</b> . .....	409.
ULRICH RÜCKRIEM. <i>Estela</i> . .....	415.
<b>Biografía y evolución de su obra</b> . .....	416.
<b>Minimalismo y respeto a la tradición</b> . .....	423.
<b>La estela como menhir y paisaje</b> . .....	424.
ENRIQUE VELASCO. <i>Xaminorio Xunquemenes Obay</i> . .....	431.
<b>Biografía y evolución de su obra</b> . .....	432.
<b>La cantería tradicional como poética</b> . .....	433.
<b>Camino de juncos. Xaminorio xunquemenes obay</b> . .....	435.
CONCLUSIÓN. Pontevedra se expande. ....	445.
BIBLIOGRAFÍA. ....	457.
<b>Arte y naturaleza. BIBLIOGRAFÍA GENERAL</b> . .....	461.
<b>Isla de Esculturas</b> . .....	508.
<b>Artistas participantes en la Isla de Pontevedra:</b> .....	515.
Giovanni Anselmo. ....	515.
Fernando Casás. ....	533.
José Pedro Croft. ....	535.
Dan Graham. ....	544.
Ian Hamilton Finlay. ....	554.
Jenny Holzer. ....	556.
Francisco Leiro. ....	562.
Richard Long. ....	585.
Robert Morris. ....	609.
Anne & Patrick Poirier. ....	613.
Ulrich Rückriem. ....	614.
Enrique Velasco. ....	614.
CURRICULUMS DE LOS ARTISTAS. ....	615.

Giovanni Anselmo.....	617.
Fernando Casás.....	625.
José Pedro Croft.....	632.
Dan Graham.....	639.
Ian Hamilton Finlay.....	649.
Jenny Holzer.....	670.
Francisco Leiro.....	687.
Richard Long.....	701.
Robert Morris.....	728.
Anne & Patrick Poirier.....	744.
Ulrich Rückriem.....	754.
Enrique Velasco.....	764.



La relación entre el hombre, el arte y la naturaleza tiene su origen en épocas remotas, de las que tenemos constancia a través del descubrimiento de las pinturas rupestres. Pero los términos en que se establece la relación entre los miembros de este trío, depende del momento de la historia que tomemos como referencia. Son muchos los estudios que explican el significado de las primeras pinturas, en las que el hombre reproducía animales y escenas de caza sobre la piedra de las cavernas, dando testimonio de la especial relación que tenían con las criaturas de su entorno y con sus deidades. La pintura rupestre puede entenderse como un rito mágico-religioso que busca favorecer la captura de los animales, imprescindibles para la alimentación y la subsistencia, como individuos aislados y como especie.



*Pinturas rupestres. Montes Akakus, en el sur de Libia.*

Después de los numerosos cambios que se han producido en la evolución del modo de vida del hombre hasta hoy, dentro del orden social, religioso, cultural y artístico (que veremos seguidamente), nos fijamos que el hombre ha perdido su hábitat natural, la naturaleza, para vivir en un espacio urbano, creado por él mismo. El concepto de *arte* ha evolucionado hasta situarse en una concepción amplia y cómoda, sin limitaciones ni encorsetamientos, y en constante experimentación. Pero es la naturaleza la que está en una posición desfavorecida, en peligro, por culpa de la expansión y desarrollo del hombre. Es por ello que en un momento dado, éste se para y toma conciencia de lo que le rodea: Ese medio que tanto le ha dado está en peligro por su propia inconsciencia, y se propone recuperarlo, tomando como modelo referencias y símbolos de sus manifestaciones prehistóricas. Al mismo tiempo, en el marco artístico se buscan nuevos contextos para las obras, fuera de las paredes de las galerías y los museos, y es ahí cuando el hombre redescubre la naturaleza bajo una perspectiva de enriquecimiento, de colaboración, de respeto y de integración entre ambos. Nos es difícil precisar quien sale más beneficiado de esta interacción.

Ahora nos encontramos a una distancia suficiente como para que la perspectiva nos permita ver los comienzos de lo que Walter De María acuñó con el nombre de *land art*, allá por los años setenta. Éste movimiento artístico ha llegado a nuestros días con una filosofía que todavía es actual, y que se recicla en las nuevas propuestas por parte de cada uno de los artistas, con sus condicionamientos y concepciones específicos tan diferentes.



*Robert Smithson. Spiral Jetty. Great Salt Lake, en Utah, 1970. Es considerada la primera obra del land art.*

Será **Rosalind Krauss** la que en 1979 se plantee los límites de la nueva escultura (*La escultura en el campo expandido*), dejando el camino abierto para dar alas a un nuevo arte, que escapa de su histórico pedestal para trabajar en el espacio abierto, desde planteamientos teóricos y conceptuales. Éste será el punto de partida de nuestro análisis del binomio *arte y naturaleza*, y de los nuevos modelos de escultura al aire libre, como la Isla de Esculturas de Pontevedra.

A partir de aquí, nace un nuevo paisaje, en el que el artista pasa de contemplar e Interpretar a construir y transformar físicamente el entorno. Pero esa transformación será discurre por nuevos caminos que trataremos de descubrir con la búsqueda de las verdades intemporales que **Margit Rowel** nos señala. Lo cierto es que la escultura moderna, al perder su doble función

tradicional de *representación* y *monumento*, llega a plantearse su propia naturaleza plástica y su condición categórica, y vamos a reubicarla gracias al reencuentro con el análisis de la naturaleza a través de la lógica, del que nos habla Etienne de Condillac, unido a la experiencia subjetiva de una naturaleza panteísta, que defiende Friedrich Schelling.<sup>1</sup>



*Brancusi. El beso, 1907. Esta obra marca el comienzo de la ruptura de la obra con el pedestal. Logra por primera vez el equilibrio perfecto entre fondo y forma, la síntesis de los cuerpos y el bloque en el que están esculpidos.*

Los próximos capítulos tienen como objetivo, poner de manifiesto la existencia de un modelo singular en la periferia de la ciudad de Pontevedra, a

---

<sup>1</sup> SCHELLING, F. *La relación del arte con la naturaleza*. Ediciones Sarpe, Madrid, 1985.

orillas del río Léz, **La Isla de Esculturas**, atendiendo a las características específicas. Éstas son tanto por su geografía, su cultura y su arte, confrontado con algunos de los grandes artistas de los últimos años.

Cada uno de los doce escultores trabajará para conseguir que el proyecto suponga una **obra única**, construida a partir de doce miradas diferentes, pero dispuestas para la construcción de un solo paisaje. El carácter único ha de negar la idea de la naturaleza como soporte de la obra, que es la de *parque*, para recuperar el **site** de la escultura, especialmente en el paisaje, donde cada una de las intervenciones pasa a convertirse en una parte de esa naturaleza, de una manera a veces casi invisible, entremezclándose con la naturaleza en su sentido más elemental construyendo un paisaje romántico, como fragmentos de un poema, dejando sus huellas personales.



*La intervención de Ian Hamilton Finlay se camufla perfectamente con el entorno, sobre todo por el color verde de la pizarra elegida.*

Otro de los objetivos de este proyecto es el ***Elogio del granito***. Esta piedra ha escrito la historia de nuestro país, desde el punto de vista antropológico, espiritual y mitológico, trascendiendo hasta el momento actual. Por ello buscaremos una referencia clave la cultura prerrománica y románica, la Catedral de Santiago, en la que la expresión plástica de sus canteros crea un lenguaje y una estética que expandieron por todo el mundo a través del Camino de Peregrinación a la ciudad Compostelana. Pontevedra formaba parte de esa ruta del sur, que venía desde Portugal, por el que durante miles de años pasaron cientos de peregrinos ofrecidos en este acto de fe. Así que justificaremos esa recuperación de la ciudad del Lérez como nuevo punto de referencia cultural del eje atlántico.

Es necesario explicar la relevancia de la propuesta dentro del marco ***Xacobeo***, sabedores de que su esencia parte del Camino de Santiago, primera gran vía de la unidad europea en el periodo medieval. Este contexto determinará toda una serie de factores históricos, culturales, estéticos, sociales, políticos y económicos de Galicia y de la ciudad de Pontevedra, como definidores de una identidad singular y europeísta, a la vez.

Como proyecto estético, ha de ligar la contemporaneidad artística internacional más legítima, por la vía de la piedra, el material-emblema con el que se tratará de establecer una relación entre la Galicia tradicional y contemporánea y los principales protagonistas que transformaran la cultura en las últimas décadas a escala universal. Para ello se elige un espacio de 70.000 m<sup>2</sup> en la periferia de la ciudad, un espacio natural no interferido por otras modificaciones que no sean las que subyacen en la construcción de la naturaleza como paisaje, para que el diálogo naturaleza y cultura vaya parejo a las realizaciones de los doce artistas de diferentes países, en un mismo *site* con una geografía, flora, fauna y entorno, y con un nexo esencial y común: el granito, factor más identificativo de la *Isla*.

El lugar elegido y su entorno están definidos por aspectos singulares como su fauna y flora, y la abundancia de la piedra: el granito. Pero además cuenta con abundantes restos arqueológicos encontrados en la zona, a los que haremos referencia, como los petroglifos, y una rica y arraigada tradición del culto a la piedra, que influye inevitablemente el desarrollo cultural hasta nuestros días. Esto lo tendrán muy en cuenta los artistas a la hora de plantear la intervención en un *site* con una carga tan pesada de significación y tradiciones.



*El granito es una de las fuentes de riqueza en la provincia de Pontevedra, por la cantidad que de esta piedra hay en sus montañas. Imagen de una de las canteras de Porriño, Pontevedra.*

Todos estos factores determinan un tipo de propuesta sin precedentes en Galicia ni en España, en ese momento. Haremos un repaso por los **distintos modelos, tanto europeos como americanos, de intervenciones en la**

**naturaleza**, parques de esculturas, bosques, islas, jardines, castillos, e incluso entornos urbanos, y así poder establecer una comparativa de las distintas filosofías y líneas de trabajo de los distintos ejemplos con *La Isla de Esculturas de Pontevedra*.

Cada uno de los doce artistas que participan en este proyecto, ha de ser entendido dentro de su propia filosofía de trabajo:

La propuesta de **Giovanni Anselmo** por la relación que establece entre su trabajo en piedra y el pensamiento trascendente. La filosofía determina su obra, en las que el concepto de *infinito*, en contraposición a las limitaciones del hombre, ocupa gran parte de sus reflexiones.



*La obra de Giovanni Anselmo marca el punto de inicio del recorrido, en la entrada de la Isla.*

**José Pedro Croft** por sus vínculos con la antropología, el arte y la naturaleza desde posiciones renovadoras.

**Fernando Casás** por su conciencia crítica hacia la denuncia de la destrucción de la naturaleza.

**Dan Graham** por su implicación en los fenómenos de refracción utilizando de manera inédita el granito, apoyándose en el acabado de éste y su interacción con el movimiento de las aguas del río.

**Ian Hamilton Finlay** por redefinir la poesía como sistema apropiacionista de la naturaleza a través de Petrarca.

**Jenny Holzer** por su idea de fusionar la dimensión política, social, comunicativa a través de la piedra y una evidente función de la escultura (sus bancos sirven para sentarse).

**Francisco Leiro** por su experiencia de un imposible: hacer flotar un salón con elementos de la cantería gallega en el agua.

**Richard Long** por su tradición de la idea de camino, y el propio acto de caminar y la importancia de la presencia de la piedra en su recorrido.

**Robert Morris** por su profundización en torno a la mitología del laberinto, figura que se transversaliza desde la prehistoria a la actualidad y con grandes vínculos con los petroglifos gallegos.



*Robert Morris reproduce el esquema del petroglifo de Mogor en su obra del Laberinto.*

**Anne & Patrick Poirier** por establecer un vínculo entre el pasado y el presente incorporando la historia, la fauna y la flora, bajo la idea romántica de la fragilidad y del jardín.

**Ulrich Rückriem** por su proyecto que une la herencia mítica de la prehistoria, la cantería tradicional y el minimalismo.

**Enrique Velasco** por su relación con toda la tradición de la cantería popular gallega y su diálogo con el arte contemporáneo.



*Fernando Casás. Los treinta y seis justos. En esta intervención, Casás reinventa un bosque intercalando, entre los eucaliptos existentes, una especie de troncos calcinados de granito negro de Campo Lameiro, integrados perfectamente con el paisaje.*

Cada uno de ellos colaborará en la construcción del nuevo recorrido que se crea en un entorno natural, que invita al espectador a experimentar de una manera distinta, más activa, consciente y enriquecedora, a la que estaba habituado.



1. La voluntad de fusión de arquitectura, naturaleza (agua y vegetación) con la escultura de los árabes nazaríes en la Alambra. Precedentes en la jardinería.

### **Los orígenes**

Al hablar de nuestro entorno, podemos reducir todo lo que conforma ese paisaje en arquitectura y naturaleza. Ésta última abarca toda la vegetación y el agua. Por ello, en cuanto el hombre toma conciencia de su existencia decide modificarla y adaptarla para que esté en armonía con las construcciones a las que rodea, siguiendo un criterio estético. Nace así lo que denominamos *paisajismo*, y del cual podemos establecer sus orígenes ya en la cultura nazarí, donde se buscaba la integración de la arquitectura, escultura y naturaleza, dando una gran importancia al agua, también. Conseguían una perfecta armonía de líneas, colores, sonidos y olores, que creaban un nuevo paisaje, dentro de una naturaleza ya existente. Los jardines que rodeaban sus edificaciones son auténticas obras de arte, además de ingeniería y de cálculo.

El jardín se asocia a algunas facetas elementales de la vida humana: es una imagen mítica del origen, del mundo feliz, del vientre materno, del conocimiento, común a prácticamente todas las culturas y todos los ámbitos geográficos. Los jardines más antiguos aparecieron en Egipto y Mesopotamia. Los egipcios destacaron por la abundancia del uso de flores como el loto y todo tipo de árboles frutales, a los que les daban un gran valor simbólico y religioso, y base para sus motivos ornamentales. En muchos casos colocaron pequeños

lagos artificiales. Hacia el año 3500 a. C., en el Valle del Eufrates se creaban los jardines por puro placer. Cuando, hacia el 1750 a. C., Babilonia se convirtió en la capital del imperio de Hamurabi, el sistema de irrigación que había desarrollado permitió la creación de enormes parques de caza, con árboles y flores plantados con criterios deliberados. También sus palacios alojaban jardines, incluso sobre sus tejados. En Babilonia fueron célebres los jardines colgantes del siglo IX a. C., Los cuales ocupaban una superficie aproximada de 1600 m<sup>2</sup>, dispuestos de manera ascendente formando una serie de terrazas ajardinadas intercaladas en las estructuras de las murallas. Gozaban de sistema de riego, hasta alcanzar una altura de 90 m, desde donde se podía disfrutar de extraordinarias vistas panorámicas tanto del valle como del desierto circundante.



*Reproducción de los jardines de Babilonia.*

La evolución de los jardines estuvo así marcada por las necesidades que establecía el lujo de las clases privilegiadas y esto sería así hasta la revolución

industrial, en la que se plantea el preservar el ambiente natural que enmarca la actividad humana. En Inglaterra surgen las ciudades-jardín, donde la naturaleza está presente en el medio urbano.<sup>2</sup>

### La influencia del mundo árabe.



*Taj Mahal y sus jardines.*

Los jardines que rodean al Palacio *Taj Mahal* son un ejemplo de la arquitectura paisajística musulmana, caracterizada por la abundancia de surtidores y estanques de agua y por los fuertes contrastes entre las zonas

---

<sup>2</sup> BARIDON, Michel. *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas: Islam, Edad Media, Renacimiento, Barroco*. Abada. Madrid, 2005.

soleadas y las umbrías. Los pueblos musulmanes se extendieron hacia zonas de clima desértico o extremadamente cálido, de modo que su ideal se inspiró en los oasis y en los jardines paradisíacos persas, caracterizados por la existencia de agua. La tipología del jardín islámico se compone de uno o varios patios tapiados plantados de árboles y arbustos, y rodeados por frescos soportales de arcadas. Todo el conjunto cobra vida con la disposición de azulejos de colores, fuentes y albercas y con el contraste continuo de luces y sombras. En la península Ibérica, hasta su expulsión en 1492, los musulmanes realizaron jardines de una belleza espectacular, de los que se conservan algunos restos en Córdoba, Sevilla, Zaragoza y sobre todo en la ciudad de Granada, donde aún se pueden disfrutar buena parte de las maravillas de la *Alhambra* y el *Generalife* .

### **Estilo nazarí en la Alambra de Granada.**



*Los jardines de la Alambra están perfectamente integrados con la orografía del paisaje.*

El jardín árabe manifiesta el anhelo del Paraíso islámico. La vida del musulmán está ligada su idea del paraíso como jardín, un lugar de placeres donde alcanzará su felicidad. El jardín ha de proporcionar placer a los cinco sentidos del hombre: el color, la luz y la sombra; olores de las plantas aromáticas o el dulce perfume de las flores; sonidos como el murmullo del agua; tacto de las distintas texturas de los materiales, y el sabor de los frutos. Destaca el clima de sensualidad.<sup>3</sup>



*En los patios de la Alhambra se mezclan el agua, la vegetación y la arquitectura en perfecta armonía.*

---

<sup>3</sup> MALPICA CUELLO, Antonio; *La Alhambra, ciudad palatina nazarí*. Editorial Sarriá. Málaga, 2007.

El agua es un elemento fundamental en el Islam. Ésta se mezcla entre la vegetación con carácter decorativo, apareciendo en fuentes, pilas, surtidores y artilugios que la hacen vibrar o producen reflejos de luz. *“En todo jardín el agua es el elemento vitalizador, pero en Granada se convierte en esencia viva y dinámica de sus jardines, introducida por los musulmanes. (...) Nada hubiera sido posible sin la habilidad con que los árabes hicieron las traídas de agua de las estribaciones de la sierra para regar sus huertas, y no se hubiera podido conseguir la profusión de fuentes y surtidores del Generalife y la Alambra”*<sup>4</sup>.

El profesor Chueca Gotilla decía que *“Cuanto más se contempla la Alhambra, más se tiene la sensación de que el ideal de los árabes era vivir sobre un jardín”*. En las paredes se esculpen versos que mencionan las bellezas del jardín, se decoran con abstractos dibujos florales, y se colorean con tonos que harán resaltar la luz que penetra desde el exterior. El amplio uso de azulejos de vivos colores constituye otra de las particularidades de los jardines árabes. Los *jardines de la Alhambra* simbolizan la culminación de una larga tradición de jardines y haciendas ajardinadas que comenzó en Córdoba a mediados del siglo VIII. Los cambios agrícolas tuvieron una profunda repercusión en *Al Andalus*, y esto se traduce en una habitabilidad del paisaje, con ramificaciones en el diseño de jardines. El conjunto de la Alhambra es un conglomerado de edificios y de jardines, sabiamente dispuestos y admirablemente fundidos en una emocionante composición, envuelta por el verde manto de la densa vegetación que cubre todas las laderas de la colina. Los jardines forman un tejido dentro del cual se extienden edificios y construcciones en armonía con la orografía del terreno. Los elementos de jardinería están tanto en los espacios interiores como en los exteriores, asumiendo un papel primordial compositivo.

---

<sup>4</sup> MALPICA CUELLO, Antonio; *La Alhambra, ciudad palatina nazarí*. Editorial Sarriá. Málaga, 2007.



*Patio de los Arrallanes*

En el *Patio de Comares* o de *los Arrayanes* hay una armonía entre la arquitectura, el agua y la vegetación. Es precisamente esta armonía uno de los pilares de todo buen jardín, de esta forma lo convertimos en un pequeño paraíso de los sentidos. El *Patio de los Leones* muestra una singularidad, pues estaba dividido en cuatro cuadrantes mediante dos canales por los que circulaba el agua. El canal del eje menor, Norte-Sur, unía las pilas colocadas en el interior de los grandes salones con la fuente de los leones central; el canal del eje Este-Oeste, reunía las fuentes de los pabellones y los pórticos laterales. La luz es también aquí un elemento fundamental, que brilla sobre el agua y

sobre el mármol del patio, para filtrarse a través de las arquerías y los pabellones hasta las salas contiguas.<sup>5</sup>



*Jardín de Daraxa*

El *Patio de Lindaraja* o *Daraxa*, remozado en el siglo XVI, es el que mejor responde a la idea de jardín cerrado como lugar de encantos y delicias. Tiene el marcado y sobrio estilo de los patios toledanos, con su galería tan castellana, de postes y zapatas. Es un trapecio irregular que en dos de los lados se apoya en el gran palacio de Carlos V, y en los otros dos está cerrado por un pórtico. El centro está ocupado por una hermosa fuente renacentista; seis arriates bordeados con densos setos de boj, cada uno ocupado por cipreses y naranjos, hacen de corona de la fuente y forman una masa compacta y oscura que hace

---

<sup>5</sup> PRIETO MORENO, F., *Los Jardines de Granada*, Madrid, 1952.

más paradisíaco el efecto del agua del surtidor. El jardín guarda su ambiente sombrío y austero. Es un conjunto asimétrico de los cipreses y el resto del arbolado que predomina en la planta del patio, sobre los pórticos circundantes y la fuente, constituye un tamiz para la luz, y tiene carácter de intimidad, que se acentúa por el murmullo misterioso del surtidor. En su origen era un jardín bajo, abierto al paisaje granadino, perteneciendo al Palacio de los Leones.<sup>6</sup>

2. El jardín desde el Renacimiento. El barroco francés y los jardines de Versalles. El paisajismo inglés y su romanticismo extendido al resto del mundo. El jardín japonés.

### **Renacimiento en Italia.**

Durante el renacimiento italiano se comenzaron a construir palacios y villas de recreo al estilo romano. Los arquitectos del edificio se encargaban también del proyecto de los jardines, garantizando así la armonía entre ambos. De este modo, la simetría que dominaba las relaciones entre los elementos construidos se prolongaba por todo el paisaje, mediante hileras de cipreses, setos recortados de boj, macizos de flores, balaustradas, fuentes y esculturas. Entre los mejores ejemplos del siglo XV destacan las *villas Medici, Palmieri y La Pietra*, situadas en las cercanías o en la propia ciudad de Florencia. En el siglo XVI la composición de estos conjuntos palaciegos se hizo más complicada, como muestran la *Villa Lante* en Bagnaia y la *Villa Farnese* en Caprarola, ambas proyectadas por **Jacopo Barozzi de Vignola**, las romanas *Villa Madama* y *Villa Medici* o la *Villa d'Este* en Tívoli.

---

<sup>6</sup>Centro Virtual Cervantes. *El jardín andalusí*. Instituto Cervantes (España), 2004-2010; PÁEZ DE LA CADENA, F. *El jardín hispano-árabe: su traducción a la jardinería contemporánea*. Actas del VI Congreso IFPRA Europa, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1997.



*Jacopo Barozzi de Vignola, Villa Lante en Bagnaia*

La influencia del barroco llega a los jardines italianos del siglo XVII, caracterizados por la abundancia de líneas onduladas, grupos escultóricos de figuras alegóricas, y multitud de fuentes, surtidores y cascadas. Entre los ejemplos más importantes se encuentran *Villa Aldobrandini en Frascati*.<sup>7</sup>

### **El Jardín francés: Versalles.**

Hacia finales del siglo XVII Francia relevó a Italia como centro europeo del paisajismo, y en el siglo XVIII se lleva a cabo la planificación de los espacios verdes en Francia. En el trono se encontraba Luis XIV, conocido como Rey Sol. La búsqueda de paz y, al mismo tiempo, su impulso irrefrenable hacia la

---

<sup>7</sup> VON BUTLAR, A. *Jardines del clasicismo y del romanticismo*. Nerea, Madrid, 1993.

muestras de prepotencia, le llevo a instaurar una nueva concepción paisajística que no escatimará en detalles fieles a los ideales de poder.



*Ilustración panorámica del Palacio de Versailles con sus jardines.*

El jardín francés destaca por su majestuosidad y por la sistematización de ciertos tópicos. Su mejor representación la encontramos en los maravillosos jardines de Versailles. Entre sus características podemos destacar la geometría, la imposición de la perspectiva, el uso del agua o las singulares formas con las que se moldea los arbustos. Estos jardines parten de un eje central y se extienden hasta alcanzar escalas monumentales. El esplendor y la geometría cartesiana serán los protagonistas en la búsqueda de la perfección simétrica y de una perspectiva acentuada por tilos, robles, álamos, fresnos, cerezos o hayas. El eje visual pretende transmitir su rango de absoluto: su principio, en el

castillo, y su fin, en el infinito. Este tipo de disposición necesita extensiones de superficie enormes, con el objeto de parecer interminables con su escala impactante. Las fuentes, estanques y canales suponen objetos de referencia dentro de estas organizaciones y el agua sirve para reflejar la grandiosidad del conjunto. Siempre están presentes las estatuarias de estilo italiano, y uno de los aspectos más exóticos es la aparición en el jardín de pavos reales sueltos. Estos terrenos interminables invitan al encuentro en sociedad y también a la intimidad. La estética predominante refleja el amaneramiento de la corte francesa de este siglo, inundando todo de colorido y proporcionando relax.<sup>8</sup>



*Vista de una parte de Versalles donde se aprecia su esquema simétrico y geométrico.*

---

<sup>8</sup> ADAMS, W.H. (1991). *Nature Perfected. Gardens through History*. Ed. Abbeville Press.Publishers. New York. London. Paris.

El Rey Sol veía desde su trono a París como una ciudad en la que el bullicio y el ruido crecían día a día. Su deseo de escapar de esa capital ensordecedora le lleva a proponer un espacio verde de dimensiones faraónicas en donde el orden y el buen gusto dejaran patente el poder de la elite aristocrática. Este sueño será Versalles. Este retiro hizo trasladar sus dependencias a unos 24 Km. de la ciudad parisina, con lo que, la aristocracia y su plantilla de sirvientes tuvo que trasladarse al completo a un lugar lo suficientemente amplio como para albergar en sus dominios todos los elementos constructivos necesarios para llevar una vida cómoda, pero también para poder poner en práctica el paisajismo desbordado que arropa y guarda a todo el conjunto arquitectónico con su flora y sus elementos decorativos en mármol, madera, bronce y piedra.<sup>9</sup>

La intención primera con la que se concibió Versalles dista mucho de la que quedó recogida en los anales de la historia. El sosiego que imploraba el rey dio paso a una de las épocas más desenfundadas que ha vivido la corte francesa. Son abundantes los episodios de decadencia moral ocultos tras las copas de los árboles de estos sobresalientes jardines.

Luis XIV dejó en manos de **André Le Nôtre**, conocido experto en botánica, arquitectura y pintura, la planificación de los jardines, cuya construcción duró una década; desde 1660 a 1670. Las frecuentes modificaciones sujetas al antojo del Rey Sol, transformaban los elementos del paisaje casi diariamente: jarrones con flores frescas, limpieza de los estanques, repaso de las formas geométricas de setos, etc. Le Nôtre fue nombrado Contrôleur Général des Bâtiments du Roi en 1657, pasando a engrosar la plantilla que Luis XVI tenía a su disposición. El elemento que predominó en la planificación de los jardines de Versalles por parte de Le Nôtre es la razón. Este hijo de jardinero real concebía todos los detalles y los colocaba midiéndolos al

---

<sup>9</sup> INSAUSTI MACHINANDIARENA, Pilar. *Bibliografía de jardines históricos y paisajismo*. Valencia: Universidad Politécnica, 1991.

milímetro para que la configuración no presentara errores. Tuvo que resolver con éxito obstáculos como los pantanos existentes en los terrenos originales, además de la estrecha colina sobre la que se asentaban.

Además de estos jardines, Le Nôtre fue el responsable de los jardines de Vaux-le-Vicomte entre los años 1656 y 1661, modelo que le serviría de inspiración para el propio Versalles. Otras de las obras maestras de este botánico francés fueron los jardines de Fontainebleau (1662 - 1687), los jardines de Chantilly (1663 - 1688), los jardines de Saint-Cloud (1665 - 1678) y los jardines de Clagny (1674 - 1676).<sup>10</sup>



*Espectacular perspectiva desde el Gran canal, que muestra las enormes dimensiones de los jardines del Palacio de Versalles.*

---

<sup>10</sup> FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Editorial Reverte. Barcelona, 2004. Pág. 144-147.

Se dice que, en su época de mayor esplendor, los jardines de Versalles se repartían por ocho mil hectáreas cerradas por un muro de cuarenta y tres Km. Hoy se trata de un espacio vegetal de unas cien hectáreas. La geometría del trazado es lo primero que se observa al llegar. Hay un eje central a partir del cual surgen los secundarios. Las avenidas se disponen en forma de estrella mientras que los estanques coronan las intersecciones. Diferentes niveles sirven para organizar todo el conjunto y cada elemento está colocado siguiendo unas medidas y cumpliendo funciones específicas. El palacio está rodeado de terrazas y parterres que dan equilibrio. Algunos de los parterres más atractivos son el del Mediodía, un *broderie* o encaje de boj repleto de flores o el del Norte, con césped y boj.



*Vista del Palacio con los jardines llenos de colorido alrededor.*

Desde el edificio real, se baja al denominado *Tapis Vert* o alfombra de césped y, a continuación, el Gran Canal de estilo veneciano que sirve de instrumento de división (23 hectáreas de estanque) y profundidad (5.5 Km. de perspectiva). Nueve de los catorce bosquecillos que existieron antaño y avenidas con hileras de árboles, se reparten a ambos lados de los ejes del Gran Canal, con forma de cruz, donde solían navegar grandes embarcaciones, incluyendo góndolas venecianas para pasear a la realeza.

Todos los árboles están perfectamente cuidados para conservar las formas puras. Las esculturas y fuentes representan la historia de Apolo, el dios del Sol, cuyo carro con cuatro caballos preside el gran estanque del extremo occidental. Otro ejemplo destacable es la madre de Apolo, Latona, colocada en la fuente central. La mayoría de las fuentes poseen varios surtidores de agua que, a su vez, están equipados con una amplia gama de efectos hidráulicos como, por ejemplo, el estanque de Neptuno. A la derecha de este eje (de espaldas al palacio) se extiende lo que se conoce como el Dominio de María Antonieta, un terreno con más bosque y también con edificaciones interesantes, el Gran y el Pequeño Trianón. El Grande o *Trianón de mármol* con sus jardines floridos y el edificio de mármol rosa y piedra dorada. Fue mandado construir también por Luis XIV, para escaparse un poco del protocolo de palacio. El Petit Trianon es un conjunto donde Luis XV hizo construir, en principio, un zoológico, un jardín, una escuela botánica, y un invernadero. Luis XVI regaló el Pequeño Trianón finalizado a su esposa María Antonieta. La aldea de la Reina, junto a un lago, alberga varias casitas de adobe.

Las partes no centrales de los jardines tienen también un encanto muy especial. Por una parte está el Invernadero de los Naranjos, realizado por el arquitecto Jules-Hardouin Mansart. Este peculiar invernadero, queda rodeado por la mítica Escalera de los Cien Peldaños. Su ubicación lo hace totalmente impermeable y su orientación permite que en invierno se mantengan temperaturas de entre los 5° y los 8° C. Lo que más llama la atención es su gran colección arbórea, entre las que se cuentan más de 1.080 especies: naranjos,

limoneros, granados, palmeras, adelfas, etc. Algunos de los árboles que guarda este invernadero tienen más de 200 años. La búsqueda de la simetría, les otorgó a todos formas redondeadas, por lo que los frutos que se extraen de ellos no son tan numerosos como las especies que crecen de forma silvestre.<sup>11</sup>

Existe otra parte de los jardines de Versalles de gran arraigo: el Huerto del monarca, de donde salían los manjares que servían de alimento al monarca y a su corte, que cuentan con más de trescientos. Por otra parte, hay que considerar el *arboretum* de Chèvreloup, un espacio donde conviven más de 2.000 especies provenientes de todo el mundo y, por último, el hoy denominado Gran Jardín, donde se practicaba la caza durante el Antiguo Régimen.

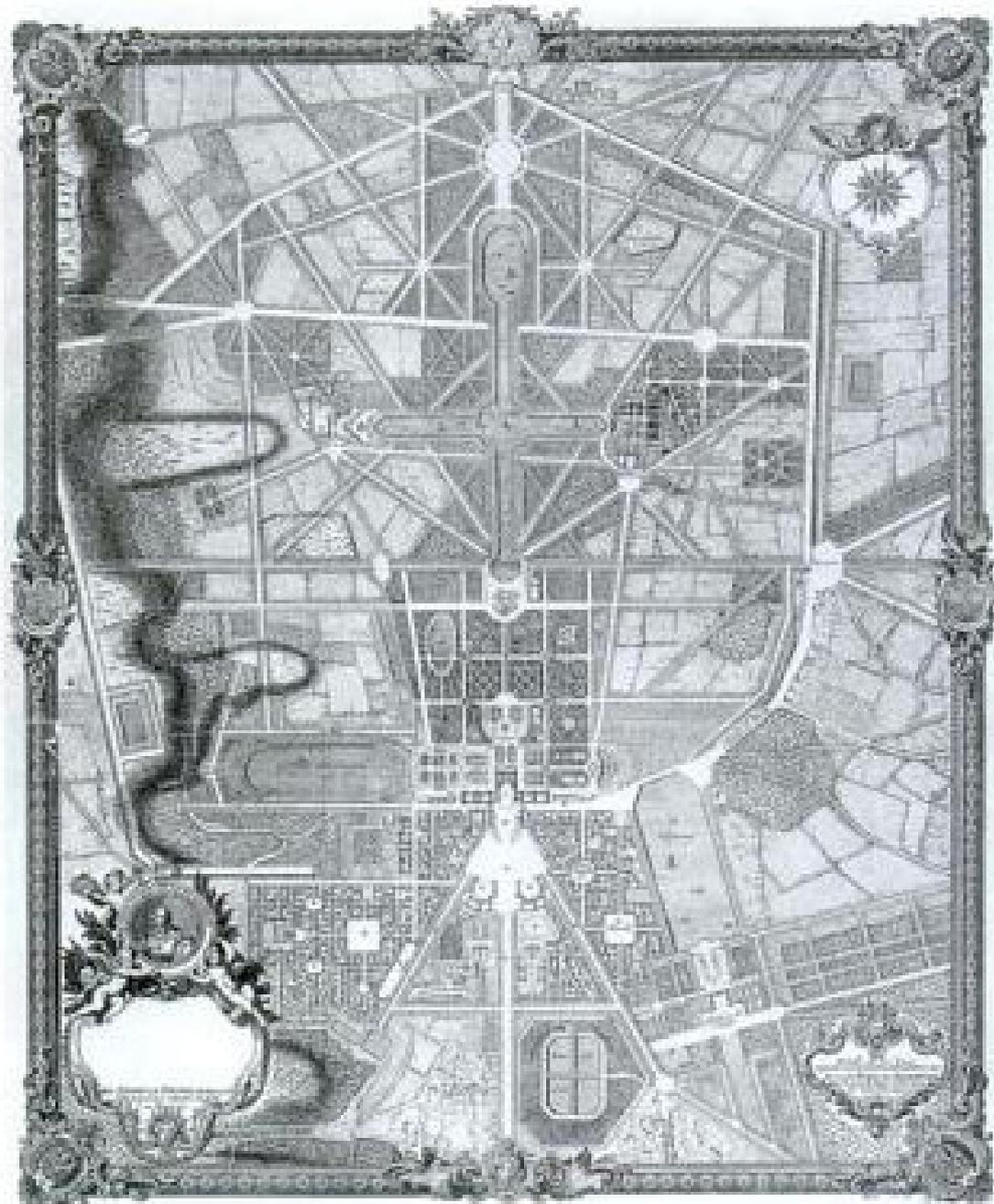
Los diseños a los que obedecieron la elaboración y confección de los jardines de Versalles, correspondieron a diferentes jardineros y arquitectos. Con el tiempo, y muchas veces en consecuencia a los cambios en la realeza francesa, se producían variaciones y remodelaciones de su estructura. En diferentes épocas se le hicieron transformaciones y ampliaciones. De todas maneras, sobrevivió al tiempo el estilo de Jardín Francés, basado generalmente en formas geométricas, adaptando e influyendo directamente en el crecimiento y mantenimiento de las plantas, los árboles y la diferente vegetación que allí se encuentra.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> INSAUSTI MACHINANDIARENA, Pilar. *Bibliografía de jardines históricos y paisajismo*. Valencia: Universidad Politécnica, 1991.

<sup>12</sup> SEGURA MUNGUÍA, S. (2005). *Los Jardines de la Antigüedad*. Ed. Universidad de Deusto. Bilbao.

VON BUTLAR, A. *Jardines del clasicismo y del romanticismo*. Nerea, Madrid, 1993.



*Le Nôtre. Versailles. Planimetría general con la ciudad, el palacio y los jardines<sup>13</sup>.*

<sup>13</sup> FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Editorial Reverte. Barcelona, 2004. Pág. 144.

## El Jardín inglés y el *Landscape Gardening*.



*Capability Brown. Sheffield Park, East Sussex. Reino Unido, 1954.*

Hacia finales de siglo XVIII aparece el romanticismo, que pretende la vuelta a las fuentes estéticas de la naturaleza agreste, las artes populares, los restos medievales o las influencias exóticas. Este movimiento se implantó con rapidez en Inglaterra y tuvo una influencia decisiva en la evolución posterior del paisajismo. Inglaterra no adoptó moda del jardín francés, como Austria, Alemania y España. El arquitecto y pintor **William Kent** comienza a proyectar jardines que se basados en conceptos muy diferentes, volviendo a las formas naturales, de extremada fantasía y la sensibilidad melancólica, una especie de anticipación del Romanticismo. Sus composiciones incorporan masas boscosas, grutas, parterres rebosantes de flores, colinas artificiales y juegos de sombras; todo ello en aparente anarquía. Ejemplos de este estilo son los

jardines de *Carlton* y *Chiswick*. Imaginó el paisaje como una pintura clásica, cuidadosamente dispuestos para maximizar los efectos artísticos de la luz, forma y color. Sus jardines fueron salpicados de templos clásicos repletos de asociaciones filosóficas, lo que habría sido evidente para sus patrones aprendidos. Sus jardines naturalistas fueron el contrapunto al estilo geométrico francés que dominaba en la época, e influyó enormemente en la evolución del paisajismo europeo, anticipando el estilo informal inglés de Capability Brown.

El paisajismo británico refleja la idiosincrasia y la cultura de su pueblo. Predomina una armonía extrahumana y busca un orden y un equilibrio que provienen del raciocinio y la planificación humanas. Nada queda librado al azar, y lo accesorio o irrelevante no tiene lugar en el jardín inglés. La premisa básica es respetar el orden del terreno y sus ondulaciones, junto a la necesidad de privilegiar el césped perfecto en gran parte de la extensión. Algunos espacios más recargados incluyen detalles decorativos o más elementos, pero están científicamente equilibrados con otros en los que solamente brille el césped, cuidado y ordenado hasta el extremo. Incluyen generalmente distintos accesorios, como vigas de madera o fuentes. Lo artificial se hace pasar por natural, por lo que se visten de realidad los elementos creados. Las ondulaciones intencionadas deben ser suaves para que provoquen la sensación de haber estado siempre ahí. Los jardines simulan relaciones estables entre las áreas huecas y los espacios cargados. Lo esencial es que el observador aprecie estas diferencias como innatas al parterre. El eje inglés domina el territorio de un modo más sutil que el francés, pues los límites son más irregulares. El eje que articula los jardines ingleses está definido por la vista sobre el horizonte. Se establecen relaciones entre lo vacío y lo lleno como si fueran relaciones naturales de espacios que por alguna razón no han desarrollado el elemento vegetal. Los ejes se basan en el modelo francés, pero con límites irregulares, haciéndonos creer que este vacío es cosa del azar. La idea de dominio del territorio del eje francés es aquí más sutil, pues la arquitectura suele estar alejada de nuestra vista.

El paisajismo inglés trata de mejorar y ordenar los espacios ya dispuestos. La búsqueda de la belleza ordenada, incluye amplias extensiones con horizontes de gran impacto visual y, en ocasiones fuentes o columnas, combinando la presencia humana con la naturaleza, algo que se relaciona con el período de surgimiento del estilo y la búsqueda por preservar espacios verdes ante el avance de la ciudad y el progreso. Las actuales concepciones paisajísticas están relacionadas directamente con la localización geográfica donde se definieron sus particularidades. Además de las especies florales o arbóreas que el clima obliga a seleccionar dentro de un jardín, la cultura y filosofía del lugar determina la corriente del diseño. Así, un jardín oriental tendrá pocas líneas en común con uno de inspiración inglesa o francesa.



*Capability Brown. Palacio de Blenheim, Oxfordshire.*

Su línea suprematista está representada por **Capability Brown**. Como él mismo decía, “*el paisajismo inglés no busca paisajes exóticos sino mejorar el paisaje existente*”. Capability argumentaba que los territorios eran capaces de ser lo que el proponía. Uno de los ejemplos de su afán regenerador es la elaboración de un gran proyecto verde sobre las ruinas de los jardines de **Henry Wise**. Con apenas cuatro elementos, Capability Brown es capaz de transmitirnos una belleza ordenada. Los pilares arquitectónicos sobre los que se sustenta este vergel son un palacio, un puente, una columna conmemorativa y un templo gótico. El agua actuará como un elemento integrador de la flora y la piedra. Creará un proyecto a gran escala prescindiendo de las típicas folies. En estos momentos es cuando empieza a aparecer el parque en las ciudades. Todas estas modificaciones sobre el territorio, en cambio, se interpretan como positivas, pero Capability Brown mantiene su postura de no dejar que se vea la mano del hombre en sus creaciones. Al mismo tiempo, la invasión de la tecnología en infraestructuras como el ferrocarril y la multiplicación de los espacios verdes en el corazón de las ciudades, exige nuevos planteamientos.

14

El **Landscape Gardening**. El *Regent's Park* tenía que ser la vivienda real, pero el rey decidió que no quería ir a vivir allí y el parque se abrió al público y apareció como uno de los primeros parques modernos. Uno de los grandes nombres de la jardinería durante finales del siglo XVIII y principios del XIX fue **Humpry Repton** (1752-1818), un hombre hecho a sí mismo que transformó el paisaje formal alrededor de las casas grandes de Inglaterra a lo largo de más natural, fluida y elegantes líneas. Humpry Repton es la figura del paisajista moderno, alejándose de extremos como Henry Wise o Capability Brown. Es el que establece el término *Landscape Gardening* –jardín paisajístico-. Su mentalidad paisajista antes que arquitectónica revalorizará los elementos constitutivos del parque frente a las formas y las estructuras. En este periodo se

---

<sup>14</sup> FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Editorial Reverte. Barcelona, 2004. Pág. 225-240.

valorará más al jardinero que al arquitecto. Humpry Repton, que vio la relación entre la casa y el paisaje en su conjunto pintoresco, escribió:

*"Todo lo paisajístico nos puede llevar a engaño, pues nos esforzamos por hacer que nuestras obras parezcan sólo el producto de la naturaleza. Modificamos una colina para que parezca mayor de lo que realmente es, abrimos la orilla de un río natural para que parezca más amplio, pero hagamos lo que hagamos debemos asegurarnos de que nuestro trabajo terminado se verá natural o sino dejará de ser agradable."*<sup>15</sup>

A veces, aldeas enteras fueron transportadas lejos de la casa y los árboles fueron trasplantados para conseguir una visión bucólica y que la tierra pareciera virgen y natural. Al seguir su visión, Humpry Repton trasladó carreteras, creando lagunas, plantó arboledas, y construyó estructuras arquitectónicas. Como artista, pintó su visión de cómo su propiedad se vería en 50 años en una serie de libros rojos, muchos de los cuales aún sobreviven. Humpry Repton pintó escenas del paisaje antes y después de sus transformaciones. *"La perfección de la jardinería consiste en los cuatro siguientes requisitos. En primer lugar, debe mostrar las bellezas naturales y ocultar los defectos de cada situación. En segundo lugar, debe dar la apariencia de amplitud y libertad con cuidado de disfrazar u ocultar el límite. En tercer lugar, debe conciliar de manera estudiada todas las interferencias de arte. Aunque se encarece, el escenario natural se mejora, haciendo que todo parezca únicamente producto de la naturaleza. Y en cuarto lugar, todos los objetos son mera conveniencia o comodidad; si son incapaces de servir como ornamentación, o de convertirse en partes propias del paisaje general, debe ser eliminado o escondido"*.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> REPTON, Humphry; LOUDON, J. C.; *The landscape gardening and landscape architecture of the late Humphrey Repton*, Longman & Co. Londres, 1840.

<sup>16</sup> REPTON, Humphry. *Observations on the theory and practice of landscape gardening*. T. Bensley for J. Taylor. Londres, 1805.



*Wentworth antes de Humphry Repton.*



*Wentworth después de Humphry Repton.*

**Gertrude Jekyll** es un ejemplo de actuación sobre los elementos y no tanto sobre las estructuras, sus trabajos en Cottages ingleses lo demuestran ya que aquí la estructura casi no se puede definir siendo lo más importante el elemento individual.

Por otro lado nos encontramos el jardín pintoresco. **René Louis de Girardin** es el primero que piensa su jardín y crea un manual de jardinería antes de hacerlo realidad. Su jardín es un recorrido por el mundo de los sueños, la historia. El paisaje se transforma en un contenedor de sensaciones, sueños, paisajes, historias. **Adolphe Alphand** y **Barrilet** son capaces de introducir estos jardines privados y personales en la ciudad. En ellos se buscaba la naturaleza que no existía en el interior de las ciudades.



*Jardín Botánico Real de Kew. Londres.*

Un tercio de la ciudad de Londres consiste en espacios verdes. No solamente alberga los célebres jardines botánicos de Kew, sino que posee toda una gama de jardines más pequeños e interesantes, plazas ajardinadas privadas y museos de historia del jardín.

### **La influencia del romanticismo inglés.**

El estilo romántico inglés se extendió por toda Europa a través de Francia, donde comenzaron a aparecer jardines como el de *Ermenonville*. A finales del imperio de Napoleón el ingeniero **Jean Charles Adolphe Alphandin** empleó el estilo inglés para diseñar los parques de París, que a su vez influyeron de forma decisiva en el resto del paisajismo europeo.

El estilo romántico se introdujo en Estados Unidos a través del político y arquitecto **Thomas Jefferson**, que proyectó el edificio y los jardines de su residencia de *Monticello*, en Virginia. Sin embargo, el ejemplo más relevante de esta corriente es el *Central Park* de Nueva York, diseñado en 1857 por **Frederick Law Olmsted** y **Calvert Vaux**. Es uno de los primeros grandes jardines públicos de Estados Unidos, capaz de establecer la relación americana entre naturaleza y ciudad. Consigue que toda la inmensidad del paisaje entre en la ciudad, y supuso un éxito tan espectacular que en 1870 había infinidad de parques similares por todo el país, casi todos ellos proyectados por Law Olmsted y Calvert Vaux, que también trabajaron en la Exposición Internacional de Chicago de 1893. Ellos iniciaron la diferenciación entre paisajistas y jardineros o arquitectos. Es entonces cuando **Charles Elliot** comenzó a interesarse en la necesidad de grandes parques metropolitanos de carácter lúdico, que descongestionaran la vida de las grandes ciudades.



*Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux. Vista aérea de Central Park, en Nueva York.*

## **Jardín japonés**

El paisajismo japonés varía desde el esencialismo de los monasterios budistas hasta los ostentosos jardines palaciegos. En todos ellos, las plantas, las piedras y el agua simulan formaciones naturales. Japón tiene una larga tradición paisajística, inspirada en los modelos chinos y coreanos. En la antigüedad, cada palacio, templo, casa de té o vivienda particular disponía de un parterre, íntimamente relacionado con el edificio que enmarcaba. La ciudad de Kyoto era famosa por sus jardines, que incluían estanques, cascadas, riscos, piedras, bancos de arena y plantas de hoja perenne, además elementos artificiales como linternas y esculturas de piedra o puentes, puertas y pabellones de madera. A menudo eran los pintores o los monjes zen los que diseñaban cuidadosamente el jardín, que debía transmitir equilibrio, armonía y

paz, como demuestra el del palacio de Katsura en Kyoto. Todas estas tradiciones se conservan en el Japón actual y además han influido en la obra de los paisajistas occidentales.



*Palacio de Katsura en Kyoto.*

### **El siglo XX y el urbanismo.**

De la nueva complejidad de las metrópolis industriales surge el urbanismo. Planteaba la oposición entre el campo y la ciudad, en detrimento de ésta siempre, hasta que el teórico inglés **Ebenezer Howard** planteó una solución mixta llamada *ciudad-jardín*, una nueva tipología urbana que intercalada grandes zonas verdes en torno a residencias de tradición rural. Con estas nuevas ideas la arquitectura moderna toma un papel renovador en el

terreno del paisajismo. Tenemos ejemplos como el excepcional *Parque Güell*, en Barcelona, construido por Antoni **Antoni Gaudí** entre 1900 y 1914, o los trabajos residenciales de **Sven Markelius** en Suecia, **Alvar Aalto** en Finlandia y **Frank Lloyd Wright** en Estados Unidos.



*Antoni Gaudí. Parque Güell en Barcelona, 1900-1914.*

En el trabajo de Frank Lloyd Wright es fundamental la integración del edificio en el paisaje, en consonancia con su amor por la naturaleza. Sus proyectos son modelos de elegancia, pulcritud y buen dibujo, curvas de nivel, haciendo del relieve y el paisaje puntos de partida de todo el desarrollo posterior, además del espacio interior como característica más destacada del edificio.



*Frank Lloyd Wright. Fallingwater o la casa de las cascadas, Estados Unidos.<sup>17</sup>*

La depresión económica tras las dos Guerras Mundiales reduce los grandes proyectos urbanísticos públicos, pero se continuó la experimentación a nivel doméstico. El aumento de los costes de la mano de obra y los materiales obligaron a una planificación estricta, sobre todo en Europa y Asia. Las nuevas ciudades suburbanas crearon grandes espacios públicos abiertos, y los paisajistas volvieron a tener una importancia crucial. En Estados Unidos y Canadá siguieron las preocupaciones europeas sobre los grandes cinturones verdes y su mantenimiento económico. En el resto de América, hay un gran

---

<sup>17</sup> F. L. Wright, en *Fallingwater* pone a sus habitantes en una relación mucho más íntima con la naturaleza que en cualquier otra casa. En palabras de Wright: “(...) seguramente no hay nada que se pueda comparar con la armonía y la simpática expresión del principio de serenidad y reposo que se produce mediante la combinación del bosque, río y roca con los elementos de la construcción. Pese a que la música del río está siempre presente, no se presta atención a ningún ruido. Se oye las cascadas igual que se oye la quietud del paisaje”.

auge económico, acompañado de un esfuerzo urbanístico que trataba de recuperar la cultura tradicional desde una óptica moderna. Destacan los trabajos de **Luis Barragán**, arquitecto mexicano que consiguió aunar los principios del movimiento moderno con la sutileza colonial, y cuyos proyectos paisajísticos, entre los que destacan los *jardines del Pedregal* (1949) o la *hacienda de San Cristóbal* (1967-1968).



*Luis Barragán. Hacienda de San Cristóbal. México, 1967-68.*

En los últimos tiempos, la proliferación de centros comerciales, áreas residenciales, restauraciones de los cascos antiguos y nuevas instalaciones educativas ha ofrecido a los arquitectos paisajistas la oportunidad de aplicar sus experiencias, asumiendo la responsabilidad, junto a los urbanistas, ingenieros y arquitectos, de la transformación del medio ambiente en que vivimos.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Editorial Reverte.

Esta evolución de las distintas tipologías del jardín y de la cultura paisajística desde el comienzo de la convivencia del hombre con la naturaleza, muestran soluciones muy distintas al cuestionamiento de cómo el hombre ha de intervenir su entorno vegetal más próximo. Pero ese entendimiento con el medio natural origina propuestas desde nuevos planteamientos, algunos de ellos llegados desde el mundo exclusivamente del arte, que van desplegando sus raíces en los años sesenta en Norteamérica para llegar hasta nuestros días dentro de un nuevo marco cultural conocido como la *nueva escultura* o más concretamente el *land art*.



*Anne & Patrick Poirier. El jardín de la memoria. Pontevedra, 2010.*

Muchos son los artistas contemporáneos que basan sus trabajos o propuestas en el concepto clásico del jardín. Tenemos un ejemplo en el trabajo que Anne & Patrick Poirier desarrollan en la *Isla de esculturas de Pontevedra*, con *El jardín de la memoria*, planteando un recorrido por el presente, pasado y

futuro, e incorporando diversas especies de plantas y arbustos. Isamo Noguchi realiza verdaderos paisajes urbanos, diseñados según los principios estéticos de los jardines japoneses. Grandes esculturas abstractas se disponen en lugares predeterminados para lograr un equilibrio entre ellas, con los espacios o jardines que las integran y la arquitectura que las rodea.

Otra de las evoluciones del paisajismo nos lleva a ese anhelo de la recuperación de algunos espacios naturales perdidos. Uno de esos estereotipos culturalmente asentados es la iconografía de los bosques o de los prados. **El bosque** nos devuelve la percepción del valor de la naturaleza, que en estos años se siente agredida de manera irrevocable por el avance y desarrollo urbanístico y los daños ecológicos. Fernando Casás hace una reflexión sobre todo ello; artista comprometido con el medioambiente, hace una crítica a la falta de sensibilidad por el medio natural en su intervención de Pontevedra, *Los 36 justos*, en la que crea una especie de bosque artificial dentro de otro. Intercala troncos calcinados de granito entre los eucaliptos de una de las zonas de la Xunqueira.



*Fernando Casás. Los 36 justos. Pontevedra, 1999.*

### 3. El *Land Art*.

El *Land Art* se inicia en los años sesenta en EEUU, y es **Walter De Maria** quien utiliza el término para nombrar sus primeras intervenciones en el paisaje. Esta denominación se extiende luego a otros artistas que se sirven del paisaje y sus elementos para sus obras. Los pioneros de este movimiento fueron **Robert Smithson, Robert Morris y Michael Heizer**, que deciden realizar obras fuera del entorno urbano, en plena naturaleza. El desarrollo del *land art* se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas, nuevos modelos, nuevos conceptos y un interés especial por la experiencia in situ, confrontando los límites con otras artes y otras disciplinas – arquitectura, fotografía, cine – siendo el medio privilegiando la tierra. Es un arte que persigue la reflexión del hombre sobre el espacio que ocupa en la naturaleza y el impacto que ello produce. La mayoría de estas obras son de enorme formato, (particularmente las realizadas en Norteamérica) y se elaboran en el entorno natural. Las ejecutadas con equipamientos de construcción tipo excavadoras, se les conoce también como *earthworks*. Son grandes intervenciones en el espacio abierto y orgánico que desencadenan una sensación de tranquilidad y respeto. La tierra, las piedras o los troncos de árboles, empiezan a ser los nuevos materiales. La intención de estos artistas es, en parte, para que el paso del tiempo deteriore el carácter efímero de la obra y remarca el concepto de que todo es pasajero, al igual que nosotros pues procedemos de la misma naturaleza. Algunas obras han desaparecido o se han erosionado; otras sólo quedan registradas fotográficamente. Los artistas se revelan ideológicamente al mundo artístico de su época. Rechazan el arte en espacios cerrados y sobre todo elitistas.

A diferencia del monumentalismo y de las macro-intervenciones en el paisaje implícitas en el *earth art* norteamericano, el *land art* europeo se mueve en obras de escala reducida en las que, además de las acciones priman las reflexiones sobre las relaciones arte-espacio natural y arte-espacio urbano; es decir, el *land art* europeo antepone el proceso de integración y de simbiosis del

artista y su actitud vital con la naturaleza dotándola de una significación más amplia de la que se refiere estrictamente a cuestiones de soportes y materiales.

A finales de los años sesenta, se empezó a obviar el espacio del taller, de la galería, del museo e incluso el de la ciudad, con intención de convertir el paisaje natural en medio y en lugar de la obra de arte: el *earth art*, conocido también como *land art*. El término *earth art*, que se puede traducir como *arte de la tierra*, en tanto que manipulación de obras aisladas o reunidas en conjuntos, realizadas con materiales procedentes de la tierra, fue utilizado inicialmente por los artistas norteamericanos, mientras que las manifestaciones europeas de este tipo se agruparon bajo la denominación de *land art*. La naturaleza se concibe como soporte que se manipula o se altera para producir una acción de carácter artístico.<sup>19</sup>

En esta corriente surge dos variantes: una enfocada en realizar obras de grandes dimensiones como **Michael Heizer**, **Dennis Oppenheim**, **Walter De Maria**, o **Christo**, y otra un tanto menos escandalosa de **Hamish Fulton** o **Richard Long**, que trabajan con materiales tomados de la propia naturaleza.

---

<sup>19</sup> MADERUELO, Javier. *Tallar y transformar el territorio*. Universidad del Alcalá (España).



*Christo & Jeanne-Claude. Wrapped Reichstag, Berlin (1995).<sup>20</sup>*

A pesar de que el *land art* buscaba otros objetivos, logra su difusión y reconocimiento y entra de nuevo en museos y galerías, pues aunque sus piezas originales se encontraban en su contexto efímero, los artistas exponen las fotos tomadas del proceso, del resultado y de la obra misma. Robert Smithson escribió en *Artforum* acerca del *land art* un consolidado artículo, *Toward the Development of an Air Terminal Site*, en el que hablaba de una nueva manera de ver el tiempo y el espacio mediante la apreciación de su correlación y la importancia de ambos en una obra artística. *“El cuerpo entero es atraído hacia el sedimento cerebral en el que las partículas y los fragmentos aparecen bajo formas de conciencia sólida. Un mundo decolorado y fracturado rodea al artista. Organizar esta maraña de corrosión en estructuras, subdivisiones y conjuntos es un proceso estético que apenas se ha vislumbrado. Observa una palabra*

---

<sup>20</sup> Christo Javacheff junto a Jeanne-Claude. Son conocidos por sus polémicas intervenciones artísticas, que consisten en envolver edificios y construcciones enormes dándole una vista increíble a todo el entorno por completo.

*cualquiera durante algún tiempo y versa que se abre en una serie de fragmentación no ofrece una solución formal fácil. Las certezas del discurso didáctico se sienten atraídas dentro de un discurso poético”*

R. Smithson.

Algunos de los escenarios naturales elegidos por los artistas del *land art* son parajes desérticos y montañas. Es por eso que muchas de sus obras (Robert Smithson con su proyecto *Bingham Copper Mining Pit*, 1973, o *Vertido de asfalto*, 1969) tuvieron como sitio o enclave de producción viejas minas abandonadas y zonas contaminadas. Las obras reflejan una interacción entre la percepción física y el orden del espacio percibido. En 1968 se realiza una muestra en la Dwan Gallery de Nueva York titulada *Earth Works*, que se puede traducir como *desmontes o explanaciones*. Más tarde, en 1969, un grupo de artistas presenta la exposición *Earth* (Tierra) en el White Museum de Nueva York.

La mayor parte de los artistas del *land art* se forman en el pop o en el *minimal*, como Christo, Robert Morris o Robert Smithson, cuyas obras poseen todas las características propias de este movimiento, y en los *happenings*, en los que el público no es ajeno a lo que está sucediendo, como ocurrirá después en el *land art*, pues los espectadores serán parte de la pieza. Son obras carentes de materialidad, pero seguirán utilizando el término *pieza* como si hablaran de objetos (una mesa o una silla). Aquí se emplea para denominar algo que carece de materialidad física, aunque se encuentre en un territorio.

Podemos diferenciar cuatro tipos de acciones: marcar el lugar, tallar el suelo, ocupar el espacio y transformar el territorio. De la primera, *marcar el lugar*, tenemos ejemplos en Richard Long y Walter De Maria. La segunda consiste en *tallar el suelo*: Robert Smithson realiza su obra *Broken Circle / Spiral Hill*, un montículo artificial rodeado de una figura espiral tallada sobre él y de un círculo de tierra en relieve, recortado geoméricamente, en un borde de

una balsa de decantación. La tercera de las acciones es *ocupar el espacio*: Robert Morris realiza en Holanda un enorme *observatorio astronómico* con empalizadas y tierra apisonada, haciendo explícita, de esta manera, la obsesión de algunos artistas del *land art* por la observación de las estrellas. La cuarta de las acciones consiste en *transformar el territorio*: Robert Smithson extiende los desechos de una mina sobre la orilla del Great Salt Lake, en Utah, formando con ellas una espiral que tiene unos seiscientos metros de longitud. Es una transformación de gran potencia visual, que se convertirá en un referente dentro de este marco de actuaciones desarrolladas sobre el territorio para construir el paisaje<sup>21</sup>.

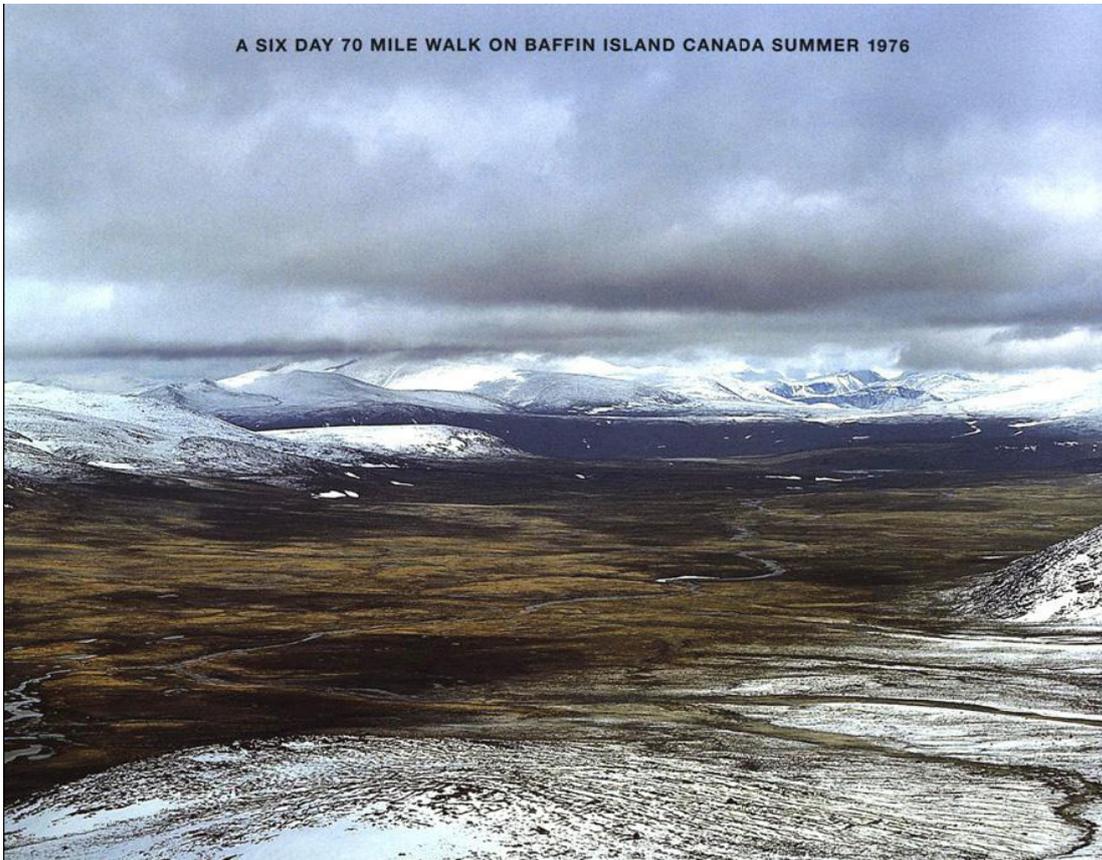


*Robert Smithson. Spiral Jetty creada en abril de 1970  
en el Gran Lago Salado en Utah.*

---

<sup>21</sup> MADERUELO, Javier. *Tallar y transformar el territorio*. Universidad del Alcalá (España).

Andar por el campo es una de las acciones del *land art* que se ha convertido en arte. Las obras de Richard Long, de Hamish Fulton, de James Turrell, de David Nash, se realizan caminando por rincones del mundo. En los títulos de sus obras se indica el lugar, la fecha, el día, la hora, incluso otros detalles como la dirección del viento, a modo de cuaderno de bitácora. Richard Long recorre Perú, España, Bolivia, el Himalaya..., etc. Las piedras que va colocando a lo largo de estos caminos son testigos de la presencia del artista en el lugar, de una acción inmaterial, la acción de andar y de mirar. De esta manera, el mirar se convierte en un acto artístico primordial, porque andando y mirando, se va tomando consciencia del mundo; se convierte en ese paisaje.



*Hamish Fulton, A Six day 70 Mile walk on Baffin Island Canadá. Verano, 1976.*



Foto: Richard Long. *A line in Scotland*, 1981. c2a9, Copyright del artista.

La fotografía es el vehículo idóneo de esta toma de consciencia. Hamish Fulton ha visitado los lugares más apartados y más solitarios del mundo y lo que transmite a través de sus fotografías no son solamente imágenes de aquellos lugares sino la idea de soledad, de desolación, que consigue mostrando una piedra en el centro de un enorme desierto con unas montañas que parecen encontrarse a una distancia gigantesca. Las obras de Hamish Fulton no son la mera imagen fotográfica sino que se complementan con toda una serie de elementos, como son el marco, los textos, las fechas, con las que se ha forjado la imagen del paisaje como arte. Las vivencias sobre el territorio y sobre el arte confluyen en la idea de paisaje.<sup>22</sup> Éstas son las primeras experiencias del arte del *environment*, obras con un carácter de experiencia

---

<sup>22</sup> MADERUELO, Javier. *Tallar y transformar el territorio*. Universidad del Alcalá (España).

única e irrepetible, pensadas para un lugar específico y elegido para su realización/exposición.

#### 4. Rosalind Krauss y *La escultura en el campo expandido*.



*Stonehenge es un monumento megalítico, de la Edad de Bronce situado cerca de Amesbury, Gran Bretaña, a unos trece kilómetros al norte de Salisbury.*<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> La finalidad que tuvo la construcción de este gran monumento se ignora, pero se supone que se utilizaba como templo religioso, monumento funerario u observatorio astronómico que servía para predecir estaciones. En el solsticio de verano, el sol salía justo atravesando el eje de la construcción, lo que hace suponer que los constructores tenían conocimientos de astronomía. El mismo día, el Sol se ocultaba atravesando el eje del Woodhenge, donde se han encontrado multitud de huesos de animales y objetos que evidencian que se celebraban grandes fiestas, probablemente al anochecer. En ello se inspira Robert Morris cuando proyecta su *Observatory*, en 1971.

Rosalind Krauss presenta en este texto en 1979 como una explicación sobre la evolución que necesariamente ha sufrido el término *escultura*. Todo ha venido con el desarrollo lógico de un historicismo que se mueve hacia un espacio todavía por descubrir. La categoría de *campo expandido* surge no sólo en el discurso analítico de las artes, sino en el de la cultura, dando lugar a una visión de mayores posibilidades. Según sus palabras, en la segunda mitad del siglo XX “(...) las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en la que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa (...)”<sup>24</sup>. R. Krauss señala el papel manipulador de la crítica en este sentido: “(...) El historiador/crítico se limitó a realizar un juego de manos más extendido y empezó a construir sus genealogías con los datos de milenios en vez de unas décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las canchas de pelota toltecas, los túmulos funerarios indios... cualquier cosa podría ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar así su condición de escultura. (...)”<sup>25</sup>. Con esto no juzga las prácticas expandidas, sino el hecho de que no se ha generado un discurso teórico sólido que las explique.

La definición de la escultura está clara: “(...) Una categoría históricamente limitada y no universal. (...) Tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales (...) no están demasiado abiertas a cambios (...)”<sup>26</sup>. R. Krauss crea el marco de análisis que explica la escultura de postguerra. Primero busca las características que la han conformado a lo largo de la historia, y encuentra que la primera que aparece es la de monumento, que posteriormente se perderá para volverse autónoma.

---

<sup>24</sup> KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En Hal Foster. *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1979. Pág. 59.

<sup>25</sup> KRAUSS, Idem. Pág. 61-63.

<sup>26</sup> KRAUSS, Idem. Pág. 63-64.



Charles Simonds, *Dwelling*, 1978. Bienal de Venecia. Fotografía a color.<sup>27</sup>

En los 60, la escultura se define en contraposición al espacio. Así pasa a ser algo que se da en el intersticio del no-paisaje y la no-arquitectura. “(...) *Por medio de esa expansión lógica de una serie de binarios se transforma en un campo cuaternario que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la abre. Se convierte en un campo lógicamente expandido (...).*”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Estas obras son metáforas sobre la vida y la muerte, sobre el crecimiento y la degradación. Encontró su inspiración en las construcciones de los indios del Estado de nuevo México, pero este tipo de construcciones tan enraizadas en el ser humano, se pueden encontrar en muchas otras partes del mundo, como por ejemplo, en las construcciones Fogón. En obras posteriores que pueden relacionarse con la arquitectura ritual antigua como mastabas, laberintos, torres funerarias o pirámides, sus trabajos abandonan la calle y alcanzan autonomía como esculturas.

<sup>28</sup> KRAUSS. Idem. Pág. 67.



Marinus Boezem, *De Groene Katedraal (La catedral verde)* De Collectie Almere/Museum de Paviljoens. 1978-1996.<sup>29</sup>

De este modo, el campo expandido queda definido como una práctica artística que se empieza a establecer como un ejercicio teórico que busca categorías conceptuales para entender estas nuevas prácticas interdisciplinarias. Esta expansión no sólo se produce del arte hacia la vida, sino también en sentido contrario: de cualquier práctica social, comunitaria, tecnológica... hacia el arte.

---

<sup>29</sup> Este ejemplo de *land art* es de Marinus Boezem, que realiza la planta a escala de una catedral gótica por medio de árboles que se plantaron en una zona verde y plana, de manera que cuando los árboles crecieron lo suficiente, la planta de la catedral queda en negativo. El modelo de planta que utiliza es de la catedral de Reims. Para él, la obra simboliza el deseo del hombre de volar, de acercarse a lo divino, abandonando todas las cosas terrenales atrás. Los árboles tardaron en crecer casi diez años, para que la obra se pudiera abrir al público en 1996. En contraste con la catedral de siglo XIII de Reims, que parece haber sido construido para la posteridad, de Groene Kathedraal tiene una vida limitada. Cuando los álamos alcancen su altura máxima de 30 m después de unas décadas, pasarán al nivel de sus colegas de piedra de Reims. Entonces se producirá un lento derrumbamiento. Una tormenta violenta reducirá la *Catedral Verde* a una ruina. Sin embargo, la forma de la catedral negativa, quedará marcada por sus correspondientes piedras en la hierba. Marinus Boezem, *De Groene Kathedraal / The Green Cathedral*. Marinus Boezem, b. 1934, Leerdam, The Netherlands.

Son dos los aspectos que lo determinan: la práctica individual y el medio. En cuanto al primer punto, son muchos los artistas que se han ido colocando en distintos lugares dentro del campo expandido. La crítica se muestra escéptica ante tanto eclecticismo, recelosa de la idea de pureza de cada medio y la correspondiente especialización. Pero como muy bien determina R. Krauss, “(...) *La práctica no se define en relación con un medio dado –la escultura- sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales, cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura- pueden utilizarse.*” Y en cuanto al medio, el artista ya no se organiza en torno a uno particular, sino que dispone de todo un entorno cultural. Incluso en una misma posición, se pueden emplear medios diferentes, siendo exitoso en cualquiera de ellas<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> RAMIREZ, Eduardo. *La Publicación y su Campo Expandido: el caso documenta 12 magazine*. Ensayos. Arte y crítica.



## LUGAR ESPECÍFICO, OBRA DE ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA.

En 1966, Tony Smith<sup>31</sup>, señala el potencial estético del paisaje norteamericano, con escasas connotaciones culturales que, percibido desde la autopista se le revelaba en todo su poder evocador y artístico. Y es en 1967 cuando Robert Smithson escribe un decisivo artículo en el que propone la reintegración de los conceptos de *tiempo* y de *lugar* en el discurso de la obra de arte. Esta propuesta la concreta en un proyecto concebido específicamente en función de un lugar (*Site*): un campo de aviación abandonado o, lo que es lo mismo, un paisaje artificial desnudo de función y de tradición<sup>32</sup>. Pero encuentra la posibilidad de ir más allá, utilizando el paisaje, natural o construido como material artístico y crear *obras-paisaje* realizadas en lugares alejados de la civilización urbana, cuyas imágenes se difundirían gracias a la fotografía y a la televisión. En un nuevo artículo aparecido en 1968, que puede considerarse como el manifiesto del *land art*, Robert Smithson compara la superficie terrestre, sus accidentes, erosiones, cristalizaciones, sedimentos, llanuras, etc., con las falacias del pensamiento y con las ficciones del espíritu. Según él, los hundimientos de tierra, las fallas, los deslizamientos, las fracturas, los plegamientos no se producen únicamente en la naturaleza sino en la mente humana: <sup>33</sup> *“El cuerpo entero es atraído hacia el sedimento cerebral en el que las partículas y los fragmentos aparecen bajo forma de conciencia sólida. Un mundo decolorado y fracturado rodea al artista. Organizar esta maraña de corrosión en estructuras, subdivisiones y conjuntos es un proceso estético que apenas se ha vislumbrado. Observa una palabra cualquiera durante algún*

---

<sup>31</sup> SAMUEL WAGSTAFF, Jr., *Talking to Tony Smith*, en *Artforum*, diciembre de 1966. Pág. 19.

<sup>32</sup> SMITHSON, Robert, *Toward the Development of an Air Terminal Site*, en *Artforum*, 1967, Pág. 38.

<sup>33</sup> MADERUELO, Javier. *Tallar y transformar el territorio*. Universidad del Alcalá (España).

*tiempo y verás que se abre en una serie de fallas, en un terreno de partículas que contiene cada una su propio vacío. Este lenguaje inquietante de fragmentación no ofrece una solución formal fácil. Las certezas del discurso didáctico se sienten atraídas dentro de un discurso poético*".<sup>34</sup> La aportación de Robert Smithson al abandonar la idea de un arte objetual fue fijarse en el valor del lugar, del *sitio*, en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. Fue más sutil que otros artistas de *earthworks*, porque, su interés en el terreno no era sólo como mero material escultórico, sino como medio para establecer nuevos conceptos de espacio, naturaleza y paisaje. Lo que diferencia al *land art* de las demás obras de arte es su presencia física en el paisaje, y su vinculación a él es más profunda. Gran parte de su contenido está determinado por las características específicas de un entorno particular. Son elementos integrados en su entorno y comprometidos con el lugar. Están concebidas para ser experimentadas en un único lugar, tanto por el artista como por el espectador.<sup>35</sup> Sin embargo, las relaciones que establece el *land art* con la naturaleza pueden ser contradictorias. Richard Long trata de no alterar el estado de la naturaleza: "*Me gusta la idea de hacer uso de la tierra sin poseerla*".<sup>36</sup> Por otro lado, se ha acusado de brutalidad y arrogancia a las actuaciones de artistas como Robert Smithson o Michael Heizer, pues sus ideas y buenos deseos se vieron superados por las toneladas de áridos terrenos desplazadas. El propio Robert Smithson argumenta que sus obras son un medio para recuperar la tierra en términos artísticos. En resumen, y como señala Simón Marchán, "*(...) La tendencia se ha esforzado más por una aproximación visual a la realidad natural que por su transformación.*"<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> SMITHSON, Robert, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, en *Art/orum*, septiembre de 1968. Pág. 44-50. 7 La obra se presentó en el marco de la muestra de esculturas al aire libre *Sonsbeek 71* en la localidad holandesa de Ijmuiden del 19 de junio al 15 de agosto de 1971. En 1977 la obra fue reconstruida en Oostelijk Flevoland (Holanda).

<sup>35</sup> MADERUELO, Javier, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Fundación César Manrique. Lanzarote, 1996. Pág. 19-30.

<sup>36</sup> Citado por SEYMOUR, Anne, *El estanque de Bashō- Una nueva perspectiva*, en *Piedras. Richard Long*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

<sup>37</sup> MARCHÁN, Simón, *Land Art*, AA.VV. *Diccionario del Arte Moderno*, Fernando Torres. Valencia, 1979. Pág. 299.



*Robert Smithson. Spiral Jetty creada en abril de 1970 en el Gran Lago Salado, en Utah. Las dimensiones de sus intervenciones hacen que no puedan pasar desapercibidas.*



*Walter De Maria, The Lightning Field. Instalado en el desierto de Quemado, Nuevo México, 1977.*

Nos encontramos con actuaciones en el mismo territorio pero totalmente opuestas en su planteamiento conceptual. Los artistas relacionados con el modelo industrial – Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria...- optan por lugares predominantemente minerales e inanimados, donde la Naturaleza es ante todo materia y territorio. Aquellos que reconstruyen lo natural como sujeto –Andy Goldsworthy, Nils Udo, Wolfgang Laib, David Nash, Giuseppe Penone...- optan por una naturaleza esencialmente vegetal y viva. Ambas posiciones muestran la diferencia entre lo inerte y lo vital. Una naturaleza agreste y sublime que no nos resulta conceptualmente cómoda, se cambia por un modelo mucho más cercano. Richard Long, con sus paseos por lejanos lugares como el Himalaya, Nepal o regiones de África, o Hamish Fulton con sus fotografías sin más intervención, tienden a confirmar una imagen de naturaleza arquetípica, ansiada por su carácter salvaje y hermoso. Los senderos y escenarios elegidos por Hamish Fulton, Richard Long o Nils Udo, muestran la añoranza de un orden ahora excepcional y contribuyen a la construcción de una escenografía, optando por un tipo de belleza que descarta otros aspectos inherentes a lo natural, como el riesgo, la muerte, o la fealdad.

Tanto un medio salvaje como una naturaleza verosímil, ambos son medios válidos para realizar un proyecto basado en la relación entre la naturaleza y la cultura. Para reivindicar un lugar como metáfora de la naturaleza, antes hay que renunciar al protagonismo de la obra. A algunos artistas como Michael Singer, la búsqueda de la integración les lleva a un camuflaje de la obra con su alrededor. Además del material y el color, llegan a imitar el medio. Estas intervenciones prácticamente invisibles, ponen de manifiesto el fin de la supremacía del arte sobre el medio en el que se inscribe.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> ALBELDA, José y SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza. Otra aproximación a la Naturaleza. El sentido del lugar*. Generalitat valenciana, 1997. Pág. 148-150.



*El bosque de Grizedale, Cumbria. Inglaterra, 1977.<sup>39</sup>*

---

<sup>39</sup> En las profundidades del bosque de Grizedale, en Cumbria, al Noroeste de Inglaterra se encuentra este parque de esculturas. Más de 90 artistas de la talla de David Nash o Andy Goldsworthy han intervenido en él desde su creación en 1977. Es uno de los ejemplos de obras camaleónicas, pues utilizan los materiales que proceden del mismo bosque.



## EL PAISAJE COMO CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LA NATURALEZA: EL PAPEL DE LA ESCULTURA.

La palabra paisaje se utiliza cada vez, con más frecuencia, en ámbitos tan diferentes como la pintura, la geografía, la biología, el urbanismo o la política. El paisaje no es una realidad física, sino una construcción o una elaboración mental que el hombre realiza a través de los fenómenos culturales. Cuando decimos que un territorio es un paisaje es porque lo contemplamos con ojos estéticos, porque disfrutamos con su contemplación, por tanto, el paisaje se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación.

El paisaje, es el resultado de una intervención cultural, con construcciones que pueden venir determinadas por comportamientos y referencias estéticas y temporales, y que implican una humanización y una modificación en mayor o menor medida de la simbología y el uso de la naturaleza.<sup>40</sup>

*Paisaje* no es un concepto universal, pues la historia y la antropología nos muestran que ni en todas las culturas ni en todas las épocas se ha poseído una conciencia de paisaje. Existen sociedades no paisajistas, culturas en las que no se ha desarrollado una sensibilidad hacia la percepción estética del paisaje. Esto es lo que nos obliga a entenderlo como una relación del hombre con las cosas y con el entorno. Bajo esta relación, el mundo cobra sentido y se nos manifiesta *en tanto que paisaje*. Por estar nosotros inmersos en esta

---

<sup>40</sup> CASTRO, X. A. *Elogio del granito. Isla de esculturas*. Catálogo *Isla de esculturas*, Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1999. Pág. 51-53.

relación vemos paisaje por todas partes pero otras culturas, otras épocas, han interpretado el mundo bajo relaciones diferentes por lo que cada una de las culturas posee sus propias ideas y palabras para pensarlo y explicarlo. Por tanto afirmamos que el paisaje es un *concepto cultural*. Como tal concepto está sujeto a variaciones de criterio, valoración e interpretación.<sup>41</sup>

Toda obra de arte que toca el paisaje subraya las relaciones esenciales entre naturaleza y cultura, y permite reinventar las modalidades de esta relación. Los artistas contribuyen para mostrar esa naturaleza deformada, transformada o incluso degradada por el hombre, que cada vez más forma parte de la cultura. Los límites que marcan los conceptos de naturaleza o paisaje no están bien definidos, pero sus significados se han ampliado de tal manera que al hablar de naturaleza no sólo hablamos de territorios preservados de la acción del hombre, sino también de los modificados por las estructuras que no sean fundamentalmente urbanos.<sup>42</sup>

Los artistas contemporáneos que se han centrado en este diálogo directo con el paisaje, determinando un género artístico identificado con la representación de la naturaleza más o menos intervenida por el hombre, y han optado por cartografiar una reinención de la memoria personal para activar una memoria múltiple, nos sitúan en la herencia cultural del paisaje, desde los conceptos procedentes del siglo XIX hasta llegar a nuestros días. Estas acciones territorializadoras afectan simultáneamente al espacio y al tiempo, otorgando al pasado poder sobre el presente y al presente una proximidad con el futuro que nos sumerge en un tiempo histórico. Robert Smithson & Nancy Holt, en *Ciénaga*, realizan una doble intervención personalizada y apropiación del paisaje puesta en práctica por una cámara subjetiva. En *Spiral Jetty*, Robert Smithson aborda un cuestionamiento del paisaje como lugar eterno, y da entrada, con la dialéctica del *site-nonsite*, a elementos dispares de la memoria o

---

<sup>41</sup> MADERUELO, Javier. *Los paisajes de la contemporaneidad*. Pontevedra, julio 1999.

<sup>42</sup> ALBEADA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Colección: Arte, estética y pensamiento". Nº 6. Generalitat de Valencia. Valencia, 1997. Pág. 77.

del paisaje que quedan atrapados a través de la acción humana de la filmación.<sup>43</sup>

Sobre un territorio podemos establecer juicios de gusto porque los artistas, por medio de las obras de arte, nos han enseñado a mirar con *desinterés estético* el territorio. En cada época y en cada sociedad se han elaborado imágenes del mundo y del entorno que responden a las creencias, conocimientos y deseos que poseían. Así, el romanticismo en Europa concedió al paisaje una posición cultural de privilegio, adquiriendo entonces una entidad anímica y emocional, mientras se reconocía a la pintura de paisaje una significación épica y una independencia total con respecto a cualquier otro tema. La construcción de los paisajes contemporáneos pretende mostrar de qué manera se han realizado algunos y cómo en esa operación estética han intervenido los artistas en las dos modalidades, tatuando, tallando, ocupando y actuando sobre el territorio y, por otra parte, generando a través de esos trabajos nuevas maneras de mirar y, por lo tanto, de enjuiciar y valorar los territorios.<sup>44</sup>

Las nuevas actitudes simbolizan ante todo el respeto por el medio. Como ocurre en la obra de Richard Long, *A Line Make by Walking*, ésta va tomando forma según el artista va pisando. Una vez realizada la acción, se inicia inmediatamente la restauración espontánea de la entropía natural que, paulatinamente, va borrando la huella de los pasos, la huella del autor. Con la desaparición física no se suprime la obra, pues es, ante todo, un gesto conceptual. Prácticamente invisibles, estas obras renuncian a una tradición de siglos, en la que el arte se impone al medio natural en el que se inscribe.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> VIDAL, Julián. *Paisaje con fisuras*.

<sup>44</sup> MADERUELO, Javier. *Los paisajes de la contemporaneidad*. Pontevedra, julio 1999.

<sup>45</sup> *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*. Edición Fundación NMAC, Cádiz, 2002.



1.- Isamu Noguchi. *Moerenuma Park in Sapporo, Hokkaido. 1988.*<sup>46</sup> 2.- Richard Long. *A line made by walking. Inglaterra, 1967. Fotografía del artista.*

---

<sup>46</sup> Las intervenciones de Isamu Noguchi evocan la armonía con la que el hombre neutraliza el caos y recompensa a la naturaleza por haber sido objeto de depredación.

Se trata de ir disminuyendo el protagonismo del autor y de la técnica, para resaltar la belleza y los materiales naturales que cobran importancia precisamente por su escaso procesamiento. Es un nuevo modelo de relación respetuosa en el que la humanidad, representada aquí por el artista y su obra, se integra simbólicamente en el paisaje. En este sentido, la obra de Hamish Fulton puede considerarse como un ejemplo de simple constatación de la belleza.



*Nils Udo. Nido de Lavanda. Vaiso-la-Romaine. Provenza, Francia, 1988.*

En definitiva, esta escultura ya no es un objeto para ver, sino un espacio para existir, que huye de las funciones decorativas o conmemorativas que la historia le ha atribuido, apelando a la participación del paseante o espectador<sup>47</sup>. Las esculturas conmemorativas y ornamentales dan paso a un espacio renovado por la identidad individual o colectiva frente a la idea de neutralidad. Se produce una *recuperación* modelada por la presencia humana y por las nuevas relaciones que el artista aporta a los lugares concretos. Ahora estamos frente a una escultura que se complementa con la naturaleza del paisaje, la intervención arquitectónica del hombre en la ciudad y su condición ritual. Transmiten algo diferente pero integrado del paisaje como algo próximo tanto al hombre como al rito. Proponen alternativas de orden conceptual y estrategias de percepción más próximas a una filosofía de la naturaleza y a la conciencia mítica, con las que está relacionada la escultura en su origen ancestral, formalmente abstracta y sacralizada de los espacios.<sup>48</sup>

La metáfora final de la pérdida del antropocentrismo llega con la inclusión simbólica del propio artista como parte de la obra, integrando al mismo autor que se reconoce como Naturaleza y partícipe de la misma materia. Tenemos ejemplos de artistas como Ana Mendieta, Charles Simonds, Nils Udo o Giuseppe Penone, entre otros. Impulsado por el deseo de equipararnos a otros órdenes en un híbrido artístico final, Giuseppe Penone cultiva patatas y calabazas dentro de moldes que representan fragmentos del rostro humano. Al crecer, los tubérculos adoptarán la morfología intranquilizadora y grotesca de una cara, pero de materia vegetal. Como si de una perversa mutación genética se tratara, suprime las fronteras que demarcan los límites entre lo vegetal y lo humano, haciéndolos partícipes de una misma sustancia común.

---

<sup>47</sup> *La afirmación de la escultura*. En *Historia de un Arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Skira. Carroggio, S.A. Ediciones. Ginebra-Barcelona, 1986. Pág. 287 y 288.

<sup>48</sup> CASTRO, X. A. Idem. Pág. 54.



1.- Ana Mendieta. *Sin título*, de la serie *El árbol de la vida*. Colección de Ignacio C. Mendieta. 1977<sup>49</sup>. 2.- Giuseppe Penone. *Senda de encanto*. Bronce. Campo de Kerguéhenec, Bignan, Francia, 1986.<sup>50</sup>

Si lo vemos de otro modo, la pérdida de protagonismo se vuelve una autoría compartida. El artista no concluye la obra con sus manos, renunciando al supuesto control absoluto. Hay una concesión a aleatoriedad de los procesos naturales, que conformará la obra y dará su sentido final. En definitiva, es la naturaleza la que produce azarosamente la máxima expresión de la obra, el artista sólo convida a su consumación final. El ejemplo más claro lo tenemos en *Lightening Field*, la obra más emblemática de Walter De Maria. Pero son

---

<sup>49</sup> Ana Mendieta realiza acciones metafóricas sobre el retorno final del cuerpo a la tierra. ALBEADA, J. y SABORIT, Idem, Pág. 158.

<sup>50</sup> Como si de una perversa mutación genética se tratara, Giuseppe Penone suprime las fronteras que demarcan los límites entre lo vegetal y lo humano, haciéndolos partícipes de una misma sustancia común. Idem, Pág. 158.

muchos los artistas que conceden al azar la finalización de su obra como ocurre con la obra de Pedro Croft en *La Isla de Esculturas de Pontevedra*.



*Walter de maría. Lightning Field. Cerca de Quemado, Nuevo México, 1974-77. Colección de Día Art Foundation.<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> La pieza de Walter De María no queda concluida con la instalación de los pararrayos, sino que adquiere toda su entidad cuando se produce una descarga eléctrica en medio de un tormenta.



*James Pierce. Earth Woman. Primera imagen con la luz de día y la segunda en la puesta del sol. Granja de Prat. 1976-77*

Se perfila una mala conciencia sobre el artificio operado en la naturaleza, y se pretende devolverla su belleza original. Para ello, un grupo de artistas llevarán su línea de trabajo a considerar la naturaleza como obra acabada, sin necesidad de modificación. Hamish Fulton habla de ella como obra de arte, destacando su valor precisamente por no estar intervenida. Ian Hamilton Finlay, coloca un pedestal de piedra que rodea un árbol en medio de un bosque, mostrando lo natural como obra de arte concluida. Se trata, por tanto, de la no-intervención en estado puro, para colaborar con la idea de dejar tranquila la poca naturaleza que nos queda.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> ALBEADA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Pág.. 160.



## NATURALEZA Y CULTURA U OTRA MANERA DE VER LA ESCULTURA DE LA MODERNIDAD. MARGIT ROWELL.

Si nos referimos a la idea de territorio como Naturaleza, estaremos hablando de problema de apariencia y de niveles de impacto. La historia de las civilizaciones es una historia de continuas adaptaciones al medio y de constantes modificaciones del territorio. No se puede concebir un asentamiento humano sin una progresiva transformación de su entorno. Pero esta transformación no siempre resulta evidente, puesto que la relación entre Cultura y medio físico implica un estadio de fusión en el que es difícil diferenciar el estado original del territorio y el resultado de su colonización cultural<sup>53</sup>. Las construcciones que se encuentran en el territorio se reconocen como algo añadido al medio natural, tanto las casas más integradas como las agresivas autopistas; pero la mayor contribución de las culturas a la construcción del paisaje no será algo tan evidente, sino el hecho más complejo de vivir y producir en el medio, de evolucionar inconscientemente con él. Cambios lentos en un periodo dilatado, unidos a la falta de perspectiva espacial, al contacto cotidiano con el territorio, que hacen que el paisaje cambie *naturalmente*, sin sentir como extraña la interacción necesaria de los que lo pueblan. Estos cambios resultan imperceptibles, invisibles a los ojos y se incorporan, naturalizados, al paisaje.

Las culturas más dominantes han querido siempre controlar la Naturaleza, colonizando el territorio, pero también construyendo símbolos monumentales de dominio. Las pirámides de Egipto, los templos de Teotihuacán o los Moais de la isla de Pascua, son un ejemplo. Todas presenten

---

<sup>53</sup> CLARENCE, J. El mundo Antiguo, en Glacken, Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII (1967), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. Pág. 41-165.

un alto nivel de contraste con el terreno donde se asientan, unos semienterrados en laderas muy alejadas de sus canteras de origen; y otras se alzan en llanuras que las hace más majestuosas todavía. Ello confirma la idea de que muchas civilizaciones certifican su grado desarrollo y dominio técnico haciendo patente su presencia cultural en contraste con la entropía del medio. Esto también ocurre, tanto si nos referimos al siglo XX, como algunos ejemplos del *land art* norteamericano, como si hablamos de los grandes rascacielos. Una vez más, la reafirmación de una cultura utiliza signos de una artificialidad monumental como ejemplo de dominio sobre el territorio. El concepto de escala y de contraste sigue manteniendo aquí su máximo valor.<sup>54</sup>

La historia de la escultura moderna hasta la actualidad, ni es lineal ni destaca por su claridad o precisión. Nos encontramos con conflictos internos y resistencias exteriores, además de cuestionamientos sobre modelos, métodos, volumen, espacio, lugar y estructura; sus límites, funciones y sus mismos lenguajes. Es una escultura en un espacio que se incorpora a lo propia obra, pasando a formar parte activa en ésta, y al mismo tiempo, convirtiéndose en un nuevo lugar. Así, la escultura pierde su doble función tradicional de *representación* y *monumento*. Plantea nuevas cuestiones como su naturaleza plástica, la construcción del nuevo espacio y si debe relacionarse con la arquitectura. Se caracteriza por la *multiplicidad* entendida como *simultaneidad* de elementos (ideas, sensaciones, percepciones, análisis, proposiciones, etcétera), donde cada uno de ellos participa activamente en el resultado de la obra. La variedad de discursos y de contenidos no conlleva una falta de conexión entre las obras, sino que completa el análisis de las mismas. Margit Rowell se refiere a esa variedad como parte de la inspiración de los escultores modernos y posmodernos, por un lado en la cultura: “(...) *los descubrimientos e investigaciones de carácter filosófico, científico, técnico o inclusive tecnológico* (...)”, y por otro, en la naturaleza, fijándose sobre todo en “(...) *las manifestaciones intemporales del universo, los fenómenos cíclicos del cosmos,*

---

<sup>54</sup> ALBEADA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Pág. 77-94.

*las fases biológicas de la naturaleza, y las verdades perennes de lo mítico y de lo místico(...)*<sup>55</sup>.

A partir de la década de los setenta, el hablar de variedad de medios como escultura, dibujo, fotografía, instalaciones o pintura, provoca la reubicación de gran parte de los artistas. Para Rosalind E. Krauss esto no constituye una actitud ecléctica: *"(...) este recelo respecto a una trayectoria que se mueve continua y erráticamente más allá del dominio de la escultura, deriva obviamente de la exigencia moderna de pureza e independencia de los distintos medios (y la necesaria especialización del artífice en un medio determinado). Sin embargo, lo que desde un punto de vista se presenta como ecléctico, desde otro puede considerarse rigurosamente lógico. En cambio, en la situación de la postmodernidad la práctica no se define en relación a un determinado medio -la escultura-, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio. (...) De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular (...)"*<sup>56</sup>.

Toda obra de arte es y se concibe en un espacio, pero éste no puede separarse de los cuerpos. El arte de la escultura es el espacio tridimensional pero su dominio es un espacio difícil de precisar, pues discurre entre dentro y fuera, entre lo interior y lo exterior. Sin embargo, no por ello constituyen territorios cerrados y excluyentes, de tal manera que hay zonas comunes, de roce, entre el volumen de la escultura y el espacio fluente de la arquitectura. Este territorio tan poco definido, constituye desde las vanguardias hasta la postmodernidad, el lugar preferido para muchos escultores, y cada día de más

---

<sup>55</sup> ROWELL, Margit. *Avant-propos*, en catálogo de la exposición *Qu'est-ce que la sculpture moderne*. París, Centre Georges Pompidou, 1986.

<sup>56</sup> KRAUSS, Rosalind E. *La escultura en el campo expandido*, recogido en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

arquitectos que también prefieren ese espacio intermedio, convirtiendo sus edificios en auténticas esculturas.



*Robert Morris, Sin título. Reclamation project, King County, Washington. 1979.<sup>57</sup>*

La escultura es, fundamentalmente una relación, un orden, en el que coexisten fenómenos de manera simultánea. Podemos considerar el espacio real siempre dentro del universo material, que se mueve que vibra, y el espacio que en sí mismo sea “una cosa ideal, al igual que el tiempo”, como defendía Leibniz. Para él, son las cosas las que preceden al espacio: lo real son las substancias y el espacio no es otra cosa que el orden de las relaciones posibles que guardan entre sí las diversas coexistencias. “(...) *Para tener la idea de*

---

<sup>57</sup> La obra de Morris está directamente influenciada por la relación del hombre con el paisaje, con la contemplación de los cambios de luz de los distintos momentos del día y del entorno y el firmamento, tanto de día como de noche.

*lugar y, por consiguiente, de espacio basta considerar a estas relaciones y las reglas de sus cambios, sin tener necesidad de figurarse aquí ninguna realidad absoluta fuera de las cosas cuya situación se considera (...)*<sup>58</sup>.

La recuperación en el arte de la segunda mitad del siglo XX del interés por el territorio y los arquetipos de Naturaleza no podía, obviamente, configurarse como un regreso al paisajismo como si nada hubiera pasado. La primera gran diferencia que encontramos será el salto al interior del paisaje, abandonando la para trasladar la experiencia artística al territorio real, tridimensional. La mirada del pintor que contempla e interpreta se cambia por la acción propia del escultor, que construye y transforma. Además del cambio dimensional, se refleja un afán por intervenir físicamente en el medio, sin limitarse a la ciudad como *naturaleza artificial*, sino que se expande al resto del mundo. Así, refiriéndonos al *land art* en Estados Unidos, donde sus primeros colonos basaron su identidad en la desmesurada explotación de una tierra que consideraron de nadie, la sobredimensión de la escala y en el amplio despliegue de medios se refleja después en su arquitectura y en sus tópicos a gran escala del arte escultórico. Sin embargo, un proceso más lento y racional se llevará a cabo en la vieja Europa, cuyos pobladores sí sentían la tierra como propia.<sup>59</sup>

Cuando hablamos de escultura moderna hemos de definirla desde dos posiciones antinómicas, naturaleza (unida al espacio y al paisaje) y cultura. Ambas participan en las obras de los artistas de manera particular cuando actúan en un marco natural. El esquema que ha seguido Margit Rowell para justificar una mirada diacrónica de la escultura de este siglo, en su revisión de la misma en el Centro Georges Pompidou de París<sup>60</sup>, ha sido válido en un contexto moderno, pero ya no lo es a la hora de enjuiciar su campo más amplio

---

<sup>58</sup> LEIBNIZ, G.W., *Discurso de metafísica*, Madrid, Alianza, 1994.

<sup>59</sup> ALBEADA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Pág. 77-94.

<sup>60</sup> Echell/monumentalité. *Modernismo/posmodernisme. La ruse de Brancussi*. En el catálogo de la exposición *Qu'est-ce que la sculpture moderne? Avant-propos*. Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou. París, 1986. Pág. 11-14.

y versátil como constructora del paisaje. El racionalismo clásico del XVIII y el romanticismo posterior han dejado resueltos o, al menos, han sentado las bases de la imposibilidad de esta separación en el aluvión de la naturaleza. Rowell afirma que *“los errores comienzan cuando la naturaleza deja de advertirnos nuestras equivocaciones”*<sup>61</sup>, por lo que debemos seguir el camino que ella nos abrió, que es el que han seguido los filósofos, que tienen una capacidad especial para discernir la verdad al haberla observado. Buscar esa verdad siguiendo el análisis de la naturaleza, a la que debemos el progreso, y no a la imaginación, permitirá que descompongamos para luego recomponer, lógica simultánea en la que se basa el conocimiento que poseemos de las cosas<sup>62</sup>. Friedrich Schelling<sup>63</sup> refuerza la experiencia subjetiva del yo como ocurría en los mitos de la antigüedad, que tenían una aprehensión idealista de la estética, al contrario que Etienne de Condillac, que habla de la renovación del arte mediante un reencuentro con la naturaleza primitiva, a pesar que, en ambos, es la naturaleza la fuerza originaria del mundo y del conocimiento. Sus conceptos están recogidos en el principio enunciado por Margit Rowell, en el que las verdades tienen en cuenta el mito, las manifestaciones intemporales del universo, los fenómenos cíclicos del cosmos y sus fases biológicas, una ontología basada en el instinto y en la fe o la inspiración en las artes primitivas a partir del uso de materiales tradicionales<sup>64</sup>, pero refuerza la idea de temporalidad, pues cada brote de la naturaleza tiene tan sólo un instante de plena y verdadera belleza (*“el arte, en cuanto representa la esencia de aquel instante, lo rescata del tiempo: hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir”*)<sup>65</sup>. La confluencia de Condillac y Schelling en un paisaje que reúne en un único poema de acumulaciones sincrónicas, cuya imagen ideal

---

<sup>61</sup> Qu'est-ce que la sculpture moderne. Idem. Pág. 12.

<sup>62</sup> Idem. Pág. 26 y 130.

<sup>63</sup> *La relación del arte con la naturaleza*. Ediciones Sarpe, Madrid, 1985. (Munich, 1807).

<sup>64</sup> Qu'est que...Idem. Pág. 13.

<sup>65</sup> *La relación del arte...*Idem. Pág. 72.

sería el poema de T. S. Eliot, *La tierra baldía*<sup>66</sup>, que para Octavio Paz seguía siendo aún en los años noventa totalmente actual<sup>67</sup>.<sup>68</sup>



*Alex Champion. Cretan labyrinth. En el norte de California, USA*<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> El poemario, publicado en 1922, puede leerse, en español, en la edición de Alianza Tres. (T. S. Eliot: Poesías reunidas 1909/1962. Madrid, 1995) (1963).)

<sup>67</sup> Itinerario. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1994. Pág. 39.

<sup>68</sup> CASTRO, X. A. *Elogio del granito. Isla de esculturas*. Catálogo *Isla de esculturas*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1999. Pág. 56.

<sup>69</sup> Ejemplo de *earthwork*, realizado para un sitio concreto. Es una obra permanente. Tiene un sistema de drenaje simple, un camino podado y los montículos que se siembran con hierba. El laberinto permite a la conexión individual directa con las energías de tierra y cielo. Está localizado en el Condado Mendocino. USA.



*Newark Moonrise (Salida de la luna): Cada 18.6 años, la luna se eleva en su punto más septentrional, perfectamente a lo largo del eje de este terraplén geométrico de 2000 años en Newark, Ohio. Reconstrucción virtual por la Universidad CERHAS de Cincinnati.*

## LA RUPTURA DE LA BASE COMO AUTORREFERENCIA Y LA CAÍDA DEL CONCEPTO DE MONUMENTO: CAMPO AMPLIO Y POSTMODERNIDAD.

Ciertamente, la expansión del campo de la escultura ha supuesto una de las posibilidades más enriquecedoras de la experimentación artística durante el siglo XX y no parece que haya agotado estas posibilidades en los ya casi diez años transcurridos del nuevo siglo. Al superar el escultor la idea de trabajar con una masa sólida y opaca que ocupa un lugar concreto en el espacio se abren todo tipo de posibilidades, como negar la forma definida por los contornos, renunciando al acto tópico de la formalización y aceptando la aleatoriedad y la incertidumbre; desde abarcar la cuarta dimensión, incorporando el tiempo y el movimiento, hasta recurrir a la inmaterialidad y virtualidad, prescindiendo de las cualidades propias de la masa y del carácter objetual. Sin embargo, todos los experimentos ensayados y los hallazgos conseguidos no han invalidado los caminos que podríamos llamar más tradicionales ni, tampoco, aquellos que son claramente herederos de las vanguardias. En consecuencia, quienes sigan pretendiendo encasillar la actividad artística en estilos, corrientes o tendencias se encontrarán con una dificultad insuperable ya que el panorama que ofrece hoy el arte es heterogéneo, disperso e irreductible.<sup>70</sup>

El ocaso del monumento, como señala Rosalind Krauss, es un fenómeno histórico que acompaña al desarrollo de la modernidad: el monumento inseparable de la escultura comienza a desvanecerse de manera paulatina hacia finales del s. XIX. Como señalamos en su momento al referirnos a Rodin, sus obras *Las puertas del infierno* y la *estatua de Balzac* fueron un fracaso como monumento por encargo, pues ninguno de ellos fue ejecutado.

---

<sup>70</sup> MADERUELO, Javier. *Poética y metáforas de la escultura*. El País. Babelia. 26/09/2009.

“(…) Estos dos proyectos cruzaron el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa...una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo (…).<sup>71</sup>



1. Rodin. Balzac Encargada en 1880. 2. Las puertas del infierno, del mismo escultor. Encargada en 1891.

Comienza gradualmente el *desvanecimiento de la lógica del monumento* y “(…) entramos en el arte moderno, en el periodo de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial”<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En Hal Foster. *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1979. Pág. 59.

<sup>72</sup> KRAUSS, Rosalind. *Idem*. Pág. 64.



*Brancusi. La columna sin fin, en Târgu-Jiu*<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Mircea Eliade, escribió en varias ocasiones sobre la columna del infinito, la describió como un *axis mundi*: el eje que sostiene el cielo y asegura la comunicación entre el cielo y la tierra, una especie de “árbol cósmico” que pone de relieve el simbolismo de la ascensión, pues según Eliade “en la imaginación se siente deseos de trepar por este árbol celeste”. Y lo relaciona con una costumbre rumana arcaica, precristiana, rápidamente cristianizada e incluso incorporada a algunos villancicos rumanos que Brancusi debió escuchar en su pueblo natal o durante sus años de pastor. Ciertamente la ascensión, el cielo, el vuelo o los pájaros son constantes en la obra del rumano.

Ahora, el escultor se considera libre para sentar sus bases en cualquier sitio. Aparece un nuevo sentimiento refundador que unifica arquitectura y paisaje, frente a la idea de monumento o de escultura, pero que a la vez es un símbolo en el que confluyen las características culturales de una civilización, de una época, de un país o simplemente las preocupaciones individuales o colectivas, definiendo aun hoy los usos más interesantes de los artistas en la naturaleza y en el espacio público. Éste es el espíritu del complejo monumental de Constantin Brancusi en *Tirgu Jiu* (Rumanía), entre 1937 y 1938, el prelude visionario de un paisaje hecho con gestos arquitectónicos o escultóricos y que Rosalind Krauss intuye como “*el principio de una manera postmodernista de afrontar emplazamiento del monumento en la entropía, es decir, el non-site, el antimonumento o lo que Robert Smithson había conmemorado irónicamente bajo el nombre de Monuments de Passaic*”<sup>74</sup>. Es un anticipo significativo de la disolución de lo escultórico con más de treinta años de antelación, limitándose a los minimalistas y a los creadores de los *earthworks*, para “*alcanzar la monumentalidad a través de una visión del infinito*”.<sup>75</sup>

Brancusi es el modelo de esta nueva condición de la escultura del s. XX. En su obra, se pone de manifiesto esa pérdida del lugar a la que alude R. Krauss mediante la desaparición del suelo. Su *La columna sin fin* es como un basamento infinito que no soporta nada, y que tampoco nada la soporta. Base pura, pedestal absoluto, sin apoyo y sin nada que sostener, estableciendo la comunicación entre el cielo y la tierra.

---

<sup>74</sup> Echelle/monumentalité. Modernismo/posmodernisme. La ruse de Brancusi. En el Catálogo de la exposición *Qu'est-ce que la sculpture moderne? Avant-propos*. Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou. París, 1986. Pág. 250.

<sup>75</sup> CASTRO, X. A. *Isla de esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 55.

LA NATURALEZA COMO DUALIDAD: ESPACIO SAGRADO/ESPACIO  
PROFANO.

Para vivir en el mundo es necesario fundarlo y ningún mundo puede nacer del caos de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano, decía Mircea Eliade<sup>76</sup>; por ello todo espacio sagrado implica para los antiguos una hierofanía -es decir, una irrupción de lo sagrado-, que desliga un territorio del medio cósmico del ambiente, para cambiarlo, de manera que cualquier mínimo detalle o piedra son suficientes para indicar la sacralidad de ese lugar, anteriormente neutro. Según esto, un espacio no intervenido sería un territorio desconocido o extraño y partícipe del caos; sin embargo una vez que el hombre decide intervenirlo, logra transformarlo simbólicamente en cosmos, mediante el rito de la cosmogonía, imitando el acto divino de la creación. Para hacer suyo un territorio, el hombre ha de crearlo de nuevo, en el acto de *consagración* del lugar.<sup>77</sup> Esto explica y prolonga lo más interesante de la escultura en la naturaleza después de los años sesenta, campo amplio y sentimiento refundador que unifica paisaje y arquitectura, auténtico complejo cultural más allá del fraccionamiento genérico de lo puramente escultórico.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> ELIADE, Mircea. *Le sant et le profane*. Editions Gallimard, Paris. 1965, Pág. 30-34.

<sup>77</sup> Schelling. E. *La relación del arte con la naturaleza*. Edic, Sarpe. Madrid, 1985. Pág. 72,

<sup>78</sup> CASTRO, X. A. *Fernando Casás. Arqueología del no-lugar. El Árbol como hierofanía. Del caos al cosmos. A propósito de Lamed Vad, los 36 Justos*. Catálogo Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2004. Pág. 39-43.



*El jardín de la memoria, de Anne & Patrick Porier, en la Isla de Pontevedra, crea un nuevo espacio poético a través de los sentidos, que atraviesa la dimensión espacio-temporal.  
Pontevedra, 2010.*

Antiguamente, el espacio sagrado se entendía como el único real, heterogéneo, opuesto al profano (homogéneo y neutro)<sup>79</sup>. Rosalind Krauss se refiere a este espacio *profano* de la escultura moderna, como autorreferencia modificada por la falta de localización funcional<sup>80</sup>, justo lo contrario del espacio *sagrado*, que es a la vez paisaje y arquitectura, donde la escultura no es más que una mínima parte de un verdadero complejo cultural.

Los artistas *land* y *minimalistas* han reconsiderado los aspectos conmemorativos y decorativos de la escultura, y proponen alternativas conceptuales y perceptivas, más próximas a una filosofía de la naturaleza y a la conciencia mítica, a las que se liga la escultura ancestral. Ésta adecuaba la obra al espacio, otorgando identidad al lugar, buscando la perdurabilidad y su simbología ritual. La nueva percepción hierofánica, rompe la homogeneidad del espacio para asistir a la *refundación* del mundo. La construcción de una naturaleza mediante la modificación del paisaje se envuelve de intemporalidad, al igual que antiguamente, cuando la cultura estaba al margen del tiempo histórico, fusionando también la representación y mito. Surge el presente continuo en el que el pasado y futuro se funden, como propone Sigfried Giedion<sup>81</sup> a la hora de vincular las formas prehistóricas y las contemporáneas.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> ELIADE, M. *Le sacré et le profane*. Editions Gallimard. París, 1965. Pág. 25.

<sup>80</sup> KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En Hal Foster. La posmodernidad. Kairós. Barcelona, 1979. Pág. 68.

<sup>81</sup> Sigfried Giedion trata las relaciones del arte prehistórico y el arte contemporáneo. Su *presente eterno* implica la persistencia intemporal de ciertas formas del arte primitivas que se situarían al margen del tiempo cultural y cronológico. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1985)

<sup>82</sup> CASTRO, X. A. *Isla de Esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de esculturas. Elogio del granito*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 54-56.



1.- Richard Long. *A Line in Scotland, 1981*, una parte de *Heaven and Earth* en la Tate Britain. Fotografía realizada por el artista.<sup>83</sup> 2.- Richard Long, *A line and tracks in Bolivia. 1981*.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Esta intervención está directamente influenciada por Stonehenge. “*Mi trabajo se convierte en una simple metáfora de la vida*”. Palabras del artista.

<sup>84</sup> Richard Long rememora en sus largos y fatigosos viajes los viejos rituales y marchas sagradas de sus predecesores de Stonehenge. Por ello, comprender su trabajo artístico es hacerlo en relación al tiempo, el paisaje y la mirada, utilizando la tierra con respeto. CASTRO, X. A. *Isla de Esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 55.

## PARQUES DE ESCULTURAS O ESPACIOS ESTÉTICOS EN LA NATURALEZA.

### 1.- Distintos modelos de escultura al aire libre.

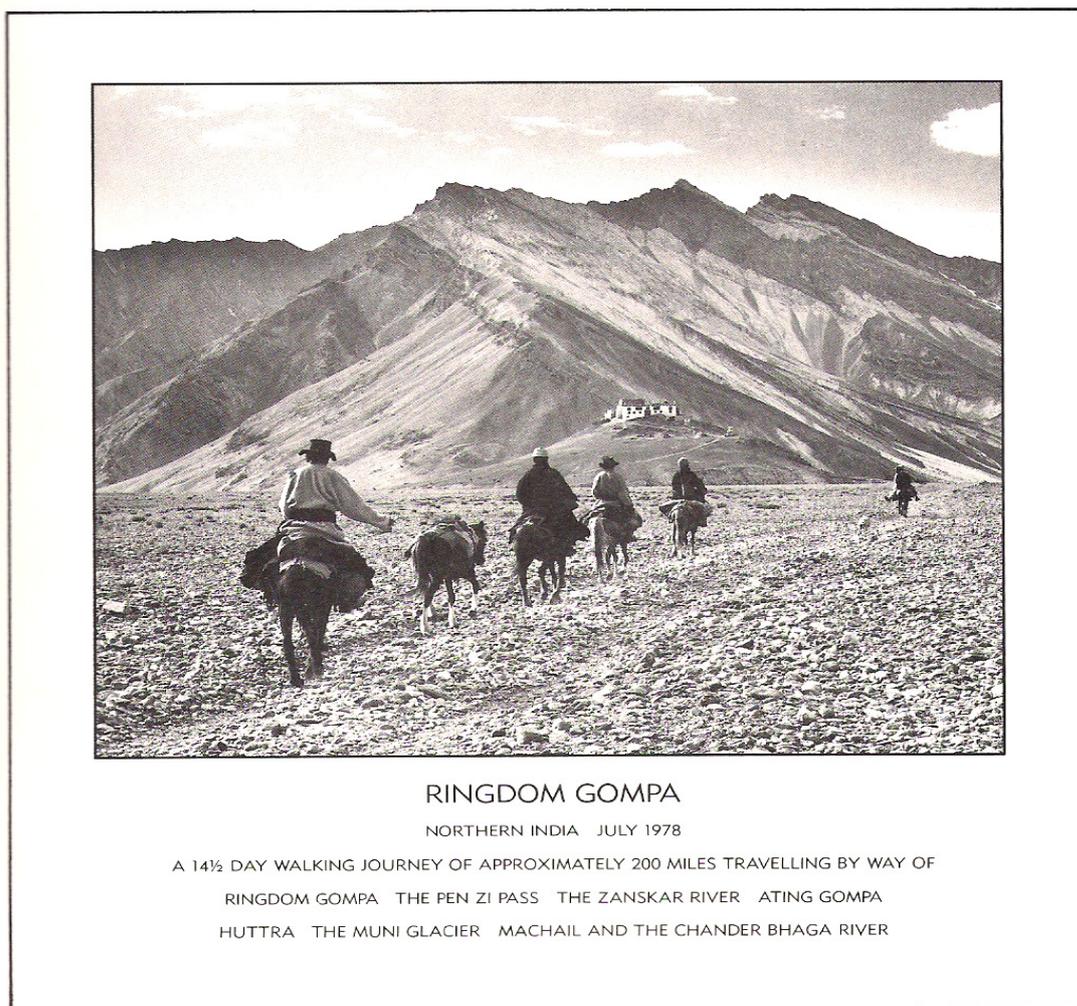
La relación de la escultura moderna con la naturaleza es cada vez más intensa, beneficiándose de ella ambas partes. La escultura al aire libre gana en libertad de movimiento, y el paisaje se convierte en un lugar cargado de poética y de simbología. Mediante la expresión artística se ha creado una vía de entendimiento a través de la cual se pretende mejorar nuestra relación con el medio natural fomentando su conocimiento y el contacto directo. El mirar esculturas integradas en la naturaleza resulta una experiencia sorprendente y, además, siempre distinta, dependiendo de cómo los artistas hayan concebido las obras y el tipo de diálogo entablado con el lugar. Algunas son de carácter más íntimo, otras más visuales, monumentales, otras jugarán con los elementos ya pre-existentes del paisaje como sonidos, olores, clima o luz. En otros casos, las piezas se mimetizarán con el entorno obligando al espectador a percibir la creación de otra forma, fijándose en pequeños detalles, percibiendo el ambiente de forma más intensa.<sup>85</sup>

No hay intención de unificar ideológicamente a unos autores que no responden a un territorio geográfico concreto ni a una formación común. Es una sensibilidad que responde de diversas maneras a una visión de la relación naturaleza-cultura. Si revisamos las declaraciones de artistas de la importancia

---

<sup>85</sup> BLÁZQUEZ, Jimena. *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*. Fundación NMAC, Cádiz, 2006.

de Richard Long o Hamish Fulton, encontraremos un gran respeto por lo natural pero ninguna declaración de corte marcadamente ecologista. Su discurso quiere seguir siendo el arte, un lugar que refleja el tiempo en que se vive pero sin ponerse al servicio de alguna causa concreta.<sup>86</sup>



*Hamish Fulton. Ringdom Gompa, 1978. Fotografía del artista.*<sup>87</sup>

<sup>86</sup> ALBEADA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Pág. 146.

<sup>87</sup> Hamish Fulton realiza fotografías que evocan los lugares por los que ha pasado o su estado mental. Se diferencia de Richard Long en que nunca deja marca de ningún tipo, salvo las huellas de los pies en el terreno. Es el más enfáticamente reverencial de estos artistas. BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond*. Nancy Grubb, Tercera edición, 1998. Pág. 44-45.



Richard Long. *A line in Bolivia*, 1981. Fotografía del artista.<sup>88</sup>

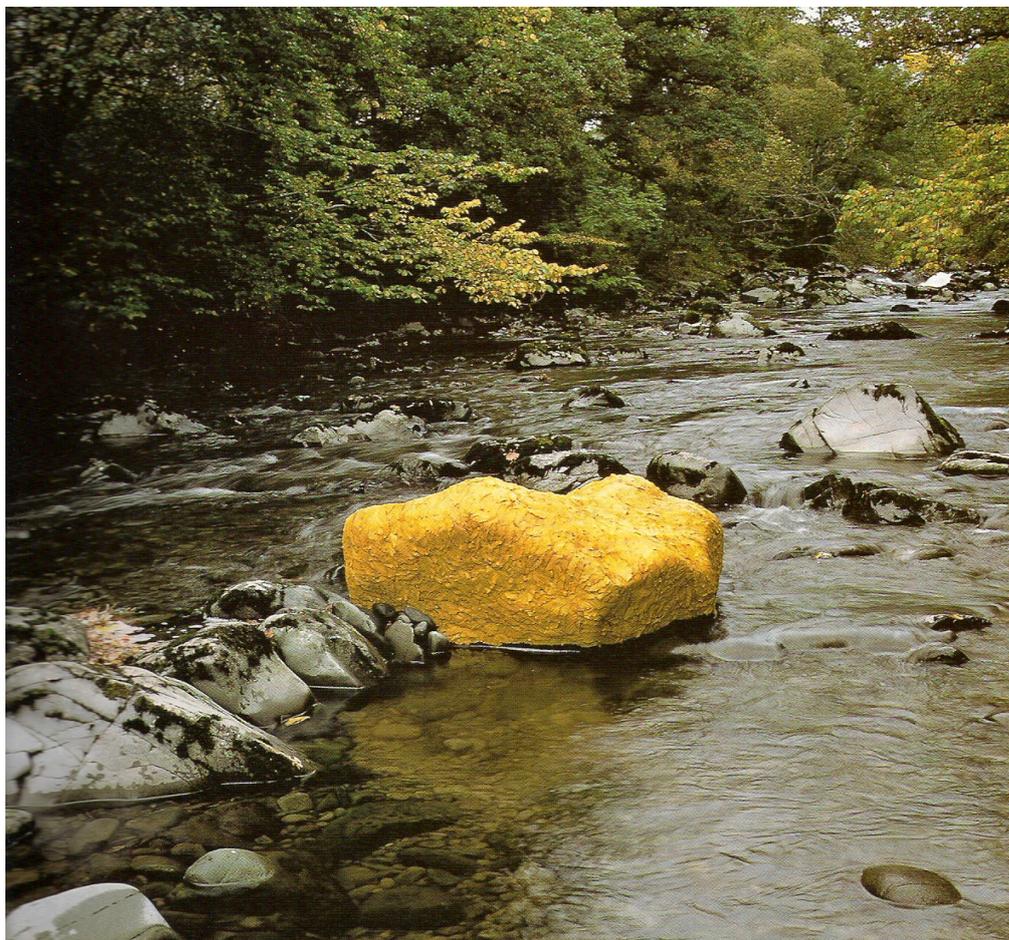
Las intervenciones de arte en espacios naturales tienen que ir acompañadas de un proyecto respetuoso con el medio natural en el que los elementos del paisaje no se vean afectados por los proyectos artísticos. Igualmente, muchos de los proyectos tienen como objetivo el retorno y acercamiento a la naturaleza. Mediante la visita y los paseos por los parques de esculturas, bosques, montañas e islas, se pretende no sólo ver las obras de arte sino fomentar el contacto con la naturaleza, su estudio y respeto. Son muchos los artistas que mediante sus obras han fomentado el acercamiento a la naturaleza y a los recursos naturales utilizando un lenguaje absolutamente respetuoso con el medio. Mediante estos proyectos aprendemos a observar la naturaleza de otra forma, y desde otro ángulo, haciendo de lo efímero y de la fragilidad una cualidad y elemento de protección.<sup>89</sup> El artista Andy Goldsworthy,

---

<sup>88</sup> Richard Long explica “*Un paseo es sólo una capa más, un marca colocada sobre cientos de otras capas de historia humana y geográfica sobre la superficie de la tierra.*” Richard Long, *Five, Six, Pick Up Sticks, Seven, Eight, Lay Them Straight* (London: Anthony d’Offay, 1980)

<sup>89</sup> *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*. Edición Fundación NMAC, Cádiz, 2002.

dice: "Me he vuelto consciente de cómo la naturaleza está en continuo cambio, y que el cambio es la llave para el entendimiento. Quiero que mi arte sea sensible y esté alerta a los cambios de material, estación y climatología".<sup>90</sup>



*Andy Goldsworthy. Yellow Elm Leaves Laid over a Rock, Low Water. Scaur Water, Dumfriesshire, Scotland. 1991. Fotografía del artista, cortesía de la Galería Lelong, Nueva York.*<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Carta de Andy Goldsworthy a Jonh Beardsley, 14 de junio de 1983 en BEARDSLEY, John. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville Press Publishers, New York, 1998. Pág. 206.

<sup>91</sup> Las obras de Andy Goldsworthy se caracterizan por la utilización de materiales provenientes directamente de la naturaleza y del lugar donde la obra permanecerá ubicada durante su periodo de existencia. El artista utiliza el medio natural como escenografía para sus obras, sus proyectos de hielo, de hojas, de piedras dan vida a estos materiales extraídos de la tierra, creando formas, composiciones y esculturas que se integran en el paisaje y que terminan por mimetizarse con el paisaje y desapareciendo. No introduce nada extraño ni ajeno al paisaje, huyendo de lo ostentoso, ofreciéndonos unas obras de arte que son naturaleza reciclada.



*Michael Singer. First Gate Ritual Series 5/80 de 1980. Fotografía del artista.*<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> La obra de de Michael Singer refleja cómo la voluntad de integración lleva al absoluto disimulo con lo que le rodea, llegando incluso a imitar el medio. Prácticamente invisible, la obra aporta esencialmente su renuncia a una tradición de siglos con la que se quiere acabar: la necesidad de distinguir el artificio imponiéndose sobre el medio en el que se inscribe.

Estas acciones artísticas en medios naturales tienden a una vocación antimonumental. La idea de intervención en la naturaleza, parte de la escucha del propio orden del medio y se refuerza en su misma concreción material. Los principios de integración muestran un deseo de no alterar la continuidad del ecosistema. Las obras no han de suponer un contraste material ni de escala con la continuidad del paisaje. Algunas constantes son la utilización de materiales del propio medio, el acatamiento de modelos sistémicos del orden natural en el diseño de las intervenciones; una ubicación espacial que busca la integración cromática y formal: la obra como una prolongación de elementos del ecosistema. Nunca antes un árbol o sus hojas fueron tema y no materia prima de una escultura, lo cual resulta todo un giro conceptual.

En los últimos años del siglo XX han ido apareciendo iniciativas de arte público, realizadas tanto en núcleos urbanos como en espacios verdes, entre los que encontramos ejemplos con una calidad un tanto dudosa o escasa, tanto por los trabajos como y por su discutible integración en el entorno. El espacio más frecuente será un lugar no urbano, parques, jardines, bosques turísticos, lugares creados o controlados por el hombre, donde las esculturas permanecen más o menos ocultas para que el paseante las descubra, sin que su artificialidad influya en una percepción de lo natural. Es el concepto de naturaleza como jardín. Este modelo supone la defunción definitiva de la necesidad de peregrinar en busca de lo salvaje, como condición imprescindible para que una obra trate sobre lo natural auténtico.<sup>93</sup>

Uno de los modelos de actuación son los que se denominan **Parques de esculturas** al aire libre, de los cuales tenemos ejemplos, tanto en la península como por el resto del mundo, y cada año se van incrementando gracias a su poder persuasivo con el público. Éstos son significativos por la profunda relación que les une al entorno, sea natural o urbano. Es un parque entendido no como simple jardín o área verde, sino como espacio museístico que más allá de la función de conservación, implica una proyección dirigida al exterior

---

<sup>93</sup> ALBEADA, J. y SABORIT, Idem. Pág. 149.

promovida generalmente por una iniciativa privada.<sup>94</sup> La necesidad de encontrar un mundo fuera de las galerías y de los museos se propagó en Italia a partir de los 70.<sup>95</sup> Los parques de esculturas son espacios y centros con una colección coherente y de carácter permanente, seleccionándolos de acuerdo a la calidad artística de las piezas y la relevancia de los artistas, además del enclave natural y la protección y respeto al medio ambiente. La variedad de centros ayuda a diferenciar el amplio abanico cultural y paisajístico existente.

Los parques de esculturas, en su mayoría periféricos, se han visto beneficiados en buena medida por el incremento del turismo cultural desde fines del siglo XX. Muchos cuentan con un público local además de los visitantes foráneos, todos ellos amantes del arte y la naturaleza. Dinamizar la economía de un lugar a través de la cultura, incluyendo a veces el aprovechamiento para el arte de lugares con usos anteriores muy diferentes — canteras, minas, bosques, marismas, antiguas instalaciones industriales en desuso, etc — puede ayudar a la recuperación de un entorno degradado.<sup>96</sup>

En Europa tenemos ejemplos como la *Fattoria di Celle*, en Pistoia (Italia), el del *Instituto Max Plank*, en Stuttgart (Alemania), *Jouy-en-josas*, en Yvelines (Francia), *Kerguéhennec*, en Morbihan (Francia), *Króller-Müller*, en Ottelo (Holanda) y *île-aux-Pierres*, en la isla de Vasívière (Francia).

En la segunda mitad de los años sesenta en Estados Unidos aparecen los **jardines minimalistas** de Peter Walker, con referencias desde las primitivas del cromlech de *Stonehenge*, en Inglaterra, hasta los modelos clásicos y cartesianos franceses del XVII, el paisajismo zen o los parques de Isamu Noguchi<sup>97</sup>. Es un jardín, resultado de la mezcla de movimientos y estilos, al

---

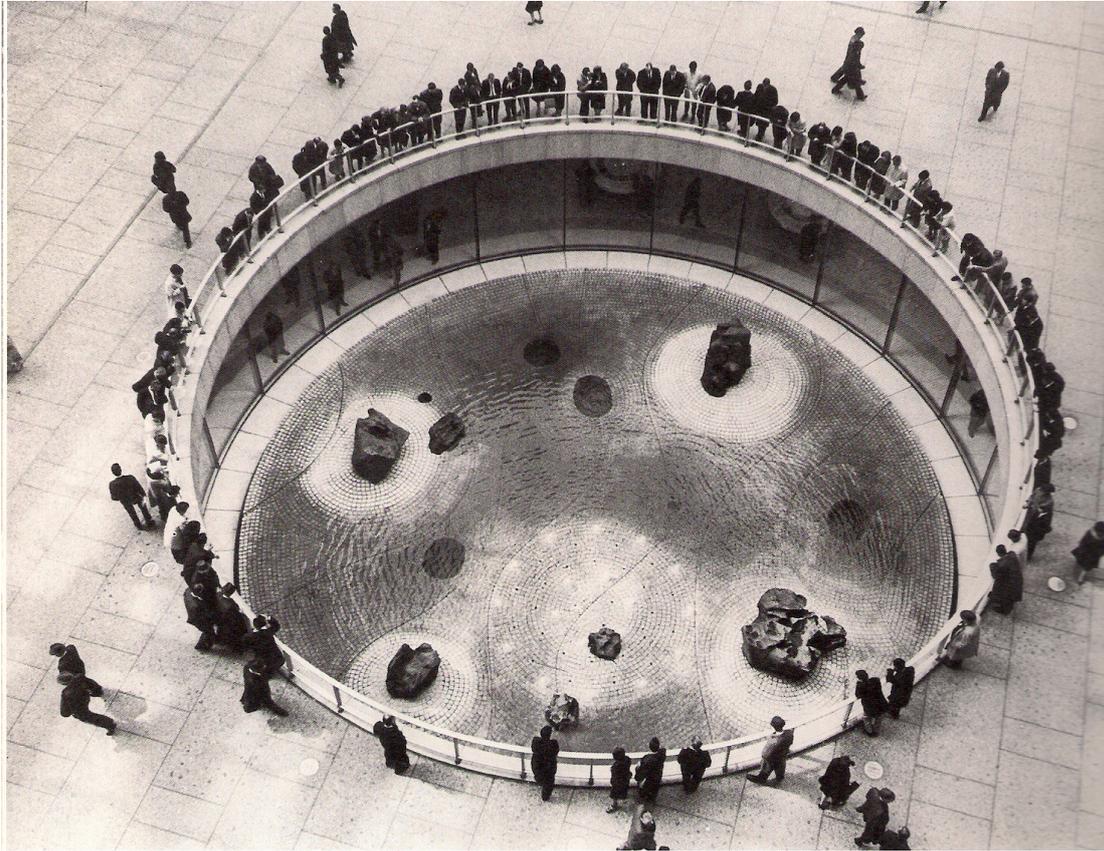
<sup>94</sup> *Guía de buenas prácticas. Idem.*

<sup>95</sup> LAMBARELLI, Roberto y BIGI, Daniela, *I parchi-museo di scultura in Italia*, número especial "Arte e Critica", invierno 1997-98, Roma, 1997.

<sup>96</sup> BLÁZQUEZ, Jimena. *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*. Fundación NMAC, Cádiz, 2006.

<sup>97</sup> LEVY, L., *Dialogue with the Land: The Art of Peter Walker*. En WALKER, Peter: *Minimalist gardens*, Spacemaker Press. Washington, 1997. Pág. 7.

igual que el *landscape* renovado de Marta Schwartz<sup>98</sup>, con los más insospechados materiales.



*Isamu Noguchi. Chase in Manhattan Bank Plaza Garden. Río negro de piedra y pavimento de granito. Nueva York, 1961-64.*<sup>99</sup>

Otras propuestas que surgen son las **intervenciones en entornos urbanos**. Para la recuperación de un espacio urbano a través de un monumento público es necesario un estudio detallado de las necesidades. Para

<sup>98</sup> MEYER, Elisabeth K., *Marta Schwartz. Transfiguration of the commonplace*. Edited by Heidi Landecker. Washington D.C. Cambridge MA., 1997. Pág. 8-9.

<sup>99</sup> Es un jardín de piedra seca encerrado. Quince piedras en cinco grupos desiguales, colocadas asimétricamente. En este jardín amurallado no hay plantas. Es un lugar para la meditación, donde unas simples piedras son el emblema de un gran mundo de naturaleza y espíritu. BEARDSLEY, John. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. Nancy Grubb, Tercera edición, Nueva York, 1998. Pág. 82-84.

cumplir con los objetivos claves del proyecto, no sólo de la escultura o monumento sino de la reincorporación del espacio al circuito urbano, hay que tener en cuenta factores como el contexto histórico del espacio, accesibilidad, localización, restauración del entorno, necesidades urbanísticas y, como no, presupuestos.<sup>100</sup>

Una de las iniciativas más importante de arte en la ciudad es la promovida por la ciudad de *Münster*, Alemania. Cada 10 años la ciudad invita a un colectivo de artistas internacionales a realizar proyectos. La mayoría de ellos son efímeros y una vez concluido el periodo de exposición el paisaje de la ciudad vuelve a su normalidad. Los artistas, de todas las nacionalidades, son invitados a realizar proyectos en todo el núcleo urbano. Este proyecto tiene como principio explotar las posibilidades del núcleo urbano de Münster. Cada uno dentro los proyectos de los 73 artistas son específicos y únicos para la ciudad. Los artistas pueden utilizar los materiales que deseen para llevarlos a cabo y toda la ciudadanía participa en cada uno de ellos como un gran acontecimiento cultural.<sup>101</sup>

Otro ejemplo de estas características es el que se realizó en Barcelona durante los Juegos Olímpicos de 1992. Este proyecto, promovido por el Ayuntamiento de Barcelona, tenía como objetivo la integración en el espacio urbano de esculturas permanentes trabajando con los artistas internacionales en proyectos específicos para localizaciones determinadas. El título del proyecto, *Configuraciones urbanas*, fue comisariado por Gloria Moure, quien seleccionó a ocho artistas internacionales. Cada artista trabajó en una localización determinada. La idea era revelar el concepto radical de la escultura contemporánea alejándose de la idea de monumento o de escultura conmemorativa y de representación. Se produjeron ocho proyectos de grandes

---

<sup>100</sup> Documentación en *El museo como monumento público*, en *Revista de Museología* nº 17, 1999 (especial arquitectura de museos).

<sup>101</sup> VV.AA. *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Colonia, Du Mont, 1987 y *Skulptur projekte in Münster 1997*, Colonia, Hatje, 1997.

dimensiones, creando un itinerario urbano alrededor de la ciudad. Los proyectos de los artistas se realizaron con motivo de las Olimpiadas, pero hoy en día forman parte del paisaje urbano de la ciudad, no como meras esculturas sino como *configuraciones urbanas* completamente integradas en la vida de la ciudad.<sup>102</sup>

El proyecto *Capital Confort 2002*, una muestra de arte público con proyectos efímeros que tiene lugar en las calles de Alcorcón, una ciudad dentro de la comunidad de Madrid, España. Este proyecto, que se viene realizando cada año desde 1997, está programado dentro del Festival Internacional de Teatro de Calle de Alcorcón, bajo la dirección de Rafael Liaño y comisariado por El Perro. Las intervenciones en los espacios públicos van acompañadas de una exposición de documentación referente a las distintas obras que se realizarán en el espacio público. La intención de Capital Confort es servir de plataforma a proyectos de arte público que cuestionan el papel tradicional del arte en la calle, y que más allá de limitarse a una ocupación estética del espacio urbano, tratan de cuestionar el uso de este espacio como canal de comunicación únicamente institucional o publicitario, planteando otros discursos bien con ánimo crítico o lúdico pero siempre contando con el contexto de Alcorcón y sus vecinos.<sup>103</sup>

En otras actuaciones, como la de la *Isla de Esculturas de Pontevedra*, la interferencia, en su confrontación con una naturaleza, como elemento de construcción de un *landscape* ha de ser de orden escultórico, dentro del campo amplio que define hoy a la escultura, en la que podemos incluir todos los géneros artísticos que confluyen en una idea también amplia del espacio. Este tipo de actuaciones es lo que denominaremos **espacios estéticos**.

Otro modelo deseable sería el de *Grizedale Forest 16*, en Lake District, entre Lake Windermere y Coniston Water (Inglaterra). En un extenso espacio, y marcado por el carácter perecedero de los materiales del bosque, los escultores

---

<sup>102</sup> MOURE, Gloria. *Configuraciones urbanas, Olimpiada Cultural*. Ed. polígrafa, Barcelona, 1994.

<sup>103</sup> [http://w3art.es/capital\\_confort/](http://w3art.es/capital_confort/)

invitados residen unos meses para realizar su obra. Esta propuesta no sólo niega su condición de parque, sino que además es una respuesta al *paisaje particular* y a la naturaleza con la que se encuentra el artista. Aquí se rompe la idea de colección permanente, convirtiendo de manera temporal el territorio intervenido, al menos mientras perduren los materiales como formas escultóricas, hasta retornar a su estado natural. Es una especie de collage en naturaleza, como ocurría en los primeros *espacios sagrados* en los que se inspira la escultura pública para construir *in situ* sus obras.<sup>104</sup>



David Nash. *Running Table. Roble. En Grizedale Forest, Cumbria, Inglaterra. 1978.*

---

<sup>104</sup> CASTRO, X. A. *Elogio del granito. Isla de esculturas. Catálogo Isla de esculturas*, Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1999. Pág. 51-53.

## 2.- Modelos de Estados unidos.

### **Artpark Lewiston**

Estado de Nueva York, USA, inaugurado en 1974. Algunos de los artistas invitados: L. Anderson, y. Acconci, A. Aycock, C. Burden, P. Campus, J. Casebere. A. Denes, R. Fleischner, N. Holt. R. Grosvenor, A. Kaprow, G.Matta-Clark, M. Neuhaus. D. Oppenheim, G. Penone, R. Poulin, C. Simonds. A. Sonfist. G. Trakas, B. Vazan.



*Dennis Oppenheim. Instalación para Artpark, Lewiston. 1999.*

Próximo a las Cataratas del Niagara (alrededor de 100 hectáreas), el parque está situado en una de las regiones más ricas de los EE.UU. desde el punto de vista tanto geológico como arqueológico e histórico. Más que un parque de esculturas, *Artpark* es uno de los festivales más innovadores de los EE.UU.: teatro, opera, ballet y conciertos son organizados cada verano. El objetivo de *Artpark* es hacer una selección de gran calidad de obras — esculturas y performers— así como estimular a la comprensión de las nuevas formas de arte, propósito en el que ha sido innovador y ha actuado de ejemplo. Cada verano 10 artistas son invitados a residir en el parque y allí seleccionar los sitios para las nuevas obras, al mismo tiempo que intercambiar ideas y experiencias con los visitantes. Desde 1974 alrededor de 250 artistas han creado instalaciones en el parque; la mayoría de las obras son temporales.

### **Pritzker Park.**

Chicago (USA) e inaugurado en 1991. Artistas: Ronald Jones. Creado por Ronald Jones y situado cerca de la Biblioteca Harold Washington, el parque está pensado como un complemento a la biblioteca.

Comprende tres secciones: la primera escenifica el célebre cuadro de Magritte *El Banquete* (1958) que se encuentra en la Bergman Collection del Chicago Art Institute. Las otras dos secciones están inspiradas en ideas propuestas por Jen Jensen, arquitecto de paisajes de Chicago, y por la Chicago's Prairie School of Landscape Architecture. Las tres secciones están integradas en un conjunto que lleva de forma natural al visitante de una a otra, y el carácter de cada una está claramente definido.

La obra de Magritte, situada en la parte central, es un lugar pensado para dejar vagar la imaginación. El espacio de Jen Jensen, rodeado de manzanos salvajes que caracterizan su trabajo, propone una escapada a los ruidos

urbanos y un refugio a los solitarios. Para ello el nivel del suelo ha sido rebajado y los lados están ligeramente en pendiente lo que disminuye el ruido de la ciudad y permite escuchar los sonidos naturales del parque, invitando al visitante al reposa El tercer espacio es una pradera con sitio para juegos, dedicada a las familias y a los niños.



*Frank Gehry. Jay Pritzker Pavillion. Chicago, 2004*

### **Storm King Art Center.**

Mountainville, en el Valle del Rio Hudson, Estado de Nueva York (USA) e inaugurado en 1960. Organizado por la Fundación Ralph E. Ogden. Artistas: A. Aycok. D. Abdel!, D. Annesley, S. Baizerman, M. Sill, M. Bromberg, T. Brown. A Calder, K. Campbell, K. Capps, A. Caro, O. Dehner. M. di Suvero, K Eloul. H Etienne-Martin, S. Etrog, H Ferber, R. Friedberg, R.

Gebhardt, C. Ginnever, A. Gottlieb, E. Greco, R. Grosvenor, G. Hawkins, Hepworth, H. Hokanson, A. Hrdlicka, R. Hunt, Huntington, P. Johanson, M. Kadishman, L. Kipp, J. Kirk, G. Knowlton, F. Koenig, J. Konzal, LeWitt, A. Liberman, G. Rickey, R. Grosvenor, H. Moore, R Murray, F. Myers, M. Negri, L. Nevelson, J. Newman, Noguchi, A. Norton, A. Padova, E. Paolozzi, J. Periman, K. Pfann, J. Pillhofer, A. Pomodoro, P. Reginato, G. Rickey, H. Schlee, R. Serra, Y. Shemi, R. Shore, C. Simonds, Y. Sklavos, K Snelson, D. Smith, R. Stankiewicz, M. Steiner, J.P. Stern, D. Stoltz, T. Streeter, G. Sugarman, E. Thom, M. Todd, L. Tribe, E. Troya, W. Tucker, D. Von Schlegell, G. Walburg, M. Westerlund-Roosen, Witkin, Wolfe, F. Wortruba.



*Maya Lin. Wave Field. Storm King Art Center, Mountainville. Nueva York, 2009.*

Es el principal parque y museo de esculturas de Estados Unidos. En 1960 la Fundación Ralph E. Ogden adquiere la propiedad Vermont Hatch que regala para el Storm King Art Center, que ese mismo año es abierto al público.

Así, se crea un espacio para la escultura contemporánea de alrededor de 200 hectáreas de praderas y bosques. En el exterior, se encuentran más de 100 esculturas en exposición permanente y 10 en préstamo permanente. En el interior del museo se halla una colección permanente de esculturas que se complementa con exposiciones temporales.

### **Stuart Collection of Sculpture.**

Universidad de California, La Jolla, San Diego, California (USA) e inaugurado en 1963. Organizado por la Universidad de California y Fundación Stuart. Varias organizaciones públicas y privadas financian la colección. Artistas: T. Allen, M. Asher, J. Ferrara, H. Finlay, R. Fleischner, J. Holzer, R. Irwin, Nam June Paik, Nauman, N. de Saint-Phalle, A. Smith, W. Wegman, Armajani, D. Graham, M. Neuhaus, M. Nordman, M. Puryear, G. Trakas).

Situada en el campus de la Universidad de California, es uno de los proyectos artísticos más ambiciosos e innovadores de Estados Unidos. Su propósito es enriquecer la vida cultural e intelectual dentro del campus creando un diálogo entre las obras artísticas y el entorno habitual de éste. La colección debe ser enriquecida continuamente por obras de los artistas representativos de nuestra época que las crearon específicamente para ese lugar. Desde la firma en 1982 de un acuerdo entre la universidad y el coleccionista James Stuart DeSilva, todo el campus puede ser considerado como un lugar abierto a las peticiones públicas.

De estos cuatro ejemplos que hemos visto en Norteamérica, todos ellos son ejemplos de *parques de esculturas*. El único que se aproxima más a un *site-specific* es este último de Stuart Collection, pues las obras se realizan estudiando el entorno, y de manera específica para ese lugar.

### 3.- Parques de esculturas de Europa.

#### **Castillo de Wanas (Suecia).**

Wanas, en la frontera entre las regiones de Scania y Smaland (sudeste de Suecia) e inaugurado en 1987. Organización a cargo de Marika Wachtmeister. Artistas: G. Bandolin, O. Baertling, E. Billgren, D. Birkeland, B. Breivick, Etkin, G. Flores, G. Friedman, K. Helmersson, C. Gianakos, G. Gordillo, Gudmundsson, M. Hafif, J. Hafström, J. Highstein, R. Julius. B. Kirschenbaum, D. Lipski, M. Markovic, J. Martesson, T. Naraha, R. Nonas, K. Ortwed, J. Pousette, R. Rheinsburg, Ruri, B. Stokke, Stuart, A. Svenbro, R. Sxyber, S. Tolaas, Ulay, S. Wewerka, K. Whiteford, D. Wolgers.

El castillo de Wanas fue construido en el siglo XV, pero los edificios actuales datan de los siglos XVII y XIX. Es propiedad de la familia Wachtmeister. El parque, con su jardín a la inglesa, está abierto al público. Cada verano, Marika Wachtmeister invita a algunos artistas que instalan sus obras tanto en el parque como en ciertas alas del castillo. Algunas de estas obras son permanentes. Las exposiciones, además de revalorizar el lugar, mantienen un equilibrio tanto con su arquitectura como con el entorno natural (bosque, lago, praderas...), creando un diálogo entre arte y naturaleza, entre arte antiguo y moderno. Los artistas se comprometen a utilizar los materiales propios de la región, como las diferentes clases de granito, por ejemplo. La mayoría de las obras están perfectamente adaptadas al entorno y las obras de la colección se mimetizan con el paisaje.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> [www.wanas.se](http://www.wanas.se) y el catálogo *Art at Wanas*, Byggförlaget publications, The Wanas Foundation, 2001.



*Dan Graham. Two Different Anamorphic Surfaces, 2000.*

### **Neue Kunst in Alten Gärten (Alemania)**

*Arte Nuevo en Jardines Antiguos* (Neue Kunst in Alten Gärten) es el nombre de otra asociación, creada en la Baja Sajonia, también en Alemania, que agrupa a artistas y propietarios de viejas casas solariegas dispuestos a abrir sus jardines a la escultura. Una fórmula parecida a la que ya han recurrido otras colecciones públicas y privadas.



*Susan Donath, Überfluss der pinkfarbenen Einäuger. Hannover.*

### **Verbeelding Art Landscape Nature (Holanda)**

Es un proyecto que viene desarrollándose desde 1998 en la localidad holandesa de Zeewolde y tiene como objetivo crear un espacio de arte contemporáneo al aire libre a lo largo de un recorrido preestablecido, llamado la ruta de arte (*Kunstbaan*), que en un inicio debía unir la ciudad con el centro de congresos, pero éste no se ha llegado a construir. Sin embargo, la calidad del proyecto artístico animó a las autoridades a seguir adelante con el *Kunstbaan* y desembocó en la construcción de un pabellón para exposiciones temporales y la creación de un centro internacional de arte directamente relacionado con el paisaje y la naturaleza, De Verbeelding Art Landscape Nature. Desde los años 70 el *Kunstbaan* fue incorporando destacadas obras de arte contemporáneo al paisaje, que pertenece a terreno ganado al mar. En los años 90 se diseñó un

concepto artístico para la ruta que estableció unos criterios de selección de proyectos de envergadura y con una gran calidad artística.

### **Rijksmuseum Króller Müller (Países Bajos)**

Otterlo, Veluwe, e inaugurado en 1960. Organizado por la Fundación Króiler Moller y el Estado holandés. Algunos de los artistas con instalaciones permanentes: Christo, J. Dubuffet, M. di Suvero, L. Fabro, I.H. Finlay, L. Fontana, Fortuynf O'Brien, P. Kírkeby, Lavier, M. Merz, H. Moore, F. Morellet, J. Munster, D. Nash, Noguchi, O. Oldenburg, D. Oppenheim, M. Pan, G. Penone, D. Rabinowitch, G. Rickey, U. Rückriem, R. Serra, T. Smith, K. Snelson, L. Ufan, C. Visser, G. Zorio.

En 1928 se crea la Fundación Króller Müller para administrar las propiedades y la colección de arte de esta familia de industriales. Posteriormente, en 1935, Héléna Króller Müller cede su colección de arte al estado holandés, que en contrapartida se encargará de llevar a cabo su antiguo proyecto de construir un gran museo para el que encargó planos, en 1913, al arquitecto Henry Van de Velde, y que no se llevó a cabo debido a la crisis económica de 1920. El conjunto museístico se construye, a partir de nuevos planos de Van de Velde, siguiendo un plan que permita una perfecta ósmosis entre la arquitectura y las obras. La reserva natural que rodea el Museo, convertida hoy en el parque nacional *De Hoge Veluwe*, forma también parte de la herencia y allí se irá formando el jardín de esculturas. Más de 100 artistas están representados en el parque del museo, y la colección está en continuo crecimiento.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> [www.kmm.nl](http://www.kmm.nl)



*El edificio del Rijksmuseum Kröller Müller es obra de Van de Velde. Está perfectamente integrado en el paisaje.*

### **Isla de Hombroich (Alemania)**

El arte, el paisaje y la arquitectura se funden en la Isla de Hombroich, una lengua de tierra en un recodo del río Erft junto a la pequeña ciudad de Neuss, a medio camino entre Düsseldorf y Colonia. El proyecto surgió en 1982 cuando el financiero Kart Heinrich Müller adquirió una casa solariega del siglo XVII para exponer su colección de arte. El paisajista Bernhard Korte y el arquitecto Edwin Heerich realizaron la remodelación de la finca, que cuenta con un viejo jardín, prados y tierras de cultivo. El recorrido descubre obras de Calder, Giacometti, Picabia, Klimt, Arp, Graubner, Matisse, Fautrier..., y piezas de arte antiguo persa, chino y jemer. La mayoría de las piezas se encuentra al aire libre, otras se cobijan en 10 pabellones concebidos en sí mismos como esculturas. Pero la visita incluye otras dos atracciones. La primera es la Raketstation, una base desmantelada de la OTAN que ocupaba un terreno colindante. Álvaro Siza, Raimund Abraham, Daniel Libeskind, Per Kirkeby, entre

otros arquitectos, han intervenido en la transformación de sus hangares en talleres y residencias para artistas. Y, finalmente, el conjunto se completa con un sugestivo edificio del arquitecto Tadao Ando, rodeado de cerezos, que acoge la Fundación Langen, famosa por su colección de arte japonés.



*Edwin Eric fue el arquitecto del edificio para la Fundación Isla de Hombroich, Alemania, 2000.  
Es otro modelo de integración entre arquitectura y paisaje.*

### **Arte all'Arte (Italia).**

En la Toscana, en Italia, una zona dividida en pequeñas comunidades, la asociación Arte Continua organiza cada dos años Arte all'Arte, invitando a comisarios y artistas internacionales a realizar proyectos específicos. Cada artista elige una localidad donde realizar su intervención. Los materiales utilizados para cada proyecto son de la zona y la industria local ayuda en la producción de cada uno de los proyectos ubicados en lugares elegidos por los artistas. Este acontecimiento es ahora un importante encuentro cultural que se realiza cada dos años después de la Bienal de Venecia y donde todos los ayuntamientos de las diferentes localidades participan activamente en su

difusión y fomentan su aceptación por parte de la población. Una vez concluida la inauguración se publica un catálogo con las obras en las diferentes localidades en las que se fomentan las características tanto gastronómicas y etnográficas de cada población.<sup>107</sup>

### **Fattoria di Celle (Italia).**

Entre Prato y Pistoia, en plena Toscana, se encuentra la Fattoria di Celle, una villa del siglo XVII donde el industrial italiano Giuliano Gori inició en los años setenta su colección de esculturas. El jardín se ha visto paulatinamente transformado con las obras de más de 50 escultores, que crearon el proyecto *Espacios de Arte*. Artistas invitados: M. Abakanowicz, A. Aycok, A. Burri, R. Barni, Bukichi, E. Castelfani, Cox, F. Cornell, Hamilton Finlay, M. Gerard, D. Karavan, J. Kosuth, O. Lanu, S. LeWitt, R. Long, F. Melotti, R. Morris, M. Neuhaus, D. Oppenheim, M. Pan, B. Pepper, A. & P. Poirier, U. Ruckriem, R. Serra, A. Sonfist, G. Spagnuolo, Solano, M. Staccioli, O. Trakas. En una primera fase, hasta 1982, los artistas trabajaron en el parque, después en el espacio virgen que rodea el parque de la casa. Paralelamente, una parte de la colección se mostraba en el interior.

La mayoría de las obras son *site specific*, es decir, que se han creado por los artistas expresamente para el lugar que ocupan. En 2003, el IVAM dedicó una exposición a este proyecto. Gori explicó entonces que la idea había surgido durante una visita al Museo Nacional de Arte de Cataluña. Al admirar la reconstrucción ambiental llevada a cabo para mostrar determinadas piezas de arte románico, descubrió la fuerza expresiva que adquiere una obra de arte cuando se concibe para un lugar específico.

---

<sup>107</sup> [www.artcontinua.org](http://www.artcontinua.org)



*Susana Solano, Acotación. Fattoria di Celle, Italia, 1990.*

Giuliano Gori comenzó con el empeño de crear una colección que permitiera a los artistas realizar obras para no ser comercializadas, concebidas libremente para un espacio concreto (al estilo de los mecenas del Renacimiento

que ofrecían a los artistas un lugar para trabajar en el que debían asumir una arquitectura ya existente y producir obras que integrándose con esa arquitectura, transformaran el espacio concedido). Por tanto, a partir de 1980 puso a disposición su residencia, Villa Cele, que data del siglo XVIII, en la región de la Toscana, e invitó a escultores contemporáneos a trabajar y residir en ella para realizar una obra específica.<sup>108</sup>

Los *Espacios de Arte* (60 instalaciones de arte ambiental) fueron inaugurados en 1982; ellos constituyen una colección de muy notable valor internacional. Las obras fueron concebidas y realizadas al aire libre por artistas invitados a Celle no sobre la base de su notoriedad, sino por una cuidadosa selección entre quienes evidenciaban, a través de su trabajo, poseer un excelente sentido de la ambientación además de un claro talento artístico.

En conjunción con la colección y con el parque, todos los años se desarrollan muestras y actividades varias que saben aprovechar también los sugerentes espacios del interior de un teatro-escultura al aire libre.

### **Le Jardin de Tarots (Italia)**

Garavicchio (Italia). Inaugurado en 1989. Artista: Niki de Saint-Phalle. Realizado con la ayuda del equipo de Jean Tinguely. Inspirado en el Parque Güell de Gaudí en Barcelona y en el Jardín de Bomarzo, Le Jardin de tarots está compuesto por 22 esculturas centelleantes de espejos y de colores vivos, que sugieren los arcanos mayores del tarot.

---

<sup>108</sup> A Villa Celle está dedicado el volumen *Arte ambientale, La collezione Gori nella fattoria di Celle*, Allemandi ed., Torino, 1993.



*Vista de las esculturas que forman este jardín en Garavicchio.*

### **Jardín-galería de Hannah Peschar (Reino Unido)**

La galería de Hannah Peschar, en Ockley (al sur del Reino Unido), no es una sala convencional, sino un jardín boscoso que discurre junto a un arroyo bajo la inspiradora sombra de viejos árboles parlanchines. Los escultores, noveles o consagrados, encuentran en la sofisticada espesura del Black and White Cottage un valor añadido para sus obras y ven en los claroscuros del sotobosque a un aliado incondicional. El paisajista neozelandés Anthony Paul, autor del diseño, ha utilizado las plantas como si fueran esculturas y ha creado escenarios abstractos a la manera de Roberto Burle Marx. El jardín está abierto al público y es muy popular entre los estudiantes.



*Matthew Durrant, Migration. The Hannah Peschar Sculpture Garden. Vidrio y acero inoxidable.*

### **Royal Forest of Dean (Reino Unido)**

Speech House, Condado de Dean, inaugurado en 1986 y organizado por la Galería Arnolfini de Bristol en colaboración con la Forestry Commission y con el apoyo financiero de varias fundaciones públicas y privadas, como la Fundación Henry Moore. Artistas: Allan, P. Appleton, K. Atherton, A. Darke, Ben David, M. Davis, H. Finlay, Frost, M. Jetelová, T. Lees, Y. Martin, O. Nash, O. Parker, P. Randall-Page, Ryder. K. Smith.

Durante un periodo de cinco años han sido creadas veinte esculturas por dieciséis artistas en una parte del bosque siguiendo un camino de más de seis kilómetros. Los artistas fueron invitados a conocer el lugar antes de presentar

sus propuestas de obras. Siguiendo ciertos criterios predefinidos, las obras debían ser duraderas e interpelar al visitante; atraer la mirada, invitar a la contemplación. Debían funcionar como catalizadores de la imaginación y de la relación del individuo con la naturaleza y el lugar en sí mismo, porque el bosque no es un lugar intacto ya que conserva rastros de la civilización y la industrialización (antiguas vías férreas, puentes y minas abandonadas).

### **Yorkshire Dales National Park (Reino Unido).**

Bretton Hall, Norte de Yorkshire e inaugurado en 1977. Algunos de los Artistas: E. Frink, L. Granjean, R. Kitchin, J. Maine, G. Miller, M. Murray.

Un ambicioso programa de exposiciones de escultura en el exterior hace de este parque de esculturas la referencia de una tradición inglesa relativa a la relación entre arte y naturaleza. Casi todos los escultores ingleses han trabajado en él.

### **El bosque de Kielder en Northumberland (Reino Unido)**

El bosque de Kielder en Northumberland, cerca de la frontera escocesa y el muro de Adriano. Kielder es la reserva natural más extensa de Gran Bretaña con el lago más grande realizado por el hombre en Europa, albergando una variada e importante fauna autóctona de ardillas rojas, ciervos y pájaros salvajes en la que los artistas son invitados a realizar proyectos de escultura y arquitectura en medio del bosque. Las actividades y acciones culturales de Kielder comenzaron en 1995 y desde entonces diferentes artistas internacionales han realizado proyectos de arte permanente, siendo el que realizó el artista James Turrell en 2000, *Skyspace*, un proyecto que trata directamente con los cambios de luz del lugar, uno de los más significativos. La

mejor manera de explorar esta reserva es a pie o en bicicleta para poder ver cada uno de los proyectos artísticos ubicados en recónditos lugares del bosque. Además de poder ver las diferentes intervenciones de los artistas, se puede pescar, navegar por el lago y realizar muchas otras actividades relacionadas con la naturaleza.<sup>109</sup>

### **Grizedale Forest Sculpture (Reino Unido).**

Lake District, entre el Lake Windermere y Coniston Water (Inglaterra), inaugurado en 1977. Artistas: K. Alexander, C. Wilbourn, S. Bastik, A. Best, K. Bierman, H. Cartmel, G. y. Dijk, D. Evison, A. Frost, D. Geist, A. Goldsworthy, A. Grimwood, R. Harris, K. Harrison, A. Holloway, J. Hull, D. Kemp, B. Kishkilov, R. Koenig, C. Langdown, S. Lee, P. Leighton, K. Lewis, N. Lloyd, Matthews, D. Nash, P. Nikoloski, J. Partridge, L. Walmsley, K. Rand, D. Rankin, C. Rose, K. Smith, G. Stefanov, K. Tsuchiya, K. Turnell, M. Ueno, G. Ward, M. Winstone, G. Young.

El bosque de Grizedale no es exactamente un parque de esculturas, pero un gran número de escultores han trabajado allí dentro de un programa de residencias. Siguiendo una línea basada en la práctica personal de cada artista. La mayor parte de ellos han trabajado sobre el terreno y con los materiales disponibles, con intervenciones bastante libres. Las esculturas están generalmente cerca del *Silurian Trail*, el circuito de un kilómetro y medio que atraviesa el bosque, de modo que jalonan el paseo sin por ello convertirse en un recorrido artístico.

---

<sup>109</sup> [www.kielder.org](http://www.kielder.org).



*Andy Goldsworthy. Taking a Wall for a Walk. Grizedale Forest. 1990.*

### **Little Sparta (Escocia).**

Situado en las colinas de Pentland, cerca de Edimburgo, Little Sparta es la mayor obra de arte de Ian Hamilton Finlay. Es un jardín creado a partir de la fusión artística de elementos poéticos y escultóricos con las formas de los paisajes naturales. En él incorpora riachuelos, arroyos, letras talladas en piedra, objetos escultóricos, pretendiendo una interpretación del jardín como metáfora del mundo y de la actividad humana. Los temas tratados en el jardín son los que subyacen en las estructuras de la sociedad. La Revolución Francesa, las opiniones presocráticas de la naturaleza del mundo, la Segunda Guerra Mundial, el mar y sus flotas de pesca figuran entre las fuentes de la metáfora y

la imagen que se emplean en las más de 275 obras de arte que se encuentran en Little Sparta.<sup>110</sup>



*Ian Hamilton Finlay. Acorazados, en Little Sparta, Escocia.*

### **Artscape Nordland (Noruega).**

Noruega, inaugurado en 1991 (hasta 1994) Artistas: K. Cavén, T. Cragg, H. Fridfinnsson, K. Gudmundsson, P. Kirkeby, M. Raetz, S. R. Rheinsberg, K. Tapper, M. Alha, El Anatsui, G. Apostu, A. Aycock, P. Barclay, K. Bednarski, P. Inge Bjarlo, Breivik, D. Buren, Christensen, D. Cross, E. Dietman, T. Endo, L. Englund, L. Fabro, O. Gislason, J. Hafstrom, C. Iglesias, Oddvar N., Karlsen, W. Luy, Mahn, W. De Maria, M. Merz, B. Naumann, G. Ngoma, Norgaard, K. Erik, K. Olsen, Orlov, D. Sambolec, Sarkis, A. Senneby, R. Serra, Stokke, Tolaas, K. Unsworth, M. do Valle.

---

<sup>110</sup> The Little Sparta Trust website. *The Garden of Ian Hamilton Finlay.*

Sobre una idea, que data de 1988, de la pintora noruega Anne Katrine Dolven, se encargó una escultura para cada uno de los 45 municipios de la provincia de Nordland, transformando la naturaleza de esta región al norte de Noruega en una enorme galería al aire libre. Para el desarrollo de la idea y la selección de los artistas se contó con profesionales especializados; la intención era crear una colección de alto nivel internacional de artistas contemporáneos, con una fuerte presencia de artistas nórdicos. El concepto del proyecto reúne las ideas que Michael Heizer y Robert Smithson desarrollaron a finales de los 60 sobre las obras de arte en el exterior. Los artistas deben tener en cuenta las condiciones climáticas, el contexto social y, en tanto que sea posible, la mano de obra y los materiales disponibles en la región.<sup>111</sup>

#### **Louisiana, Museo de Arte Moderno (Dinamarca).**

Humblebaek (Dinamarca), inaugurado en 1958 y organizado por Ny Carlsbergfondet. Artistas: M. Bill, A. Calder, César, E. Cucchi, J. Dubuffet, M. Ernst, H. Heerup, D. Karavan, H. Laurens, J. Miró, Noguchi, H. Moore, G. Rickey, N. Sekine, R. Serra, M. Schapiro, G. Trakas.

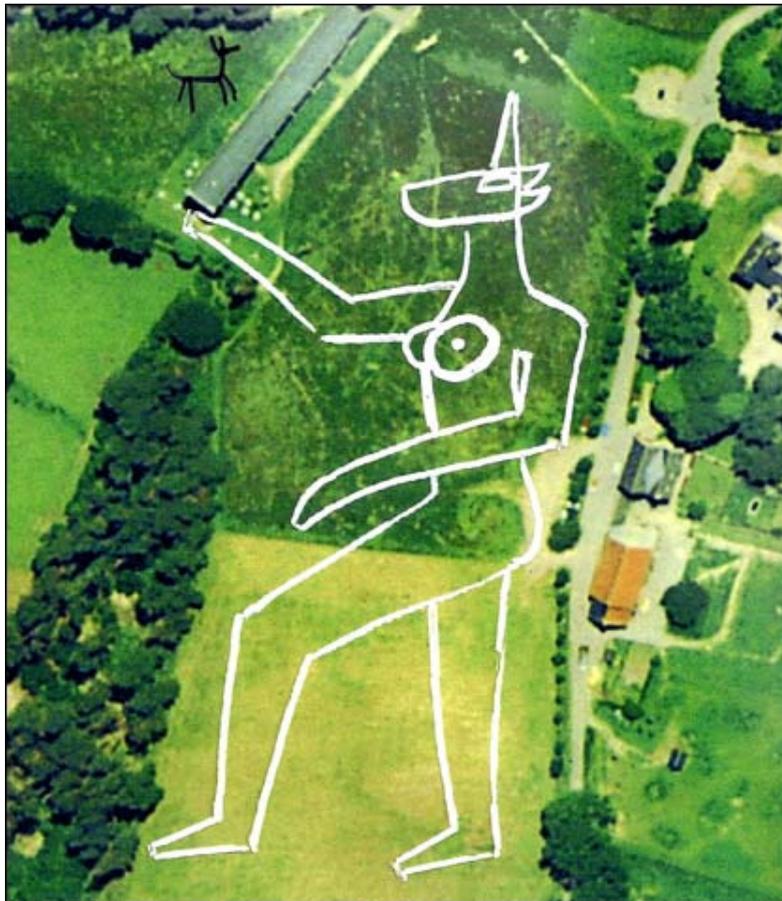
El Museo Louisiana abrió al público su colección de arte danés en 1958. La idea inicial era establecer una interacción entre artes plásticas, arquitectura y paisaje. En su origen la colección estaba reservada a los artistas daneses y más tarde se abrió a las corrientes internacionales. En el Museo se realizan unas 10 exposiciones por año dedicadas a los movimientos más recientes y a los clásicos del arte moderno.

---

<sup>111</sup> Jaukkuri, M. *Artscape Nordland: Lugares de Comunicación*, en *El Paisaje*, (II Actas). Diputación de Huesca, 1996  
VV.AA. *Artscape Nordland* 1994. Report from Seminarium in Bodo and Henningsvaer. Bodo, Artscape Nordland, 1994

En 1966 Louisiana presenta ya una colección de arte internacional. Las nuevas adquisiciones están financiadas en gran medida con la ayuda del Ny Carisbergfondet. El primer edificio del Museo (situado sobre una antigua casa de estilo neoclásico que data de 1855) se construyó en 1958; después el Museo ha sido ampliado varias veces por los arquitectos Jorgen So y Vilhelm y Claus Wohlert. La escultura ha sido desde el comienzo uno de los puntos fuertes; la colección se comenzó con 13 obras de Giacometti.

**Vassivière, Centre d'Art Contemporain (Francia).**



*Yona Friedman y Decavèle Jean-Baptiste. Balkis Island . Isla de Vassivière.*

Isla de Vassivière, Beaumont-du-Lac, al pie de la Meseta de Millevaches, Haute-Vienne (Francia) e inaugurado en 1983. Artistas: D. Bailly, E. BouiHon, B. Calet, M. Couturier. J. F. Demeure, A. Goldsworthy. D. Jones, D. Nash, E. Samakh, V. Skoda, O. Thébault, K. Tsuchiya. J. P. Uhlen, J. L. Viimouth.

En el centro del gran lago, la isla de Vassivière ocupa 70 hectáreas de bosques y praderas. Se trata de una naturaleza protegida, rica y variada. En este contexto natural nació el Centro de Arte Contemporáneo. Concebido por el arquitecto Aldo Rossi y abierto al público desde el año 1991. Lugar de creación, exposición y formación, los artistas son invitados a residir en la isla para inspirarse en el espacio natural y realizar sus obras permanentes en el lugar elegido.

### **Parc de La Villette (Francia)**

París (Francia) e inaugurado en 1979. Artistas y Arquitectos: J. M. AlbertJG. Vexlard, D. Buren/A. Chemetoff/ B. Leitner, C. Rannou/ Devin. F. Ghys/ B. Tschumi, C. Oldenburg, Tschumi, A. Devos! B. Tschumi/ O. Voss. Es el parque más grande de París, fue concebido por el arquitecto Bernard Tschumi y tiene la función de comunicar las das ciudades de la Villette, la ciudad de la Música y la ciudad de las Ciencias y de la Industria. Quiere ser un nuevo lugar urbano donde se desarrollan múltiples formas de expresión artística para un público diverso.

El proyecto de Tschumi se desarrolla alrededor de varios sistemas: Por un lado los edificios rojos o *folies* donde cada uno propone una actividad artística diferente, y por otro siete jardines temáticos (se tienen previstos más) cuya realización ha sido confiada a artistas, arquitectos y paisajistas.

### **Fondation Cartier pour L'Art Contemporain (Francia)**

Localización: Jouy-en-Josas, Yvelines (Francia), inaugurado en 1984 y organizado por la Fundación Cartier. Artistas Invitados: R. Long, M. Bill, César, P. Corillon, B. Flanagan, H. Finlay, R. Hains, F. Morellet, P. Planchouette, B. Pagés, U. Rückriem, J. P. Raynaud, R. Tuttle, K. Uematsu.

Situado en un parque de 15 hectáreas, es conocido desde el siglo XIII con el nombre de *Dominio del Montcel*. En 1870 el dominio pasa a ser propiedad del barón Christophe Philippe Oberkampf, fundador de la manufactura de las telas de Jouy. Es Thomas Blaikie, responsable del jardín de Bagatelle, quien crea el jardín a la inglesa en el interior del parque. Desde su creación la Fundación Cartier ha invitado a artistas a realizar obras en el parque. El objetivo es ofrecer al visitante un recorrido a través de la historia de la escultura moderna y contemporánea conservando el lugar con su especificidad de parque botánico.

### **La Garenne-Lemot (Francia)**

Gétigné. Loire-Atlantique (Francia), inaugurado en 1989 y organizado por Talleres Internacionales del País del Loira. Artistas cuyos proyectos específicos permanecieron fuera del marco de los Talleres: D. Graham, F. Morellet, N. J. Paik, P. Panchouette, Sarkis. Artistas con instalaciones temporales: 5. Arienti, M. Aubry, Bruni/Babarit, L. Copers, P. Corillon, B. Ecker, A. Gherban, B. Huws, P. Mellet, C. Morellet, Perejaume, P. Sorin, M. Webster.

Los Talleres Internacionales existentes desde 1984, en su 6ª edición de 1989, proponen por primera vez a los artistas trabajar en el exterior sobre un tema: reflexionar sobre la naturaleza, sobre la creación de la obra en un entorno natural. Concebido por Lemot a comienzos del s. XIX en un estilo neoclásico, el parque es en sí mismo una obra de arte, donde toda intervención concerniente

al suelo esta prohibida de todo punto. La noción de efímero está por tanto favorecida. Es por eso que la selección se lleva a cabo entre artistas que trabajen preferentemente técnicas como la escultura, vídeo e instalaciones.

### **Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain (Francia).**

Situado 25 Kilómetros al norte de Vannes, Morbihan (Francia) e inaugurado en 1986. Organización a cargo de FRAC Bretaña. Artistas: F. Bouillon, Hamilton Finlay, T. Grand, E. Hajdu, R. Long, M. Raetz, E. Morellet, M. Neuhaus, M. Nordman, M. Pan, G. Penone, J. P. Raynaud, U. Rückriem, K. Sonnier, C. Visser, G. Zona.



*Maria Nordman. Fragmento de una nueva ciudad, 1987-89.*

Patrimonio público desde 1972, Kerguéhennec era desde el s. XV propiedad de los vizcondes de Bignan. El castillo fue construido sobre el emplazamiento de otro antiguo a comienzos del s. XVIII. El parque botánico dispuesto por los hermanos Bühler en 1872, las vastas praderas, el Gran Bosque y el lago ofrecen un estupendo recorrido. Desde que Kerguéhennec se convirtió en lugar de exposiciones tuvo dos objetivos: implantación regular de obras en el parque y funcionamiento del Centro de Arte Contemporáneo. Los artistas son invitados a visitar el parque y elegir un lugar de intervención para realizar proyectos específicos. Una parte del castillo está dedicada a exposiciones temporales de escultura y a las obras adquiridas por el FRAC Bretaña.

### **Europos Parkas (Lituania).**

El *Parque de Europa* se encuentra a 20 minutos del centro de Vilnius. Fue fundado en 1991 por el escultor lituano Gintaras Karosas con el objetivo de dar vida al centro geográfico del continente europeo por medio del arte. Al aire libre, sobre una superficie de 55 ha, se exponen más de 100 esculturas, obras de famosos escultores contemporáneos de 33 países del mundo, entre ellos: de Abakanowicz, Oppenheim, LeWitt. Se puede ver también la obra LNK Infomedi realizada con televisores: siendo la más grande del mundo está incluida en el Libro Guinness. La escultura, realizada con más de 3000 televisores, vista desde lo alto, parece un árbol. Pesa unas 150 toneladas y ocupa una superficie de 3 a. La obra de Gintaras Karosas indica todas las capitales europeas, la dirección y la distancia desde el centro de Europa.

Hoy en día el parque cuenta con alrededor de 55 hectáreas y más de 90 obras de arte de artistas de 27 países diferentes.



*Sol LeWitt. Double Negative Pyramid, 1998.*

Se trata de construir un paisaje que trabaja en conjunción con la naturaleza, que muestra un amplio espectro de tradiciones culturales y formas de expresión, e invita a los visitantes a un diálogo con el medio ambiente. Los cambios de la naturaleza no sólo durante las diferentes estaciones, sino también en las distintas horas del día proporcionan una oportunidad única para que el visitante entre en un medio en constante cambio.

Como hemos podido ver, muchos de estos proyectos comparten con la *Isla de Pontevedra*, la manera de trabajar el paisaje, de intervenirlo, la elección de materiales que ofrece el entorno o el estudio previo del lugar para crear un verdadero *site-specific*. La obra de Sol LeWitt coincide en varios aspectos con la pirámide de Dan Graham en Pontevedra. Ambas participan del juego de reflejos con el agua y la multiplicación de una forma simple.

#### 4.- Modelos de España

##### **MONTENMEDIO, en Vejer de la Frontera, Cádiz.**



*Fernando Sánchez Castillo. Fuente, 2003.*

*Montenmedio* es una Dehesa de una superficie de 500 hectáreas. La Fundación NMAC, dirigida por Jimena Blázquez Abascal, se encuentra en el municipio gaditano de Vejer de la Frontera. En su primera exposición ocupa 30 hectáreas que forman parte de una zona declarada Parque Natural. El itinerario donde se encuentran las obras de la colección se realiza a través de un bosque de pinos piñoneros, acebuches, lentiscos y alcornoques. Un espacio rural, en un entorno de vegetación mediterránea, junto a humedales con una rica población de aves. Para la producción "in situ" de los primeros proyectos se han

utilizado materiales de la zona, involucrando a talleres y artesanos locales, y adaptándose a las características de la obra.

Pretende conjugar naturaleza e intervención humana en el paisaje mediante una fórmula que contribuya a la educación y al desarrollo de la cultura aprovechando el potencial creativo y estimulante del arte, donde más de veinte artistas de primera línea han sido invitados a realizar una obra pensada específicamente para el lugar. Una composición de esculturas e instalaciones en la dehesa gaditana que se ha ido ampliando con nuevas aportaciones desde el año 2001 cuando se abrió al público la Fundación *Montenmedio*.

Al igual que en al *Isla de Esculturas* de Pontevedra, ofrece una visión del arte contemporáneo en la que el paisaje natural y el entorno social, junto con la memoria histórica, determinan la creación de las obras. Todo el proceso creativo, desde la fase conceptual hasta la producción de cada pieza, se realiza en la provincia de Cádiz por técnicos y empresas locales bajo la dirección del artista. Se creó como un lugar de interacción con su contexto social, cultural. En un entorno rural, alejada de centros urbanos, invita a artistas procedentes de todos los rincones del mundo a realizar proyectos *site-specific* en forma de instalaciones, esculturas, proyectos de arquitectura en la naturaleza, fotografía, vídeo, pintura o performance. Cada año se incrementa la colección con nuevas obras. Todas ellas mantienen una estrecha relación con el entorno, que espectador irá descubriendo a lo largo de un recorrido por el bosque mediterráneo.

Más de 40 artistas han realizado ya proyectos en NMAC de los que 23 forman parte de la colección permanente. Éstos son: Adel Abdessemed, Marina Abramovic, Pilar Albarracín, Maja Bajevic, Gunilla Bandolin, Maurizio Cautelan, Olafur Eliasson, Jeppe Hein, Sol LeWitt, Michael Lin, Cristina Lucas, Pascale Marthine Tayou, Aleksandra Mir, Richard Nonas, Roxy Paine, Ester Partegàs, MP y MP Rosado, Fernando Sánchez Castillo,

Berni Searle, Santiago Sierra, Susana Solano, Huang Yong Ping y Shen Yuan. En la primera fase del 2001 comenzaron nueve escultores, y poco a poco se fueron uniendo los demás. En 2004, se incorpora al conjunto escultórico la artista china Shen Yuan con la obra titulada “Puente”, y los proyectos únicos y site-specific de los artistas: Adel Abdessemed, Maja Bajevic, Jeppe Hein, Cristina Lucas, Pascale Marthine Tayou, Aleksandra Mir, Jesús Palomino, Gregor Schneider y Shen Yuan acercan al espectador a cuestiones como el territorio, la identidad colectiva, la tragedia, el destino, la construcción y deconstrucción de la historia, las ideologías y la sociología. La última de las obras, inaugurada en mayo de 2009, se debe a James Turrell, titulada Second Wind, y consiste en una gran estupa cubierta de basalto sobre una lámina de agua y alojada en el interior de una pirámide cuya cúspide, truncada, se abre al cielo.



*Sol LeWitt. Cinderblock, 2001.*

La selección de los artistas es realizada por un comité internacional que cuenta con expertos del mundo del arte. Entre ellos Marc Blondeau, experto en arte contemporáneo, Jérôme Sans, comisario y crítico de arte, ex co-director del Palais de Tokio en París (2001-2005), Enrico Lunghi, director artístico del museo Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain (Luxemburgo), y Bartomeu Marí, Conservador jefe del Museu d'Art Contemporain de Barcelona.

### **CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (CDAN) de Huesca.**

Comienza en 2006 con encuentros anuales bajo el lema *Pensar el paisaje*. Invitan a artistas internacionales para que hagan intervenciones o esculturas situadas en la provincia de Huesca. Por ahora se han desarrollado seis proyectos en distintos lugares elegidos por los propios artistas. Per Kirkeby está realizando el séptimo plan. El arte transforma, señala, interroga y enriquece la naturaleza. Según su directora, Teresa Luesma, "todo paisaje es una construcción cultural sobre el concepto de lugar". Y explica: "El portugués Alberto Carneiro, por ejemplo, ha hecho una pieza en Belsué, un lugar alejado de las rutas habituales. Allí ha construido un cuadrado, una especie de arquitectura poética, que queda rodeado por vegetación y montañas, creando una especie de mandala, un centro del mundo. Con eso quiero decir que al incorporar el patrimonio contemporáneo es posible atravesar diferentes paisajes. En total serán entre 10 y 12 obras. La idea no es llenar el territorio de obras de arte, sino estudiar el territorio y también la escultura contemporánea".<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> *Arte y Naturaleza, (I Actas)*, Diputación de Huesca, 1995. Pág. 7



*Ulrich Rückriem, Siglo XXI. 1995*

Artistas: Richard Long, 1995, (con una exposición de fotografías realizadas en junio de 1944 cuando Long atraviesa caminando el Pirineo de Huesca a Francia y una selección de esculturas creadas con piedra y barro de la región). Ulrich Rückriem, 1996, (en Abiego, localidad a 40Km de Huesca realiza la obra *Siglo* ) o ( 20 estelas de granito Rosa Porriño y en el parque Miguel Servet de Huesca la obra *Estela*), Siah Armajani, Fernando Casás, Hidetoshi Nagasawa.

El proyecto central consiste en la creación e instalación de un conjunto de esculturas para ser ubicadas en lugares escogidos del medio no urbanizado de la Provincia de Huesca. Se trata de obras que deberán establecer algún tipo de relación con el lugar en el que se implanten a través de factores como su localización, escala, presencia física, forma.., por lo que los artistas deberán tener en cuenta las condiciones del lugar. Se propone a una serie de artistas experimentados en este tipo de trabajos, dentro del ámbito internacional, la realización de una obra que mantenga relaciones específicas con el lugar elegido, con el fin de crear un parque de esculturas, una colección de grandes obras de arte ancladas física y emocionalmente al lugar. Las obras estarán

adscritas a una institución museística que se encargue de su conservación y mantenimiento, y no deben entenderse como actuaciones puntuales, sino que, pese a la distancia que las separe, deben corresponder a un mismo proyecto que las haga ser entendidas como partes de un conjunto con una coherencia discursiva.

En paralelo se convoca un curso de nivel universitario donde se estudiarán de forma monográfica temas relacionados con el Arte y la Naturaleza; se crea una línea editorial que extienda la influencia de las obras; se crea un centro de documentación que pueda atraer y reunir a los especialistas y artistas; se crean unas becas para estudios de doctorado sobre el tema Arte y Naturaleza.<sup>113</sup>

### **La Fundación César Manrique, en Lanzarote.**

Esta fundación desarrolla actividades sobre la relación del arte con el paisaje desde 1990. El artista canario, fallecido en 1992, fue un precursor del compromiso con el entorno natural, que se ha mantenido a través de su legado y una serie de exposiciones con artistas vinculados al paisaje y el territorio.

---

<sup>113</sup> Publicaciones MADERUELO, Javier. *Nuevas Visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990. *Madrid. Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990



*Imagen de la Fundación César Manrique. Lanzarote.*

## **Ciudad Financiera Grupo Santander.**

La escultura es un elemento habitual en los espacios diseñados por Luis Vallejo, responsable del proyecto paisajístico que acompaña a los edificios de Kevin Roche en la Ciudad Financiera del Grupo Santander, en la localidad madrileña de Boadilla del Monte. Se trata de una elegante concatenación de jardines, patios y terrazas donde predominan las especies mediterráneas y plantas aromáticas. El trazado incorpora con admirable sobriedad una valiosa plantación de olivos: 212 ejemplares, algunos milenarios, y ocho obras firmadas por Juan Muñoz, Kimmo Schroderus, Richard Serra, Richard Deacon, Cristina Iglesias, Dan Graham, Anish Kapoor y Juan Asensio.



*Ciudad Financiera Grupo Santander. Boadilla del Monte, Madrid.*

## **Escultura Pública Universiada, Palma 99.**

Palma de Mallorca, Baleares (España). Inaugurado en 1999 y organizado por el Ayuntamiento de Palma de Mallorca, Fundación de los Juegos Mundiales Universitarios y Consorcio Mirall Palma Centre. Artista: E. Aguiló, J. Bennéssar, M. Lüpertz, M. Martí, A. Rouiller, A. Roqué, J.M. *Sirvent*, A. Sassu, A. Socias, A. Caro, J. Le Parc, P. King, S. LeWitt, F. Plessi, D. Oppenheim, B. Woodrow, A. Nagel, S. Solano, M. Paz, J. Costa, P. Canyelles, J. Mir, G. Sugerman, Kcho, A. Magraner, J.M. Alcover. Artistas fallecidos que han donado obra: Mompá, P. Serrano, W. Vostell.



*Pilar Cerdà, Tornada a l'origen. Hierro y acero. Palma.*

El centró históric de Palma de Mallorca se convierte en un museo al aire libre gracias a las 30 esculturas realizadas por artistas internacionales que

ocupan toda la fachada marítima, desde el Paseo Mallorca hasta el Baluard del Princep (algunas se ubican cerca del futuro Museu d'Art Contemporáni, en el Baluard de Sant Pere). Todo gracias al proyecto Escultura Pública Universiada, puesto en marcha con motivo de los Juegos Mundiales Universitarios que se celebraron en la ciudad en el mes de julio de 1999, y con María Llusà Borrás como comisaria, ayudada por un comité asesor (Biel Sampol, Lluís Socias, Carmen Tarrafeta y Aurelio Torrente) a la hora de seleccionar a los artistas invitados.

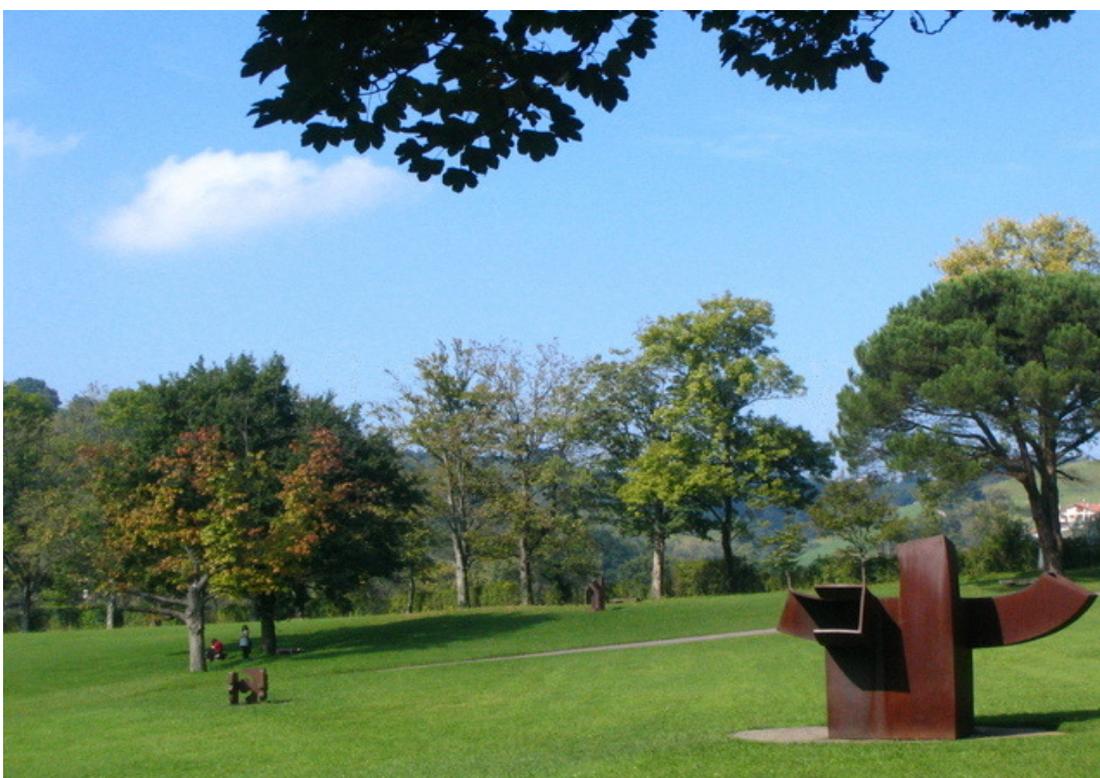
El proyecto cuenta con tres obras de artistas fallecidos donadas por sus familias, debido a los vínculos que mantuvieron con Mallorca (Mompó, Pablo Serrano y Wolf Vosten). Uno de los organismos promotores del proyecto, el Consorcio Mirall Palma (entidad formada al cincuenta por ciento por el Ayuntamiento y el Govern Balear), gestiona los diferentes planes de rehabilitación del casco antiguo de la ciudad, dentro de los cuales la recuperación de la fachada marítima es uno de los objetivos prioritarios.

### **Parque de Chillida-Leku, en Zabalaga.**

El Museo CHILLIDA-LEKU es un parque de esculturas al aire libre, en Guipúzcoa, donde se expone la colección que Eduardo Chillida ha guardado durante años y donde se plasma su visión de la forma, el espacio y el tiempo acumulado. El museo cuenta con un jardín de 12 hectáreas con arbolado en el que durante diecisiete años se han ido colocando más de cuarenta piezas de grandes dimensiones, en su mayoría hierros y granitos.

En el centro está Zabalaga, un caserío del siglo XVI con toda la estructura de madera a la vista, que se encontraba en estado de ruina, y que Eduardo Chillida ha restaurado con enorme respeto. En su interior se encuentra

una importante selección de la obra de menor formato (110 obras), de distintos materiales como alabastros, granitos, hierros, yesos, murales y collages. En la planta superior del caserío se guardan sus dibujos, las primeras esculturas de torsos y los hierros de la primera época. Junto a ellos, una pequeña sala se dedica a las Lurras y las Gravitaciones en las que surge un elemento que nunca había entrado en el dibujo, que es el espacio.



*Parque de Chillida Leku. Guipúzcoa.*

Así se cumple uno de los sueños del escultor donostiarra, tener un lugar para su obra donde ésta pudiera ser permanentemente expuesta y que permita seguir la evolución de su trayectoria en todos sus campos; un apoyo para entender a Eduardo Chillida en su conjunto, en sus dibujos de 50 años de

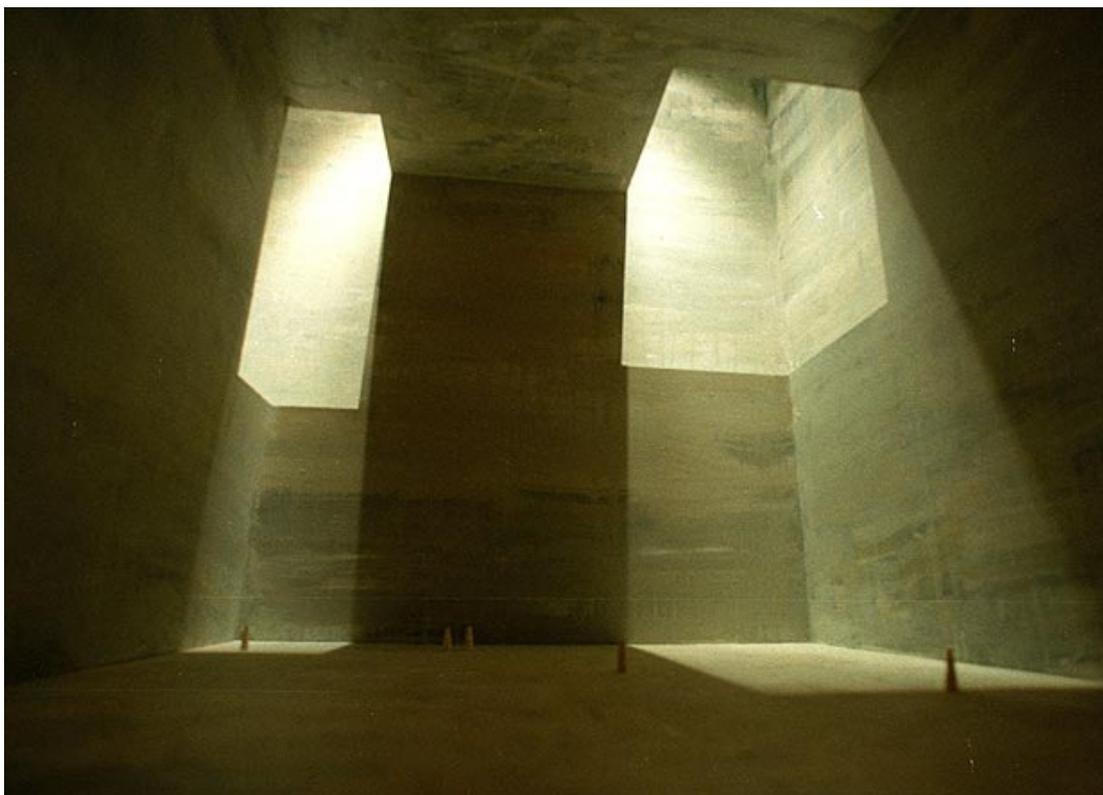
creación. El espacio ha ocupado siempre un lugar fundamental en la obra del escultor y de ahí surge el nombre de este museo Chillida-Leku (espacio como lugar o paraje).

### **El proyecto de Tindaya, en Lanzarote.**

Algunas de las intervenciones en espacios naturales se han visto sujetas a polémicas expuestas por movimientos y organizaciones ecologistas que han considerado algunos proyectos de arte como acciones que pueden alterar no sólo el paisaje sino también el ecosistema. Un conocido ejemplo es el proyecto de Eduardo Chillida en la montaña de **Tindaya**, en Fuerteventura (España). Es una herencia del movimiento *land art* no sólo por sus dimensiones sino por estar localizado en una montaña. El proyecto, promovido por las autoridades locales, que consiste en la excavación de un cubo en el interior de la montaña de 50m x 50m x 50m con la idea de que se pueda contemplar el cielo desde el interior del cubo a través de unas chimeneas.

La idea es vaciar de piedra la montaña de Tindaya y construir en su interior un espacio cúbico. La montaña de Tindaya es patrimonio de la isla, un lugar histórico y cultural lleno de espíritu y considerado por los antiguos habitantes de la isla como una montaña sagrada. Por el momento, el desarrollo del proyecto está paralizado.

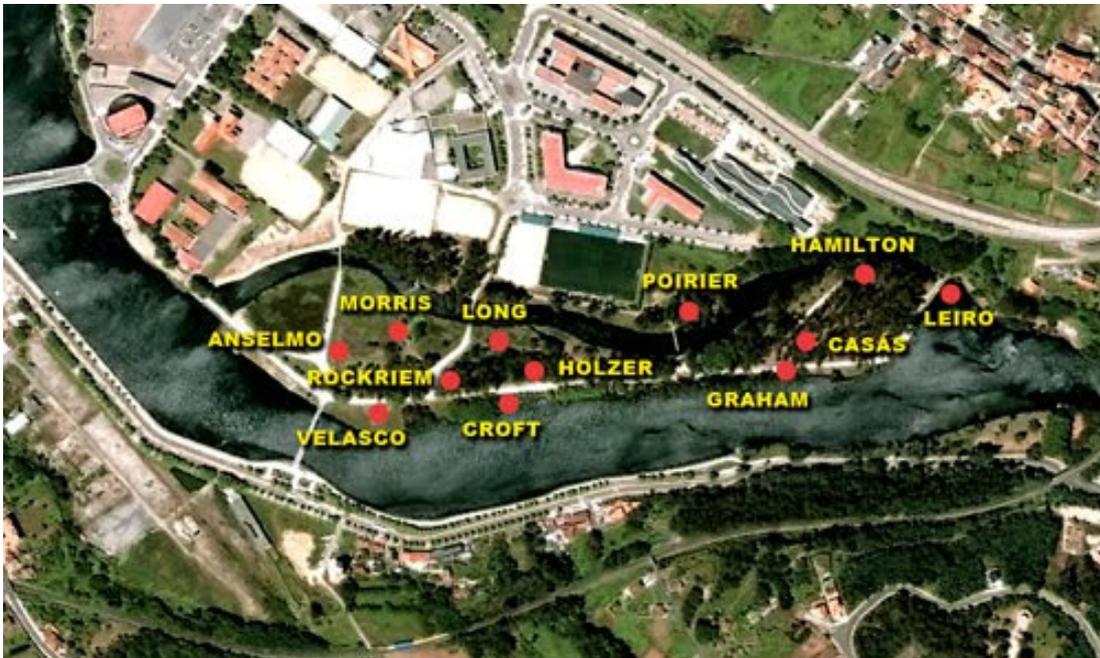
Todos estos ejemplos que hemos visto, repartidos por el mundo entero, contribuyen a definir el nuevo marco actual de una escultura que quiere seguir expandiéndose fuera de las paredes de los museos y las galerías.



*Eduardo Chillida. Recreación del proyecto Tindaya (Fuerteventura), 1993.*



1.- Análisis del espacio. Descripción y situación.



*Vista aérea de la localización de la Isla de Esculturas, en la Xunqueira del Lérez, en los alrededores de la ciudad. Imagen de Google maps.*

En la periferia de la ciudad de Pontevedra, se encuentra *la Isla de las Esculturas*, en una junquera que baña y encierra longitudinalmente el río Lérez, de sur a norte, como un prolongado brazo cuyos extremos concluyen en dos estrechos istmos artificiales. Es un espacio encrespado y agreste del irregular terreno que se ha ido formando al amparo de los aluviones y de la vegetación,

entre meandros y esporádicos espigones de piedras. La isla está llena de arbustos y de juncos, y los visitantes pueden pasear bajo las sombras de los robles o eucaliptos, que dan un olor especial a la isla, cuyo perfil está constantemente poblado de patos y de cisnes que anidan en sus orillas.



*Vista de la Isla desde el camino de acceso. Pontevedra, 2010.*

Esta isla fluvial a donde llegan las mareas, es el mayor museo al aire libre de Galicia, un espacio natural protegido de fácil acceso desde el centro de la ciudad de Pontevedra. Es un área de 70.000 m<sup>2</sup>., donde los eucaliptos ocupan la mayor parte del recinto.



*Vista de la Xunqueira en su estado semisalvaje.*

Cada uno de los artistas invitados ha sido elegido de una manera minuciosa y selectiva, pues todos ellos han de saber interpretar la propuesta del proyecto. Ante todo, estamos frente a una intervención directa en la naturaleza, en un terreno semisalvaje. En segundo lugar, han de tener muy presente el referente del material, el granito, al cual se rinde un verdadero homenaje, tomándolo como estandarte de toda la tradición artística y cultural de un territorio cuyo paisaje viene definido por su utilización y su sacralización en

determinados contextos. El *Xacobeo*, o el camino de Santiago, es otro de los hilos conductores, tanto desde el punto de vista cultural, como desde el marco europeista, o en su sentido más literal, referido al acto de caminar, al recorrido, y todo lo que define y determina el transcurso. Cada uno de estos doce artistas ha adaptado su *modus operandi* a los requisitos propuestos, teniendo en cuenta que sus trabajos anteriores guardan cierta relación y afinidad con el marco que define la *Isla*.



*El ecosistema de la Isla de Pontevedra no ha sido alterado modo alguno.*

## 2.- Componentes culturales del proyecto.

### EL MARCO XACOBEO COMO VÍA PANEUROPEISTA

En Galicia, *Xacobeo* nos remite al paso de Santiago por el Noroeste del viejo mundo. Pero además, es el punto de encuentro del primer internacionalismo medieval que rompió las fronteras físicas y espirituales y propició la construcción de Europa. Este fenómeno se materializó con el Camino de Santiago, convertido en un espacio cultural formado por los peregrinos, viajeros y aventureros, que convirtieron la ruta jacobea en un nuevo lugar de comportamientos sociales, económicos y estéticos, movidos por una idea religiosa e incluso penitente, tal vez mística, a fin de alcanzar el *Finisterre* mítico en los límites del Atlántico occidental, exaltador pues, de la idea de Europa.<sup>114</sup>

Desde los tiempos más remotos, el ser humano ha sentido la necesidad interior de peregrinar hasta los confines del mundo a la búsqueda de sí mismo. Este deseo originó en Europa el fenómeno del Camino de Santiago, que es algo más que una peregrinación a la tumba del apóstol, pues su destino es alcanzar el fin de la Tierra: el *Finisterre*. Siempre han existido peregrinos que acudían a lugares sagrados para conseguir salud física y espiritual. Con ello tratan de acercarse a lo divino y así distanciarse de lo humano. Pero el inicio de la historia de las peregrinaciones cristianas se da cuando los cristianos intentan seguir los pasos de Cristo, después de muerto, tratando de asemejarse a Él pasando por los mismos lugares y mirando las mismas montañas. Las peregrinaciones a Roma que comenzaron con el culto a los mártires de las Catacumbas y a las visitas de los apóstoles Pedro y Pablo fueron, después de Jerusalén, las que mayor atracción provocaron hasta que se descubrió la tumbazz del Apóstol Santiago.

---

<sup>114</sup> CASTRO, X. A. *Isla de esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de esculturas*, Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 47.



*Cripta donde se encuentran los restos de Santiago Apóstol. Catedral de Santiago de Compostela.*

La tradición cuenta que hacia el año 820 un ermitaño llamado Pelayo, afirmó que observaba muchas noches unas luces que semejaban una lluvia de estrellas fugaces, que caían siempre sobre el mismo montículo. Pelayo, impresionado, se presentó ante el obispo de Iria Flavia, Teodomiro, para informarle del suceso. El obispo fue al lugar y pudo contemplar el fenómeno relatado por el ermitaño. Un fuerte resplandor iluminaba el lugar en donde, entre la densa vegetación, encontrarían un sepulcro de piedra en el que reposaban tres cuerpos, identificados como el de Santiago el Mayor y sus discípulos Teodoro y Atanasio. El lugar del descubrimiento se llamó Compostela o Campo de la Estrella, aunque es más probable que la palabra venga de *compositum*, en latín *cementerio*.

El más antiguo de los relatos que se conserva sobre el descubrimiento es la *Concordia de Antealtares*, escrito doscientos cincuenta años después, en el 1077. Tenemos que recordar, que el Camino de Santiago, antes de la

cristiandad, era ya utilizado por celtas e íberos, por su gran contenido energético, solar y como un gran lineamiento geodésico muy a propósito para realizar sus trabajos mágico-espirituales. No es por ello extraño, que se vieran luces o signos metafísicos en su recorrido. Y es a partir de esa fecha, cuando el sepulcro se convierte en punto de peregrinación de todo el continente Europeo.

La ruta surgió de un modo espontáneo, después de que el rey Sancho el Mayor (992-1035) limpiara de ladrones los bosques del norte de Navarra durante las primeras décadas del siglo XI. Sus sucesores aseguraron la línea del Duero como frente contra los musulmanes, y volvieron a utilizarse las viejas calzadas romanas y la red de caminos locales, hasta conseguir un itinerario seguro y estable.

Pronto se popularizó la peregrinación a Compostela en señal de penitencia, a la que se ofrecían grandes multitudes de todas las clases sociales. Se fijó una ruta definida y segura para el caminante, con disposiciones especiales para protegerlos. El camino partía desde Francia hasta España, entrando por las fronteras de Jaca o de Roncesvalles, seguían por Puente La Reina, Estella, Nájera, Burgos, Sahún, León, Astorga o Lugo, hasta llegar finalmente a Santiago. Los peregrinos, ataviados con su indumentaria penitencial (el sombrero para protegerse del sol y de la lluvia; esclavina; la calabaza para el agua; el bordón, como apoyo y defensa; las sandalias para protegerse los pies de las inclemencias del camino y la concha, símbolo de la peregrinación), seguían puntualmente la ruta celeste de la Vía Láctea que les marcaba el camino a Santiago: *Campus Stellae*, Compostela o campo de las estrellas. Todos los pueblos de Occidente acabaron llamando a la Vía Láctea el Camino de Santiago. Algunos expertos hablan que desde mucho antes de la llegada del cristianismo a España, existía una ruta inicial que se dirigía a Finisterre, al lugar donde empieza el Mar de los Muertos, del que nadie volvía. Muchos peregrinos deciden completar su viaje a Santiago yendo al Cabo de este nombre para ver la puesta de sol, y así recordar cómo los antiguos

pensaban que el astro moría cada atardecer y hasta les parecía oír el como se hundía entre llamas en el Océano.



*La ruta inicial se dirigía a Finisterre, el lugar donde empieza el Mar de los Muertos.*

Al escribir sobre el Camino de Santiago, la historia se mezcla con la leyenda y en ocasiones no se sabe dónde empieza una y acaba otra. No está demostrado, históricamente, que Santiago el Mayor, hijo del Zebedeo y de María Salomé, y hermano de Juan Evangelista, predicara en España, aunque algunas fuentes lo dan por cierto. La tradición cuenta que la Virgen María se le apareciera dos veces, una a orillas del Ebro, en Zaragoza, sobre un pilar portado por los ángeles; la segunda, cuando llegó a la playa de Muxía en la *Costa de la Muerte* gallega, navegando en una barca de piedra que aún puede verse en los acantilados donde hoy se encuentra el Santuario, en la *Punta de la Barca*. Algunos afirman que Santiago estuvo en España, pero que logró muy

pocas conversiones. Tras su vuelta a Palestina, Herodes Agripa I le mandó decapitar. Dos discípulos suyos, Atanasio y Teodoro, que quizá le acompañaron en su viaje a España, pusieron su cuerpo en una barca que pasó por el Estrecho de Gibraltar y llegó a las costas de Galicia. El lugar donde atracó está determinado por un *pedrón* que lleva una inscripción de época romana y que ahora está debajo del altar de la iglesia del pueblo. Éste tomó de esa piedra el nombre de *Padrón*.

Millones de personas peregrinaron durante siglos al sepulcro del Apóstol y trazaron una vía de cultura que permitió a Goethe escribir: "*Europa nació de la peregrinación*".

En el Camino podemos gozar a lo largo de su trayecto de la fascinación de la riqueza que se fue generando a lo largo de su historia: arte, paisaje, leyendas y comunicación entre los pueblos. De esta manera, su disfrute no se limita al momento de la llegada, convirtiéndose en una metáfora sobre la vida. Es un acontecimiento cultural donde los elementos artísticos y sociales se combinan para la unificación cristiana. Podríamos decir que en España existe un museo cuyas salas se extienden a lo largo de más de ochocientos kilómetros. Esta galería que va desde Roncesvalles hasta Compostela, es el resultado que la fe y la piedad durante tantos años ha dejado allí: un tesoro de arte románico, gótico, renacentista y barroco. La Edad Media, cargada de simbologías, trasladaba al peregrino fantásticas historias, aventuras de guerreros que se fueron haciendo populares entre sus pueblos y culturas, compuestas por una gran variedad de músicas, lenguas y tradiciones.

Con el Camino de Santiago nacieron en Europa monasterios, catedrales y nuevos núcleos urbanos. Gentes de diversa procedencia encontrados en esta ruta originaron una cultura basada en el intercambio de ideas artes y costumbres sociales. Todo este tráfico socioeconómico favoreció, sobre todo durante la Edad Media, el desarrollo de gran parte de Europa. Tenemos innumerables testimonios sobre la huella que ha dejado el Camino y sus los

peregrinos. Miles de libros llenan sus páginas con las aportaciones compostelanas que acrecentaron el patrimonio, dejándonos un legado de valor incalculable.

Sobre la ruta jacobea se escribió lo que puede podría llamar la primera guía turística de Europa. Su autor fue un clérigo francés, capellán de Vezelay, llamado Aymerich Picaud. Su *Liber Peregrinationis* forma parte del *Codex Calixtinus*, obra del siglo XII, que debe su nombre al Papa Calixto II, quien la mandó compilar. En ella describe detalles sobre las reliquias que se deben venerar a lo largo del peregrinaje, los ríos que hay que cruzar, los peligros con que se encontrará el caminante. También describe los pueblos, costumbres y caracteres diferentes de las gentes que habitan las lindes del camino.

Nos encontramos ante el nacimiento de un espacio cultural europeo, surgido en la Edad Media como un lugar de encuentros sociales y económicos, bajo la idea religiosa, penitente y mística, que tendrá su final al alcanzar los límites del mundo en las tierras de Finisterre, en el Atlántico occidental. Hemos de reafirmar esta tradición europeísta del *Camino*, pues la histórica reconoce el papel que cada pueblo jugó en el mundo jacobeo.<sup>115</sup>

Los artistas participantes en la Isla de Pontevedra han participado de este singular marco cultural que es el Xacobeo, y el camino de peregrinación a Santiago. El carácter paneuropeista y multicultural del *Camino* se proyecta en la diversidad del origen de los doce artistas, pues cada uno de ellos viene de un punto geográfico diferente, acentuando esa diversidad dentro de un grupo heterogéneo pero que buscan un fin común.

---

<sup>115</sup> José Luis Barreiro Rivas, catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela. Autor del libro *La función política de los caminos de peregrinación en la Europa medieval* (Tecnos), Juan Carlos de la Mata Guerra, en su parte correspondiente al libro *Los Caminos de Santiago en el Norte de Zamora*.



*Richard Long. Pontevedra Line.*

Muchos de ellos han utilizado el concepto de camino o de recorrido como tema central de su obra. Así, Richard Long realiza su peculiar trazado de la *Línea de Pontevedra*, donde la conciencia en el acto de caminar es fundamental. Enrique Velasco nos plantea los recorridos de sus *Xaminorios*, cargados de simbolismos, de revisiones de la tradición cultural gallega e incluso de cálculos matemáticos. Fernando Casás nos invita a recorrer un bosque legendario y misterioso y Jenny Holzer nos acompaña en el tramo principal de la Isla, susurrando sus truisms en cada una de las pausas que nos ofrecen sus ocho bancos de granito. El matrimonio Poirier crean un nuevo paseo dentro de su *Jardín de la Memoria* y Robert Morris se adentra en la dimensión del presente continuo con el recorrido dentro de su laberinto. Éstos son sólo los ejemplos más evidentes, pero todas las propuestas poseen elementos referenciales al marco cultural que se propone.

## LA ESTÉTICA DEL GRANITO Y SU CULTURA IDENTITARIA EN EL ARTE GALLEGO.

*La Isla de Pontevedra surge con un objetivo claro, que es el *Elogio del granito*, presente a lo largo de toda la tradición social y cultural de Galicia. La piedra ha sido la que ha definido de alguna manera el arte gallego del siglo XX, que va principalmente desde la vanguardia histórica de las primeras décadas hasta los ochenta con el *atlantismo*. Tanto en la pintura como en la escultura se transcribe un espíritu y una estética definida por el encuentro de un origen primitivo, la tradición popular y un intento de renovación europeísta.*<sup>116</sup>



*Detalle del Pórtico de la Gloria, en la catedral de Santiago de Compostela.*

---

<sup>116</sup> CASTRO, X. A. Catálogo *Isla de esculturas*, Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 47.

La mayoría de los críticos e historiadores del arte gallego han aceptado el término *estética del granito* como un concepto sintético en el que confluyen toda una serie de características específicas que originan un resultado formal concreto, vinculado a la piedra que lo define.

La escultura es la primera manifestación plástica de Galicia. Sus herencias son legítimas adquisiciones espirituales, reajustadas al desarrollo del arte a lo largo de la Historia. Y llega de la mano del granito. El escultor tiene que ablandar la noble rudeza y la morfología maciza de esta piedra, que impone sus propias leyes. Las referencias formales al Románico y el Barroco son producto de una investigación, ligada al propio origen de lo que ellos consideran identidad artística. Descubrir las esencias antropológicas del mundo rural, las raíces de una cultura milenaria nos lleva al primitivismo que se refleja en el tratamiento formal: el escultor es, ante todo, un buen psicólogo y profundiza como tal en el alma de ese retrato intemporal que nos sitúa en Galicia y en el mundo, a la vez.

Esas primeras esencias comienzan en la prehistoria, con los menhires y los dólmenes, plantados en la tierra sin ninguna talla, con su misterio en el suelo primitivo. Este inicio megalítico sigue con las inscripciones grabadas en las piedras, con figuras abstractas y humanas. Todas estas representaciones escultóricas estaban fuertemente ligadas a creencias religiosas, cósmicas o con fines puramente decorativos. Muchos de los escultores gallegos bebieron de esta escultura del pasado. Trozos de piedra que mostraban en sus escuetas tallas. La escultura castreña también ejerce una gran influencia. Piezas antropomórficas y zoomórficas, y las creencias en los dioses ídolos y guerreros perduran en las raíces más hondas.

Los artistas gallegos siempre fueron deudores de toda esa tradición. Hacia la segunda mitad de los años veinte se consolida en ellos un lenguaje diferente, signo de una identidad, de una independencia. Estos artistas,

denominados los *Renovadores*, unían y confrontaban la tradición con las vanguardias realistas más próximas a su momento. De entre ellos destacamos a pintores como Maside, Colmeiro, Souto y Torres, incluso un Laxeiro todavía muy joven, que elaboraría su estética posterior, y a escultores, que vuelven sobre todo a los cánones del románico como algo consubstancial a lo gallego (Asorey, Faílde, Acuña), aunque no faltan influencias contemporáneas como ocurre con Cristino Mallo y Eiroa. Este nuevo estilo muestra un gran respeto por el pasado, recuperando la memoria formal de la herencia artística de aquellos antecesores que nos dejaron su legado a lo largo de toda la historia de Galicia. La recuperación parte desde una veneración neolítica del culto a la piedra, con una perspectiva descodificada, primero y con una mentalidad innovadora y vanguardista, después. Por ello, la tradición les lleva a realizar formas inspiradas en el hermetismo, envolventes, en un espacio intemporal.



*Faílde, Marisqueras. Granito. 1963.*

En el románico, la escultura y la arquitectura iban de la mano, casando siempre con el paisaje. Realizado por canteros anónimos y autodidactas, en gran parte, la poética de los pórticos, tímpanos y capiteles del Románico y el Barroco, se convertirán en una de las principales fuentes de enseñanza de las que transcribirán los pintores y escultores.

El estilo definido por esta estética se caracteriza por la representación de formas redondeadas, pesadas, macizas, que enfatizan la estatismo propio de la referenciada escultura románica. Parece que las figuras adoptan las mismas actitudes toscas que las de los canteros medievales. Todo ello, unido al hieratismo, la ingenuidad y la simplificación desembocan en un expresionismo que canaliza el estado de ánimo y el sentir de un paisaje con entidad propia. El espacio recupera su simbolismo, la perspectiva frontal, la peculiaridad del “horror al vacío” que refuerza todavía más ese expresionismo. Luis Seoane, artista y escritor, trataba de definir esta estética a partir del desarrollo de las formas: “(...) formas tendentes a la espiral y al círculo envolvente, que se advierten como una característica del arte celta y dinamizan el románico gallego haciéndolo desviar de su estatismo fundamental.”<sup>117</sup>

Por su parte, el crítico de arte X. Antón Castro lo describe con estas palabras: “La tradición y el pasado, la memoria de la identidad, el sentido primitivista que se enraíza en el mundo popular, el románico y el barroco, los espacios saturados y el horror al vacío, las formas que nos cede nuestro paisaje y la herencia granítica de los canteros, los capiteles o los cruceros y tímpanos, las líneas de horizonte, un espacio sin retorno, un expresionismo que es hijo de la geografía del espíritu.”<sup>118</sup>

Este estilo subordina definitivamente la literatura a los elementos formales innovadores. Este grupo de artistas y amigos, serán también

---

<sup>117</sup> SEOANE, L. *Textos encol da arte galega*. Brais Pinto. Madrid, 1979. Publicado por primera vez en Buenos Aires, en 1961.

<sup>118</sup> CASTRO, X. ANTÓN. *Laxeiro. A invención do mundo*. Edicións Xerais de Galicia, S.A., 1997.

compañeros de un ideal estético renovador del arte gallego, reivindicando la herencia antropológica sumergida en el ámbito internacional, una estética que introduce a Galicia en el mundo. Una de las obras más representativas fue *el Mascarón*, de Laxeiro. Esta obra plasma un tratamiento virtuoso de la vena granítica. Resaltan los colores terrosos, sólida construcción del dibujo, formas redondeadas y cálidas, texturas esculpidas y apariencia pétrea que nos transportan al primitivismo ritual y mágico, sin salir de una antropología rural y popular.



*Laxeiro, Mascarón. Óleo, 1934.*

El mismo Laxeiro, en una entrevista afirma: “Yo fui un gran estudioso del *Pórtico de la Gloria*, y aun me sigue gustando hoy. Sin duda eso influyó en mí.”<sup>119</sup>

Pero otra de las grandes referencias será el mundo popular: las ferias, romerías, que descubren la autenticidad cotidiana de Galicia. Todo ello conforma el proyecto estético de los Renovadores, que plasmaron, desde una expresión formal diferente, una iconografía ligada a la cultura rural, al paisaje campesino. Sus obras tratan de buscar la esencia de una poética creada a partir de un mundo popular. Seoane hablaba del aprendizaje que tanto él como Maside debían a las “*ferias de los jueves de Santiago y al Pórtico de las Platerías: Allí se fundían dos mundos, el de las vanguardias y el de la tradición, la realidad y el arte.*”<sup>120</sup> Laxeiro, por su parte, comenta: “*Pienso que nuestras iglesias, los capiteles románicos, el amplio follaje barroco influyen en nosotros como influyen los carnavales, o esas cornetadas, que viví en la aldea, llenas de elementos y sonoridad.*”<sup>121</sup>

La recuperación de todas estas referencias modela una poética que definirá el arte gallego de los años treinta, el vanguardismo histórico<sup>122</sup>, en el que se refleja la profunda admiración por la esencia del mundo popular. Dicha poética consiste en una revisión de los estilos que marcaron la identidad artística gallega, destacando el esplendor del románico y el barroco, y su relación con el paisaje, fundiendo los viejos mitos y las nuevas perspectivas expresionistas. Este es el lenguaje específico de la *estética del granito*, un punto de encuentro entre lo tradicional y lo moderno, la poética del Pórtico de la Gloria, del Maestro Mateo, de la tradición de la piedra o del barroco, con el

---

<sup>119</sup> Conversación con Fernando Elorrieta, Catálogo *Colección Laxeiro*. Pág. 41. Concello de Vigo, 1995.

<sup>120</sup> FREIXANES, V. *Unha dúcia de galegos*, cit. Conversa con Seoane. Pág. 69. Edit. Galaxia. Vigo, 1982.

<sup>121</sup> Conversación con...Idem. Pág. 41.

<sup>122</sup> Este grupo tendría su correspondencia con la *Generación del 27* en España (*Os novos*). Sucederán a la *Xeración Nós* en Galicia. Sus verdaderos protagonistas serán los del lenguaje renovador: Maside, Colmeiro, Souto, Laxeiro, Seoane, etc.

expresionismo histórico centroeuropeo. El vanguardismo histórico gallego reacciona frente a un regionalismo burgués, que defiende una imagen falseada de la realidad, determinada por el poder político. Laxeiro, aunque el más joven y rebelde, será el que más renueve el lenguaje desde la tradición, en el seno de la generación antimodernista conocida como *Os Novos*. Éste grupo va a asumir, también, influencias de los realismos de Alemania e Italia y de su expresionismo, la geometría de Cezanne y la figuración de Léger. Sin embargo, ninguna de las referencias se sobrepondrá al lenguaje característico de cada uno de nuestros *Renovadores*, en los que pesó más la herencia antropológica de la tradición.

Bajo esta estética claramente definida y arraigada en el arte gallego se crea una nueva identidad cultural que llega hasta nuestros días con reinterpretaciones y diferentes manifestaciones. Una de ellas es este proyecto a orillas del Léz, en el que artistas venidos de muy distintos puntos participan de esa estética, elogiando en cada trabajo al granito, desde aspectos e interpretaciones diversas.

#### LAS CANTERAS Y EL GRANITO COMO VALORES ECONÓMICOS.

Galicia, dadas sus características geológicas, dispone de los mayores yacimientos potenciales de piedras ornamentales del país, abasteciendo los más importantes mercados mundiales, bien en bruto, bien en producto elaborado. Dentro de la Comunidad Gallega, es Pontevedra la provincia con mayor importancia en el sector, sobresaliendo Vigo y Porriño como centros punteros de extracción y elaboración, resultando también importantes, aunque de mucho menor rango, las canteras existentes en las provincias de Lugo y

Orense. Esta comunidad representa el 60% de las exportaciones españolas de granito elaborado. A nivel mundial, la industria gallega se coloca como la 2ª más importante de Europa (tras Italia) y la 6ª del mundo. Galicia ha tenido una evolución similar a la del resto de potencias mundiales, pasando de una actividad puramente extractiva a potenciar el proceso de transformación. Desde 2001, importamos más bloques de granito de los que exporta y prueba de ello es que las exportaciones de granito elaborado en los últimos 8 años han aumentado un 52% mientras que las cifras de granito en bloque apenas han sufrido variación.<sup>123</sup>

El suelo de la provincia de Pontevedra es geológicamente uno de los más ricos del mundo. Posee las canteras de granito más productivas en un solo material, como es el denominado *Rosa Porriño*. Los primeros bloques de granito que se obtuvieron en este municipio para la primera industria granitera se remontan al año 1928. Hasta aquel entonces, la extracción de las canteras estos montes para cierres, perpiaño para casas, adoquín o taco para pavimentaciones, postes para viñas, piedra para muros, etc. Pero el verdadero salto de las canteras surgió en la década de los años 1960 a 1970. En esta época es cuando se activa la exportación del famoso granito Rosa Porriño a todo el mundo, si bien es a Italia a donde se destinan las primeras exportaciones y la mayor cantidad de piedra. Actualmente Porriño posee en explotación 40 canteras de un solo granito que dan trabajo a aproximadamente 600 empleados directos. La superficie que abarca las canteras porriñesas ronda los cuatro millones de metros cuadrados de los que actualmente se están explotando, aproximadamente, 1.200.000 m<sup>2</sup>, y se calcula que estas minas graniteras, de seguir el ritmo que actualmente se viene trabajando, tendrán materia prima para un período superior a los 100 años.

---

<sup>123</sup> Según Informe del 2007 elaborado por la Asociación Galega de Graniteiros.



*Cantera Blokdegal, una de las más importantes de Galicia de granito, en Porriño, Pontevedra.*

El granito ha acompañado a Galicia a lo largo de la Historia, desde su configuración neolítica, rodeados de mitologías, cultos, curaciones, hasta su momento actual, donde supone un pilar fundamental en la cultura tradicional, en la estética urbanística, artística y en hasta en la economía. La provincia de Pontevedra cuenta unas de las principales concentraciones de monumentos megalíticos de Occidente, contando con maravillosos petroglifos y grabados rupestres. Y al origen prehistórico añadimos la huella imborrable que ha quedado en el arte prerrománico, románico y barroco, repartido por toda la geografía gallega, llegando a su culminación en la Catedral de Santiago de Compostela.



*Extracción del granito de las canteras.*

Esta roca se presenta en el paisaje natural y cultural de nuestra geografía, en la arquitectura rural y en las majestuosas edificaciones históricas, en los templos románicos y en las fachadas barrocas. Todo ello avala la vinculación con el alma de la tierra y de la cultura. La utilización de esta piedra se debe a la abundancia en todo el territorio geográfico, aunque este aspecto

supuso una connotación negativa durante varias décadas del siglo XX, en la que la piedra de los edificios se cubría con cal. Posteriormente se ha tratado de remediar sacando a la luz de nuevo la superficie granítica. También afectó a la escultura, que hasta los años ochenta desapareció de manera significativa como material a utilizar.

El granito es una piedra de carácter robusto, de gran dureza, que encierra un gran potencial evocador de lo imaginario, de lo simbólico, que provoca la reacción del público internacional, no siempre consciente del contexto galaico. La carga simbólica crece, sobre todo, desde el romanticismo. Hegel lo define como “*el núcleo de las montañas, el elemento más esencial, la sustancia más fundamental a la cual vienen a vincularse las restantes formaciones*”.<sup>124</sup>

Una de las profesiones más arraigadas y extendidas por Galicia es la de los **canteros**, *labradores de la piedra del arte popular*. En casi todas las parroquias los había alguno bueno y afamado. Catedrales, iglesias, conventos, claustros o pazos son algunos de sus legados, además de las obras de arquitectura gallega más importantes. La cantidad de piedra granítica de nuestro país fue lo que hizo que proliferasen estos artesanos.

Algunos canteros trabajaban solamente en su tierra, otros iban por el mundo adelante buscando obras en las que trabajar. Solían llevar sus propias herramientas. Casi todos ellos eran autodidactas, o heredaron la tradición del oficio familiar. Este colectivo ancestral contaba con un gran prestigio social, profesional e económico tal como demuestran los privilegios reales de exención fiscal y protección de hacienda concedidos durante los siglos XII al XIV a los maestros y oficiales de la catedral compostelana, la pensión vitalicia concedida por Fernando II al Maestro Mateo o las abundantes donaciones y fundaciones dedicadas a estos artesanos en los siglos XIV y XV. El románico en Galicia es

---

<sup>124</sup> HEGEL, *Filosofía de la Naturaleza*.

fruto del mestizaje entre los gustos de los maestros canteros de aquí y los cánones estéticos provenientes de Europa, su pervivencia en el tiempo hasta avanzado el siglo XIV, cuando en otras latitudes se había impuesto el arte gótico.



*Imagen de la Escola de Canteiros de Poio, Pontevedra<sup>125</sup>.*

La vida de estas agrupaciones de canteros estaba caracterizada, desde la edad media, por una estructura gremial cerrada, en la que los conocimientos de la profesión estaban vedados a los no iniciados, por lo que los miembros del gremio tenían una serie de signos de reconocimiento e incluso un idioma propio, *A xiria dos Arxinas*, también llamado *latín de los canteros* por la imposibilidad de entender sus diálogos cuando empleaban esta jerga. Fue explicada de distintas maneras y por diversos estudiosos, nacido entre los canteros de la provincia de Pontevedra, con un vocabulario de hasta 5.000 palabras de procedencias diversas (latín, eusquera, lenguas centroeuropeas...) que se extendió a Asturias, norte de Portugal y Brasil, llegando a ser hablado a

---

<sup>125</sup> En la *Escola de Canteiros de Poio* se han realizado algunas de las piezas de la Isla de Esculturas, como los medallones de Ian Hamilton Finlay, los 36 justos de Fernando Casás o la restauración de la pirámide de Dam Graham, entre otras.

principios del XX por unos 2000 canteros. Parece que su origen fue motivado por la llegada a Galicia de muchos maestros canteros de otras partes del país. De esta forma conseguían comunicarse entre ellos. Parece ser que era un vocabulario, de verbos e nombres. Algunos de los más conocidos son: *agua-oreta*, *aguardiente-oreta xida*, *barro-patelo*, *cantera-releira*, *cuerda-xordelana*, *encargado-buxa dangres*... Hay también varios textos recompilados de *cantos de erguer*, que recitaban mientras levaban a cabo a tarea de levantar las piedras. Hoy, ya no se utiliza; sólo lo recuerdan los mayores.

A mediados del XX, los gremios de canteros entraron en crisis. La profesión de cantero que había sido a lo largo de la historia una profesión de elevado prestigio, pasa a ser un trabajo poco apreciado al cambiar las técnicas constructivas y ser desplazada la piedra por otros materiales. En la actualidad, sin embargo, se ha producido una recuperación del aprecio al trabajo de los canteros que ha conducido a la creación, en 1979, de una escuela profesional de canteros en Poio.



*Ulrich Rükriem. Estela. Pontevedra, 1999.*

En definitiva, el *Elogio del granito* focaliza y determina la elección del material en todas y cada una de las piezas de la *Is/a*. Todos los escultores han sido seleccionados por su vinculación con este material, de manera directa o indirecta. La mayoría de ellos han desarrollado anteriormente trabajos en granito, en cualquiera de sus múltiples variedades. Por ejemplo, Ulrich Rükriem trabaja actualmente con la cantera de Blokdegal de Porriño, utilizando el rosa Porriño habitualmente en sus obras. Enrique Velasco nos muestra la antigua lengua de los canteros, además de hacer alquimia para elaborar piedras artificiales. Todos, sin excepción han realizado su obra con granito o pizarra, las piedras que definen el paisaje gallego.

#### DE LA TRADICIÓN PREHISTÓRICA A LA ETNOGRAFÍA EN EL MARCO CULTURAL ESPECÍFICO

Nos encontramos en un marco geográfico en el que el granito ha constituido un elemento definitorio de su perfil. La piedra abunda en sus montañas, y constituye una de las fuentes de riqueza por lo prolífico de sus canteras. Además, tenemos importantes referencias arqueológicas que dan testimonio de ese arraigo del granito desde la prehistoria en toda la comarca.

Pontevedra es una pequeña capital de provincia del Sur de Galicia, situada al fondo de la ría que lleva su nombre, en la desembocadura del Lérez. Está asentada en una loma rocosa levemente aplanada por la erosión que obliga al río a rodearla por el norte antes de llegar a la ría. Ello hace que las únicas calles algo empinadas sean las que bajan a la zona de la orilla del mar y del río. Este emplazamiento siempre fue muy estratégico, ya que es el primer punto viniendo desde el mar, a través de la ría, donde primero se puede cruzar de norte a sur mediante un puente. Éste se encuentra el barrio históricamente

más conocido, el de El Burgo, y es famoso porque une las dos orillas y por estar enclavado entre las junqueras de Alba y del Lerez.



*Laberinto de Outeiro do Cribo. Armenteira, Pontevedra. (A. E. de la Peña)*

A pesar de su reducido tamaño, Pontevedra es una ciudad que cuenta con un gran número de barrios. Su población es de unos 80.000 habitantes y es una ciudad tranquila, en la que destaca su zona monumental, de corte señorial, construida con granito fundamentalmente y muy bien conservada. Posee unas numerosas plazas y calles en las que fluye la gran actividad de sus ciudadanos. La plaza da Ferrería es la más emblemática. Su nombre se debe a las forjas

que existían en sus soportales. Otros lugares de interés son la Iglesia de San Francisco, cuyo interior alberga sarcófagos a ambos lados del presbiterio, el santuario de la virgen peregrina, patrona de la ciudad, el original templo destaca por su planta circular en forma de vieira, y la iglesia de San Bartolomé que destaca por la mezcla de estilo barroco con pautas de estilo italiano. Su entorno está definido por los puentes sobre el río Lérez.



*La construcción en Pontevedra está determinada por el uso de la piedra, material que abunda en su orografía.*

El primer origen que se dio a Pontevedra fue en la mitología griega: Teucro, un héroe griego hijo de Telamón, participa en la guerra de Troya junto a su hermanastro Áyax y contra sus parientes Paris y Príamo. Gran arquero, el mejor del mundo, propietario de un arco regalado por el mismo Apolo, se comporta de una manera valerosa, como todos los demás guerreros de su época. Pero su hermano Áyax, igualmente valiente, se vuelve loco y se suicida. Cuando Teucro regresa a casa, papá Telamón le reprocha la muerte de Áyax (injustamente, pues nada podía haber hecho el pobre Teucro para evitarla) y lo envía al exilio. Teucro, entonces, comienza un largo periplo acompañado de otros amigos, todos ellos también muy valientes, como siempre. Por el camino va librando bravas batallas y fundando algunas ciudades y una de ellas es Helenes, la actual Pontevedra. Después de eso se casó con Helena la hija del Rey Putrech quien en ese momento dirigía el ejército griego hacia la ciudad de Atenas. La aceptación del mito fue durante siglos tan grande que muchos autores se referían a Pontevedra con el nombre de Helenes, dando por cierta la leyenda, que con el tiempo pasó a formar parte de la historia de la ciudad.

Estudios arqueológicos más recientes no han encontrado restos de presencia humana anteriores a su integración en el imperio Romano. Tradicionalmente la historiografía ha afirmado que la mansión *Ad Duos Pontes* era el origen de la ciudad. No obstante, los últimos hallazgos relacionan la fundación de Pontevedra con el asentamiento de *Turocqua*, mansión de la vía romana XIX, fundada en la orilla sur del río Lérez. El nombre *Pontevedra* deriva del latín y significa *punte viejo*.



*Laberinto de Mogor. Petroglifo que se encuentra en Marín, Pontevedra.*

Los numerosos petroglifos -grabados rupestres- de sus alrededores son testimonio de su primitiva población, pero es a partir del siglo XII cuando abundan las referencias documentales que nos aseguran su participación en la historia de Galicia y de la península. El artista Robert Morris se documentó y visitó en Marín el petroglifo de Mogor previamente a la realización de los planos para su laberinto en Pontevedra, el cual tendrá como trazado el mismo que dicho petroglifo.

La piedra se define como estética diferencial de la ciudad, cuya presencia es homenajeada por los escultores en la *Is/a*. Entre ellos, Robert Morris lo hace con la referencia de los petroglifos de Mogor; Anne & Patrick Poirier estudian e incorporan la fauna y flora, Enrique Velasco recupera la

lengua de los canteros, y Francisco Leiro reconstruye una batea, tan habituales en el paisaje costero, y la sitúa en el Lérez.



*La obra de Francisco Leiro está situada sobre el río Lérez, con un sistema de flotación que imita el de las bateas o mejilloneras que flotan sobre la ría de Pontevedra.*

### **Tradicón y culto a las piedras.**

La piedra ha definido gran parte del arte atlántico del presente siglo desde el vanguardismo histórico del primer tercio, hasta los años ochenta, dando lugar a lo que denominamos la *estética del granito*. Se traduce en el culto a la piedra, de origen primitivo, o mejor en las hierofanías o litofanías que encontramos en los santuarios, milagros y leyendas, como la de la Barca de Muxía, en A Coruña, cuya *Piedra d'Abalar* es lugar de cultos o usos terapéuticos ancestrales. Mircea Eliade, el gran estudioso de las piedras sagradas, considera el culto a las piedras como una hierofanía, es decir, como la manifestación del espíritu divino, puesto que la dureza, la rudeza y la permanencia de la materia constituían para la conciencia religiosa un fenómeno de tales características: "*Nada más inmediato y más autónomo en la plenitud de su fuerza, nada más noble ni más aterrador que una roca majestuosa, que un bloque de granito audazmente erguido.*"<sup>126</sup>

Las *piedras sagradas* han sido clasificadas por JesúsTaboada Chivite en el Noroeste peninsular y logra descifrar los matices de los *petroglifos* o de las piedras incrustadas, tan dispersas por toda la costa atlántica, de las *piedras funerarias*, de las *piedras adivinatorias*, entre las que encontramos la citada de la Barca, de las *piedras agujereadas* o de *paso*, que debían curar numerosas enfermedades, de las *piedras figurativas* y de las *piedras de rayo*, entre muchas más. La piedra para los antiguos era objeto de devoción y de respeto porque representaba un valor sagrado. "*Es así como la roca desempeñó una función mágica más que religiosa, y, además, poseía ciertas virtudes sagradas debidas a su origen y a su forma, y más que adorada era utilizada*"<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> *Tratado de historia de las religiones*. Vol.I. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1974. Pág. 253.

<sup>127</sup> Idem. Pág. 253.

Galicia está recorrida por santuarios de roca, con leyendas sobre milagros, poderes, peticiones, tanto profanas como religiosas, que han sobrevivido a los cambios de civilizaciones, de poderes, de posturas de la iglesia, y sobre todo, del tiempo. Se han incorporado al folklore popular, considerándose muchas veces el centro de las romerías.

Los menhires son principalmente símbolos fálicos y concentradores de la fuerza transmisora de vida, y por tanto relacionados con los ritos mágicos para la resurrección o continuidad de la vida en ultratumba, al igual que el gran obelisco central de los templos egipcios consagrados al Sol (p.e. el de Abusir, 5ª din.) serían especie de falos depositarios de la fuerza creativa solar identificada con la del antepasado divinizado. Entre los menhires localizados en Galicia destaca *A Lapa de Gargantans*, el más conocido de esta comunidad. Mide 1,90 m de altura y tiene forma cónica con base cuadrada. En su superficie aparecen una veintena de cazoletas. Probablemente fue levantado en la fase final de megalitismo gallego. Permaneció tirada en el suelo durante algunos años y fue levantada por arqueólogos del Museo de Pontevedra. Pertenece al municipio de Moraña (Pontevedra). Otro ejemplo es el de *Pedrafita de Cristal o menhir de Bretal*, situado en el municipio de Ribeira (A Coruña). Se halla en una propiedad particular cerca del dolmen de Axeitos y constituye una de las últimas aportaciones al megalitismo gallego ya que fue descubierta en la segunda mitad de la década de los 90, enterrada a unos dos metros de profundidad. Este megalito, de 2,50 m de altura, presenta en su superficie algunas cazoletas y ha sido levantada casi en su emplazamiento original. *A Pedra Fincada*, en Marín, Pontevedra (único menhir localizado en su posición original y excavado con metodología arqueológica), se trata de uno de los pocos menhires presentes hoy en Galicia. Existieron muchos menhires en nuestra tierra, pero el paso del tiempo les pasó factura, perdiendo el valor simbólico que habían tenido y aprovechándolos como materia prima por las sociedades más modernas.

Los petroglifos son grabados hechos en piedra granítica, que algunos datan en la edad de Bronce y otros en el Mesolítico. Son las huellas más

representativas de nuestra cultura ancestral. Están catalogados más de 500 que se encuentran por toda Galicia pero especialmente en la zona de las Rías Baixas. Hay varios tipos: Los naturalistas que representan o bien animales: ciervos, caballos, serpientes y huellas de pezuñas; o bien figuras antropomorfas en escenas de caza, a pie o a caballo. Los geométricos, que son la mayoría, representan espirales, círculos concéntricos, laberintos, puntos, cazoletas, trisqueles, esvásticas... La representación de escudos, puñales y espadas es un elemento diferenciador en relación a otros grabados rupestres presentes en otros países atlánticos. Uno de los más importantes es el de Laxe de Rodas (Louro). Algunos estudiosos del tema, como Alonso Romero, consideran que éste es un calendario que representa los recorridos en espiral del sol y la luna.



*Petroglifo Pedra das Cabras, Barbanza.*

El Petroglifo de *Pedra das Cabras* es uno de los ejemplos más conocidos de grabados rupestres en la comarca de Barbanza. Citado ya en numerosos estudios sobre el tema, a roca luce la representación de dos figuras zoomorfas, quizás cabras, en una de las caras mayores. Los cuerpos de los animales tienen una morfología rectangular y las cabezas desproporcionadamente estrechas y alargadas. Llama la atención la presencia de seis patas en cada animal, que posiblemente trata de representar a las figuras en movimiento.

Encontramos este tipo de ritos antiguos repartidos por todo el mundo, pero sólo en las costas atlánticas (Bretaña, Escocia, País de Gales, Irlanda y Galicia) las piedras sagradas tienen tanta importancia en sus tradiciones y folklore, para su utilización tanto religiosa como pagana. Lo que unifica todo este poder de las rocas es, sin duda, su magia.

### **Finisterre y sus leyendas.**



*Vista de la Costa de la Muerte.*

Existe una tradición oral muy extendida por toda la Costa de la Muerte que narra cómo los druidas y magos de los pueblos situados a orillas del Atlántico peregrinaban a través de un camino que guiados por las estrellas (Vía láctea) eran conducidos hasta los confines del mundo (Finisterrae). Este camino era una evocación de la muerte en el lugar donde cada día el sol se desvanecía entre las aguas para renacer por Oriente cada mañana.

La relación de esta costa con la muerte es una constante en la historia. Ya los griegos la denominaban como *Dutika Mere* que significa región de la muerte. No debemos olvidar que cuando la tierra se consideraba plana, esta franja era el fin del mundo, donde el Sol (Helios) era tragado a diario por el océano. Cada atardecer se hundía en Hades, país de los muertos para renacer de nuevo con todo su esplendor por senderos misteriosos en el oriente. Cuenta la mitología griega que Hermes trasladaba a los infiernos las almas de los muertos ayudado por Caronte que conducía su barca de piedra hasta Hades, la actual Costa de la Muerte. Hay una similitud entre el mito de la barca de piedra de Caronte y el que trajo el cuerpo de Santiago a Galicia. Siglos después, las legiones de la Roma Imperial, mandadas por Decimus Junnius Brutus alias *Callaicus* (El Gallego) se aterrorizaron al comprobar que el sol era engullido el Mar de la Tinieblas y bautizaron el lugar con un nuevo nombre, llamándose desde entonces *Fin de la Tierra* o *Finisterre*.

Los pueblos primitivos que habitaron esta costa no conocían la escritura y lo poco que sabemos de su historia es a través de los historiadores griegos y latinos. La población aborigen protocéltica conocida como Oestrimnios, dio paso a los celtas de cultura castreña, conocidos como los Sefes o Serpes que quiere decir Serpientes; nos dejaron esculpido en la piedra sus creencias paganas y su sabiduría tribal. Abunda en la zona, como en casi toda Galicia una cultura enraizada en la piedra, donde habitaron y se defendieron de los temidos invasores, dólmenes donde enterraron a sus muertos, menhires en los que adoraron a sus dioses, petroglifos, cruceiros y hórreos que nos ayudan a intuir tímidamente algo más que su pasado.

En la zona norte de esa costa, en la aldea de Gondomil, en Corme, se encuentra lo que algunos denominan el más antiguo monumento pétreo de Galicia, hoy puesta en duda su antigüedad por algunos historiadores que la ubican en la Edad Media. Es una serpiente alada labrada en relieve en una roca granítica que se supone era un altar de las tribus cercanas, los llamados Serpes (Serpientes). Hace unas décadas, esta piedra sagrada fue profanada colocando sobre ella una cruz cristiana.



*Pedra de Serpe, Cosme.*

La *Pedra da Serpe* (piedra de la serpiente) está en la parte alta de la playa donde hace miles de años se encontraba ubicado el pueblo llamado de los Sierpes. Sus gentes eran pacíficas y tenían una cultura de armonía con la naturaleza. Conocían y esculpían en la piedra bellos petroglifos, adoraban al dios de sus antecesores y respetaban la sabiduría de sus mayores. Vivían del mar, de la pesca y del marisqueo.

Pero la ambición de los más jóvenes se apoderó de la tranquilidad de la aldea. Se dedicaron a las guerras y al pirateo, que les reportó en muy poco tiempo grandes riquezas y cantidad de esclavos, realizando cruentos sacrificios humanos en agradecimiento a los nuevos dioses paganos. Ante tanta barbarie, su dios primitivo los amenazó para poner fin a tanto atropello, guerras, saqueos y muertes o de lo contrario descargaría su ira contra ellos y los haría desaparecer para siempre, arrasando la aldea, las embarcaciones, el ganado y las personas. El pueblo no tomó en consideración sus palabras. Sólo unos pocos se arrepintieron y trataron de convencer a sus vecinos para que los imitasen y les siguieran. Solicitaron en vano compasión y clemencia tratando de evitarles el castigo divino. El dios implacable ordenó a los arrepentidos que recogieran sus pertenencias y abandonasen la aldea de inmediato, quedándose en el alto, el lugar llamado de Gondomil y desde allí observaron el castigo que sufrieron sus hermanos pecadores.

De repente, el atardecer se convirtió en noche negra, estalló una gran tormenta y un gran diluvio de fina arena blanca enterró para siempre al poblado. Pasada la tormenta, volvió a alumbrar la luna llena y la negra se llenó de estrellas. Una gran montaña de arena blanca ocupaba el lugar donde encontraba la aldea. Los que se salvaron, testigos de lo ocurrido, se afincaron en el alto de Gondomil, y construyeron como testimonio funerario, que recordase al desaparecido pueblo, una gran piedra con una serpiente alada esculpida.

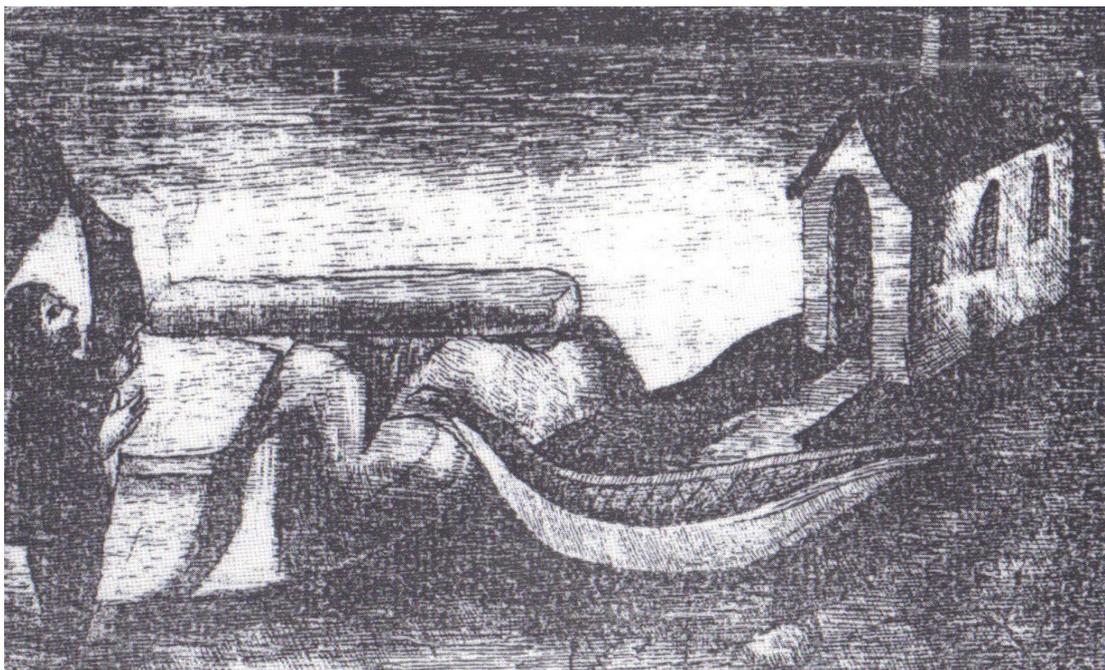
Finisterre bebe de una gran tradición de culto y relación de la vida de sus pobladores con las piedras, ayudándonos a entender el sentir profundo de sus gentes. Esa relación existe desde los orígenes de la Historia. Tenemos un montón de ejemplos dispersos por todo el territorio, como las que se ubican a pocos kilómetros de la *Pedra da Serpe* en *Chan de Borneiro* (Cabana), el Dolmen de Dombate, la construcción megalítica más emblemática de Galicia, con restos de las pinturas rupestres en sus cámaras mortuorias. También las utilizaron para construir numerosos hórreos y cruceiros; los petroglifos; la *Pedra d'Abalar* o la *Pedra dos Cadrís* junto al la ermita de La Virgen de la Barca. Todas ellas son testigos mudos de múltiples acontecimientos: *O Centolo* en Finisterre o la *Pedra Do Roncudo* hundida a media milla de la costa. Todas estas piedras nos hablan de la unión ancestral entre piedra y hombre, ocupando generalmente un lugar sagrado, resultado de antiguas creencias y rituales, antes paganos, que hoy en día ha asumido el cristianismo. Todas estas piedras nos sumergen en la magia del la Tierra de los Muertos, donde nos espera un futuro incierto.

Existen dos leyendas muy distintas sobre el origen de las peregrinaciones en Fisterra. Por un lado está la del druida gnóstico Prisciliano, Obispo de Ávila, acusado, condenado y degollado en Tréveris en el año 385. Cuentan que lo recorrió cuatro años después, a hombros de sus discípulos, que lo llevaron desde Francia hasta Galicia, por un recorrido que posteriormente se convertiría en la ruta jacobea. Prisciliano fue inhumado en su tierra natal, Iria Flavia. Hoy, todavía algunos de sus seguidores afirman que Santiago nunca vivió ni murió en tierras gallegas y defienden que el sepulcro encontrado en el Campo de la Estrella es el del druida.

Prisciliano fue el fundador en Burdeos, de una comunidad de pensadores que se dedicaban a la recolección de piedras sagradas (abraxas) en antiguas cuevas prehistóricas de Aquitania. Lo expulsaron por brujería y escapó con sus seguidores a Galicia, pero fue acusado junto a Prócula de escándalo amoroso.

Muchos historiadores sostienen que Prócula fue la inspiradora de la elección de la venera (vieira) como símbolo del peregrinaje hacia la Costa de la Muerte.

### **Muxía y sus piedras sagradas.**



*Primera ilustración conocida de la leyenda de la Barca (1446).*

La tradición recogida por la iglesia cuenta que Santiago Apóstol predicaba por tierras de Finisterre, sufriendo penurias. Entonces se le presentó la Virgen María. Santiago se encontraba en la orilla del mar de Muxía cuando la vio aparecer sobre sus aguas una barca de piedra guiada por ángeles. Ahora se encuentra allí, en la villa de Muxía, *la Barca* (la *Pedra d'Abalar* de los viejos cultos precristianos), con su timón y vela también de piedra, al lado del mar y junto al santuario construido posteriormente. Hay una leyenda en la que se cuenta que la imagen de la Virgen se encontró debajo de la piedra; se llevó a la iglesia pero misteriosamente volvió a aparecer de nuevo debajo de aquella.

El *Camino a la Barca* o *Camino de la Barca* tuvo multitud de peregrinaciones desde la Edad Media hasta la actualidad. Anualmente, se celebra una romería en septiembre, la populosa romería de la Virgen de la Barca, originada por su aparición al Apóstol.

Muxía posee un santuario de piedras configurado de manera natural bajo el cielo y frente al océano en la época prehistórica, que fue tomado en el siglo VI por la cristianización. Era el Santuario de culto a las piedras, símbolos y signos donde se manifestaba, según Mircea Eliade, la divinidad. Tuvo mucha popularidad como centro de culto precristiano, atrayendo a gentes de todas partes del mundo. Muchas de las leyendas paganas existentes eran transformadas y asumidas por la Iglesia.<sup>128</sup>



*Santuario Vigen de la Barca, Muxía.*

---

<sup>128</sup> CASTRO, X. A. *Muxía, Finisterre da ruta xacobeana e santuario de culto ás pedras*. Pedra D'Abalar Edicións, S. L., 1997.

En el siglo XIX, los historiadores descubrieron bajo la *Pedra d'Abalar*, la profanada tumba de la diosa Celt junto con infinidad de leyendas e interpretaciones sobre el origen del Santuario. Un montón de ritos, milagros, leyendas, curaciones, que relanzan el carácter sagrado de la piedra, a la que millones de personas se acercaban para sus ofrendas, oraciones y peticiones. Hoy redescubrimos este pasado, que estuvo muchos años oculto.

Algunas fuentes hablan de la existencia de la litolatría, además de las puramente folklóricas y antropológicas. La literatura nos aporta datos también importantes, aunque a veces lleguen distorsionadas por la tradición oral, pero cabría pensar que incluso la Iglesia hizo sus fabulaciones en este caso concreto de Muxía. Estrabón ya hizo referencia al culto a las piedras 100 años antes de Cristo, mientras que en la Edad Media, se censuraba a aquellos que adoraban a las piedras o a quienes *leían* en las fuentes y los árboles. Pero los anatemas refuerzan la coexistencia del culto a las piedras en plena vigencia del cristianismo.

La *Pedra d'Abalar*, es una pieza de granito vacilante, situada a 50 metros del mar y del santuario mariano, que se mueve con el balanceo impulsado por la fuerza ejercida sobre ella. Una madrugada de fuerte tormenta y marejada en diciembre de 1978, la piedra fue desplazada unos metros de su posición original perdiendo unos trozos de la misma, e quedando inmovilizada. Años después fue llevada a su lugar original y se recuperó su movimiento. Ésta es la piedra vacilante más conocida de las sagradas en Galicia, pero también están la de Peña de los Enamorados en Pontearreas, Pena de la Conga en Melide o la de Corbelle de Lugo, entre otras. Sin embargo, la que más leyendas ha despertado ha sido la *Pedra d'Abalar*.

Muchos son los historiadores de la segunda mitad del siglo XIX gallego que han escrito sobre esta famosa roca: Leopoldo Martínez de Padín en 1848, trata los monumentos o piedras oscilatorias. Diciendo que el carácter de éstos

es moverse con una pequeña fuerza o con el simple impulso del viento. Considera la *Pedra d'Abalar* un monumento druídico. Benito Vicetto, en su Historia de Galicia en el año 1865, dice que podría ser ara, donde los celtas realizaban sacrificios.

Manuel Martínez Murguía, en 1865, cree que este tipo monumentos célticos son obras maestras de equilibrio que se encuentran en muchas partes de Europa y de Asia y en países celtas, donde servirían de monumentos adivinatorios. Tras analizarla, supone que fue trabajada en la parte inferior ya que encuentra huellas y señales que muestran cómo fue aprovechada y arreglada para servir como tal piedra oscilatoria. Leando Saralegui y Medina, dice que tendría por objeto probar la inocencia o culpabilidad de los acusados, la adivinación y la probación de la fidelidad conyugal.

Ninguno de los historiadores románticos relaciona el culto a la *Pedra d'Abalar* con la que sería la atribución más real, la capacidad fecundante. Esta función llega a nosotros con el folklore y la tradición popular, y tiene su origen en otros lugares del mundo ya en el neolítico. Según este rito, tendría el poder de fecundar a las mujeres estériles, sea gracias al espíritu del antepasado, sea por el poder generativo. Esto era debido a la creencia de que el alma reside en el monolito elevado sobre la tumba. En Galicia existen noticias de otras piedras que se relacionan con estos poderes fecundativos. Los rituales tenían lugar en las noches de luna llena. Con la cristianización, sólo algunas de las funciones fueron asumidas, aunque el significado de los ritos cambió, dependiendo de las distintas posiciones adoptadas por la Iglesia según cada uno de ellos.



*Pedra d'Abalar, Muxía.*

Los peregrinos o turistas siguen *abalando* la piedra y pasando por debajo de la de *Os Cadrís*, pero no lo hacen ni para invocar la fecundidad, ni para resolver imposibles adivinaciones. En la primera existe la creencia entre los fieles de que sólo se mueve si la Virgen lo permite y cuando los que se suben a ella no están en pecado mortal; en la piedra de *Os Cadrís*, pasan para mejorar los males renales, de lumbago o reumáticos.

La piedra de *Os Cadrís*, situada a escasos metros de la *d'Abalar*, sería la vela del barco en el que apareció la Virgen, y que con el paso del tiempo fue labrada pareciéndose más aun a esa imagen. En torno a ella se realizaba el llamado *rito de paso*, con fines terapéuticos o de fecundidad, y aun

hoy se sigue haciendo el terapéutico, ya que la Iglesia persiguió durante mucho tiempo los ritos de la fecundidad, por lo que quedaron en el olvido.



*Piedra de Os Cadrís, Muxía.*

Taboada, incluye en el tipo de piedras agujereadas la *Pedra do Timón*, que es la tercera que la leyenda eleva a condición de mito. Ésta será el timón de la nave de la Virgen. Sin embargo, no se le atribuyen funciones milagrosas. A *Pedra dos Namorados*, está próxima a la de *Os Cadrís*. La tradición la convirtieron en el lugar para las promesas amorosas nocturnas, a la luz de la luna, frente al mar. Se relaciona con la *Pedra d'Abalar* por la fecundidad.

Todas ellas son una pequeña representación de lo que constituye la tradición del culto a las piedras, tan enraizado en Galicia. Además forman parte del germen que irá modelando poco a poco una estética que arranca de las

entrañas nuestras rocas, de su carácter duro, tosco y arisco, propio del granito, tan frecuente en todo el paisaje gallego.



*Pedra do Timón, Muxía.*

### **La relación entre la piedra, el arte y la naturaleza.**

Más allá de las hipótesis, los estudiosos acuerdan que lo mágico unifica la gran dispersión del culto a las piedras, muy presente por la asimilación que hizo el cristianismo de la religiosidad pagana, tanto en Galicia como en otras partes del mundo, porque podemos encontrar huellas de estos antiguos ritos en

Arabia o en la India, en Corea o en Australia y en Argentina, en diferentes lugares de África y de Asia, en Europa meridional o en la del norte, desde la Grecia clásica hasta los límites de Escandinavia<sup>129</sup>. Aunque en pocos contextos de Occidente tuvieron las *pedras sagradas* tanta importancia como la que conservan en determinadas zonas atlánticas de Bretaña, Escocia, País de Gales, Irlanda y Galicia.

La piedra sigue definiendo la etnográfica y en la antropología del espíritu en las tradiciones del Noroeste peninsular. Su carácter sacralizante en espacios prehistóricos e históricos, frente a otros considerados profanos, permite que la escultura de los últimos años recupere su antiguo lugar/site en la ciudad y especialmente en el paisaje, mostrando los nuevos objetivos entre la naturaleza y la cultura, que convivirán dentro de un contexto clásico y contemporáneo a la vez, como un poemario que simboliza tradición y experimentación, pasado y futuro, que es *The Waste Land* de T.S. Eliot.<sup>130</sup>



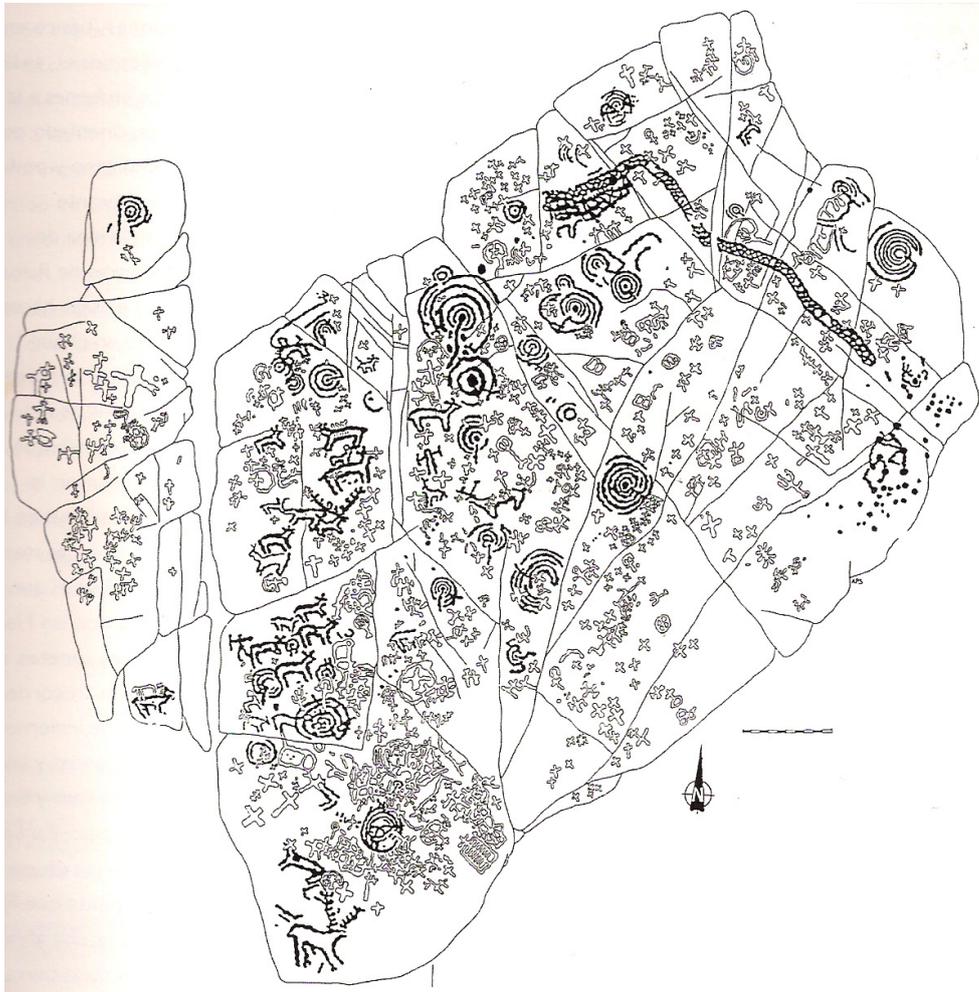
*Robert Morris se inspira en el petroglifo de Mogor para su laberinto. Pontevedra, 1999.*

---

<sup>129</sup> CASTRO, X. A. *Las piedras vacilantes de Galicia y la visión del celtismo decimonónico*. Rev. *El museo de Pontevedra*. Tomo XXVI, Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1992.

<sup>130</sup> CASTRO, X. A. *Isla de esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de esculturas*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1999. Pág. 48

Esto fue algo que tuvieron en cuenta los escultores para homenajear al granito y a su condición cultural en Galicia como presencia identitaria en términos culturales, algo que ha condicionado los modos estéticos unido a la conciencia hierofánica. Ulrich Rükriem, en la Isla de esculturas de Pontevedra propone una recuperación de la simbología de la piedra, aludiendo con su estela a los menhires de la prehistoria. Robert Morris tomará el esquema del petroglifo de Mogor para el trazado de su laberinto.



*Pedra de la Boullosa. Campolameiro (Pontevedra).*



ISLA DE ESCULTURAS COMO EXPLICITUD DE UNA FILOSOFÍA ESTÉTICA  
DEL DIÁLOGO GRANITO-NATURALEZA, PAISAJE-CULTURA. LOS  
MODELOS.

La Isla de Esculturas define el paisaje como construcción cultural de la naturaleza, unificando el trabajo de los escultores bajo un orden establecido por la arquitectura de lo que sería *landscape*, en su estado semisalvaje, evitando actuaciones que no sean más que el tiempo o la erosión. Todo se desarrolla bajo el marco cultural jacobeo de la tradición de la piedra milenaria y su incidencia antropológica en la utilización del granito, material simbólico de este país. Los artistas invitados debían tener en cuenta estas consideraciones, a fin de establecer un nexo entre los distintos lenguajes que conforman el poemario esparcido en medio de la naturaleza de la isla. Por ello ha sido fundamental que cada propuesta no sea interferida por otras actuaciones que no sean las repoblaciones de determinadas especies vegetales. Después de finalizar el proyecto se puede comprobar como la interferencia en la naturaleza ha sido sólo de orden escultórico, como elemento de construcción de un *landscape*, dentro del campo amplio que define hoy a la escultura.

La filosofía que define el proyecto resume la relación entre arte y naturaleza. Intervenir levemente, casi sin que se note, haciendo de la fragilidad un instrumento para la defensa del lugar, proponiendo un nuevo modelo de intercambio entre la humanidad y su medio. Hemos de considerar que desde lo mínimo se pueden comunicar cosas más intensamente que la monumentalidad oculta. Lo leve y respetuoso, la renuncia al excesivo protagonismo en las intervenciones implica una voluntad por reequilibrar, desde el arte como símbolo de la cultura, nuestra dinámica de intercambio con el medio, pasando

éste a asumir un papel más protagonista, no sólo como escenografía, sino como origen y espíritu de las obras. Los trabajos no se ubican en la naturaleza, sino que se enraízan en ella, reivindicándola como entidad.<sup>131</sup>

El espacio de la Isla se expande fuera de los límites del agua, por la ruptura que hemos provocado al situar la intervención de Anne y Patrick Poirier frente a la isla, y la de Francisco Leiro flotando en uno de los remansos tranquilos del río. Acudimos a la imagen deconstruida de a *Tierra Baldía* de T. S. Eliot, síntesis ideal de la composición de la isla de yuxtaposiciones, de fragmentos o de imágenes que pueden presentirse simultáneamente como un todo dentro de la extensión geográfica de un teórico caos que se organiza al unir el mundo clásico, el pasado, los mitos y la ecología desde posicionamientos muy diferentes, dentro de una concepción actual. Esta naturaleza se presenta casi virgen, con ausencia de cualquier huella de arquitectura, y permite a los escultores sentirse libres a la hora de adecuar su lenguaje formal y sus conceptos habituales al entorno. Como resultado, reforzaron la morfología agreste e irregular de los juncales, de las arboledas o de los matorrales, dotando al lugar de una significación que ha ido adquiriendo en los últimos años al convertirlo en referencia social.<sup>132</sup>

Nos encontramos ante una exposición permanente con carácter público de instalaciones artísticas. El proyecto comparte con los espectadores una reflexión sobre la relación del hombre con su entorno. El elemento común a las obras es en el material empleado: granito gallego. X. Antón Castro, comisario del proyecto y crítico, lo define como un poema de la identidad gallega elaborado por los artistas más importantes del mundo. *“La idea que teníamos estaba muy relacionada con la piedra, piedra que es la base de todas las iglesias románicas que hay en Galicia, y con el camino, camino que une a Europa con nuestra tierra. Por otro lado, la piedra ha marcado la historia de Galicia hasta la actualidad. Verdaderamente existe un culto a la piedra”*. El

---

<sup>131</sup> ALBEADA, J. y SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Pág. 146.

<sup>132</sup> CASTRO, X. A. *Isla de esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de esculturas*, Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 47-53.

proyecto cuenta con artista con experiencia en el granito y, por supuesto, con un gran interés por fusionar en una pieza exclusiva, arte y naturaleza. La selección de los escultores ha sido fundamental.



*Vista de la Isla desde la orilla opuesta, donde aparecen la intervención de Velasco y Rükriem.*

Se ha respetado en todo momento el carácter semisalvaje de la isla, de manera que las piezas quedan totalmente asimiladas por el paisaje; el visitante las ve, pero no le incomodan, se funden en la naturaleza pasando a formar parte de ella, pues los artistas han trabajado el espacio desde dentro. Estas doce miradas diferentes transforman un espacio vacío en un parque urbano periférico. Se plantea como una intervención en la naturaleza en la que las obras construyen un paisaje contemporáneo.

Desde su concepción inicial, la *Isla* parte como una obra única, formada por doce miradas distintas y unidas por un único lenguaje, el del granito. Éste aporta todo su peso en tradición, cultura y simbología que ha ido arrastrando

desde épocas remotas por toda la geografía gallega y el noroeste europeo Pero además, se une a otra tradición ligada a la piedra como es la del Camino de Santiago, dentro del marco del *Xacobeo*, en el que no sólo nos recuerda el paso de Santiago por nuestra tierras, sino que también quiere recuperar el internacionalismo medieval, artífice de la construcción de Europa. Esta *Isla*, por tanto, ha de transmitir ese carácter intemporal, eterno, inherente a las peregrinaciones, y ello se consigue gracias a la solidez del material empleado: la piedra, que nos devuelve a esa época prerrománica y románica, y a su mejor representación que es la catedral de Santiago de Compostela y a sus pórticos de Las Platerías y de la Gloria, fuentes de inspiración de nuestros mejores artistas entroncados con la *estética del granito*

La definición del conjunto y del espacio que forman la totalidad de las obras sintetiza muy bien la yuxtaposición de imágenes y fragmentos que se presentan de manera simultánea en un aparente caos, que se va organizando a través de una mirada que utiliza el mundo clásico y la tradición para dar sentido al mundo actual. Pero es fundamental que esa mirada sea unificadora, pues nos encontramos frente a doce intervenciones distintas, que crean otros tantos paisajes diferentes pero que forman una obra inequívocamente única. Esas doce miradas son las que confluyen en un todo, *obra-paisaje*, por lo que el concepto de *parque* no es posible puesto que ya implica una diversidad por definición que este proyecto niega desde su propuesta de unidad.

Las intervenciones son: Giovanni Anselmo con *Cielo acortado*, pilar de granito negro; Fernando Casás, *Los 36 justos*, 36 bloques de granito negro de Campo Lameiro en una superficie de 4.000 m<sup>2</sup>; José Pedro Croft, una casa sin puertas ni ventanas en granito gris perla de Mondariz; Dan Graham, *Pyramid*, juego de poliedros piramidales en granito rosa de Porriño; Ian Hamilton Finlay, *Petrarca*, tres medallones sobre otros tantos árboles en pizarra verde de Lugo; Jenny Holzer, ocho bancos de granito gris de Arcade grabados con sentencias y máximas; Francisco Leiro, *Saavedra. Zona de descanso*, en granito rosa

porriño y un queso de tetilla de granito negro, todo sobre balsa de madera; Richard Long, *Línea de Pontevedra*, muro de cascotes de granito del país de 37m; Robert Morris, *Laberinto de Pontevedra*, con un esquema circular de dos metros de alto, de granito gris y cubierto de pizarra; los hermanos Anne & Patrick Poirier, *Una Folie o Pequeño Paraíso para Pontevedra*, jardín metálico con un cerebro de granito; Ulrich Rückriem, *Estela*, en una encrucijada de caminos, de granito rosa Porriño; Enrique Velasco, *Xaminorio xunquemenes abay, camino de juncos*.

Este espacio elegido, a las afueras de la ciudad de Pontevedra, podemos definirlo como ilimitado en todas sus dimensiones. Además de la Xunqueira del Lérez, las intervenciones incorporan al propio río (la pieza de Leiro), que desemboca cinco kilómetros más adelante, y sus márgenes, incluidos los de las orillas opuestas (donde se sitúa la intervención de Anne & Patrick Poirier). Pero será G. Anselmo (*Cielo acotado*) el que nos recuerde que el espacio es infinito si medimos la distancia que va hasta el cielo. Y es el matrimonio Poirier el que nos lleva a través de las dimensiones del tiempo en el templo de la memoria... Es la *Isla de esculturas* un paisaje infinito dentro de una naturaleza casi ilimitada, en un contexto intemporal<sup>133</sup> que nos hace viajar desde lo real a lo irreal, de lo material a las sensaciones, del pasado al futuro<sup>134</sup>, de lo concreto al mundo de los sueños; es un micromundo lleno de mitos, de simbologías y de tradiciones a los pies de una ciudad que se enriquece con todo ello.

Los escultores que intervienen en el espacio que bordea al Lérez, reúnen una pluralidad de alusiones culturales, lenguajes y conceptos, referencias clásicas y experiencias más contemporáneas para crear un nuevo orden de la naturaleza frente al caos, armonizado por la ocupación que lo recrea bajo unas formas y unas normas. Es un puzzle complejo, cuyo descubrimiento incita a desvelar las relaciones visuales con el agua, la vegetación, la fauna, el cielo, la

---

<sup>133</sup> Como el presente continuo del que nos habla Octavio Paz, en el que el pasado es una realidad que está pasando siempre en el presente.

<sup>134</sup> *The Wast Land*, de T.S. Eliot nos lo refiere en su poema donde convive lo clásico con lo contemporáneo, la tradición con la experimentación, y por tanto, el pasado con el futuro.

bajada y la subida de las mareas o el paso de las estaciones, como el *Jardín* de Anne y Patrick Poirier.<sup>135</sup>

## El tiempo y el espacio



*Casa de José Pedro Croft a orillas del río. Pontevedra, 2010.*

José Pedro Croft (Oporto, 1957) fue el primero en cruzar el río Lérez y empezar a trabajar en su obra: una casa de piedra gris, sin puertas ni ventanas. Sólo los árboles parecen poder entrar en este singular hogar. Es un pedazo

---

<sup>135</sup> CASTRO, X. A. *Isla de esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de esculturas*, Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 53.

construido del paisaje. *“Yo planteo una estructura sencilla”*, dice J. Pedro Croft, *“Que trata de reflejar las tensiones espaciales. Por un lado, está el granito estático, que nunca cambia, que representa la inmovilidad. Por otro, los árboles, siempre diferentes”*. Desde la orilla de enfrente, el paseante se encuentra también el reflejo de la casa en el río, un espejismo que nunca es el mismo, que el agua mueve y remueve hasta la eternidad. *“He trabajado con mármol muchos años, así que la piedra no me era muy ajena -dice-. Además, es un privilegio estar incluido en este grupo de artistas”*.

El paso del tiempo, la inmovilidad frente al cambio no son temas exclusivos de la obra de J. Pedro Croft, son las reflexiones que plantean la mayoría de las piezas. Ulrich Rückriem (Düsseldorf, 1938), expone un diálogo similar. Ha construido una columna de granito rosa Porriño, de un metro cuadrado de ancho y cinco metros de altura, en la unión de dos caminos interiores de la isla. *“En esta pieza se plantea un diálogo entre la verticalidad de la obra y la horizontalidad del río”*, comenta el escultor. *“Además -dice-, propongo también dos concepciones distintas del tiempo: el fluir continuo del agua del río y la permanencia de la piedra”*.

Para Richard Long (Bristol, 1945) lo más importante ha sido el lugar, la isla en sí. *“El arte no está sólo en los museos; de hecho, mi obra suele estar entre lo visible (un museo) y lo invisible (el desierto, los Andes). Entre una y otra están las cosas que me interesan, como este proyecto: un lugar en la naturaleza pero accesible a la gente”*. Su intervención tiene que ver también con el camino, es un sendero de granito blanco de 37 metros de longitud que, como él dice *“resume las características de mi trabajo”*. Richard Long pidió que fueran trozos sin tratar y que los pudiera levantar una sola persona. Él ha colocado cada una de las piedras del camino, pero siempre ayudado por los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

*Queso negro de tetilla*. Una intervención bien distinta ha sido la de

Francisco Leiro (Cambados, Pontevedra, 1957) que ha situado su salón de granito en el río, flotando en el agua. Se trata de una sala de estar compuesta por un sillón, una mesa de centro y una estantería en la que hay dos quesos gallegos de tetilla de granito negro, *“los dos primeros quesos de tetilla que no son blancos -bromea Leiro-. Estaba en Nueva York (donde pasa la mitad del año) cuando me escribieron contándome el proyecto y me pareció muy interesante”*. Ha sido la de Francisco Leiro una de las esculturas más complicadas: 20 toneladas de piedra flotan gracias a una estructura de madera, flotadores y contrapesos. La tapa de la mesa, de cristal, hace las veces de visor de un mundo submarino.

La pirámide es una de las formas más características de los trabajos de Dan Graham (Illinois, 1942) y, aunque normalmente las realiza en cristal o aluminio, la piedra es la materia prima de ésta, colocada junto al río Lérez. De nuevo lo fugaz y lo permanente. *Cielo acortado* es la frase que Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, Italia, 1934) ha escrito sobre su bloque de granito de 22 centímetros cuadrados y casi metro y medio de alto, en un intento de acortar la distancia entre cielo y tierra, de reducir el infinito.

### **Obras para paseantes**

La idea de que estas son esculturas para los que recorran la isla, la acentúa la obra de Jenny Holzer (Ohio, 1945): ocho bancos en el paseo central enfrentados al cauce del río. En la superficie de piedra, Jenny Holzer ha escrito doce frases en cada uno de estos asientos: *“Pretendo que estos bancos, que son obras de arte, se conviertan en objetos de uso normal, de manera que el objeto artístico cumpla también su misión. Quiero que el paseante se sienta, lea los mensajes y reflexione”*. *“Conocerse a uno mismo permite entender a los demás; Todas las cosas están delicadamente entrelazadas”*, son dos de las

frases que Jenny Holzer propone al visitante que, ante esta explosión de sinceridad no puede permanecer al margen.

Fernando Casás (Gondomar, Pontevedra, 1946) trabaja con la naturaleza desde 1967 (es uno de los precursores del land art en nuestro país) y tiene en común con Richard Long y Ulrich Rückriem el hecho de que los tres han participado en el proyecto de Arte y Naturaleza de Huesca que, desde 1995, ha venido impulsando la creación e instalación de esculturas en recónditos emplazamientos de la montaña. En esta ocasión, Fernando Casás ha ideado un pequeño bosque talado, 36 troncos de árboles de granito negro, como si un huracán hubiera pasado por la isla. *“Creo que a partir de un determinado momento el entorno es parte de la propia obra y, en proyectos de este tipo, la relación se hace mucho más intensa”*. El número 36 proviene de la tradición hebrea según la cual 36 personas ocultas controlan el universo, y es que *“mi obra no es de las que impactan; funciona porque está oculta, como la propia naturaleza”*, dice.

Más a la vista están los dos caminos de granito de Enrique Velasco (Pontevedra, 1954) que se elevan sobre la rivera del río, por debajo del nivel del paseo central. *“La vida es un camino -dice Velasco- y hace tiempo que mi obra se centra en esta concepción”*. No ha querido utilizar ni un gramo de cemento y ha respetado la vida subterránea de las especies animales, por eso los dos senderos se elevan 90 centímetros sobre el suelo, una altura semejante a la de los juncos que, cuando crezcan, harán que los caminos “floten” sobre un mar de *xunqueiras*. Una fuerte carga simbólica envuelve esta intervención. Todos los artistas invitados a participar en este proyecto se han desplazado a la Isla de la Xunqueira de Lérez. Ver el lugar, medir, valorar el clima, la geografía, se hacía imprescindible para montar estos trabajos. Solamente Ian Hamilton Finlay (Nassau, Bahamas, 1925) no ha podido visitar Pontevedra durante estos meses de intenso trabajo. Su delicada salud y su ya conocida agorafobia -siente angustia ante los espacios abiertos- no le han permitido salir de su taller. Sus

ayudantes han traído los tres medallones creados por el escultor y los han colocado en tres eucaliptos al final de la isla. Son piezas de pizarra verde y en cada una reza una evocadora leyenda: *Petrarca*, seguido del número de un soneto del poeta renacentista, uno de los primeros en fijar el concepto de paisaje como una construcción mental del que observa. Son versos sobre amor y soledad que forman parte de una pieza romántica y decadente. De nuevo, obras para paseantes.



*Vista de la obra de Enrique Velasco.*

Paralelo al río han realizado Anne y Patrick Poirier (Marsella, 1941; Nantes, 1942) su intervención. Es un jardín de 3.000 metros cuadrados de piedras y plantas. Un camino de arcos levantados sobre lápidas de piedra

conduce hasta un gran cerebro de granito, un mundo aparte, realizado fuera de la isla, en la orilla de enfrente, y para ser contemplado desde ella.



*El jardín de la memoria de Anne & Patrick Poirier, en la orilla de enfrente. Pontevedra, 2010..*

*El último laberinto del siglo.* Robert Morris (Kansas City, 1931) ha sido el último en llegar, su obra es la única que no pudo verse terminada el día de la inauguración, no sólo por el poco tiempo que ha tenido, sino por lo costoso del trabajo. Robert Morris ha ideado una de las obras más espectaculares del conjunto y una de las que mejor ha sabido captar la historia del lugar: el escultor ha construido un laberinto en recuerdo del de Mogor (uno de los primeros descubiertos en Europa, que data del 3000 a.C.). Elevado a pocos kilómetros

de su referencia arqueológica, el laberinto circular, de dos metros de alto, está coronado por una cubierta de pizarra. Será el último laberinto del siglo XX.



*Laberinto de Robert Morris.*



*Plano de las obras en la Isla de Pontevedra.*



## LOS ARTISTAS DE LA ISLA DE ESCULTURAS DE PONTEVEDRA.

La selección de los artistas ha sido un proceso en el que se han ido incorporando poco a poco a una lista, en la que cada uno de ellos añade un componente único y personal, pero necesario para completar el mapa de elementos definitorios de un paisaje único como es la Xunqueira del Lérez. Todos han señalado las características especiales de este entorno, su tamaño, su carácter de isla, su flora y fauna, el entorno y su ubicación, y han trabajado en ellas para incorporar todos estos elementos a su propuesta de intervención en un espacio natural.

Los artistas necesitaron hacer una o más visitas previas a la Isla, antes de enviar su proyecto. Después fueron viniendo paulatinamente para realizar y supervisar todos los detalles para la instalación de la obra. La última en instalarse fue el laberinto de Robert Morris.

Los participantes y sus obras son los siguientes:

- GIOVANNI ANSELMO. *Cielo acortado.*
- FERNANDO CASÁS. *Lamed Vad: Los treinta y seis justos.*
- JOSÉ PEDRO CROF. *Sin Título (Casa entre los árboles).*
- DAN GRAHAM. *La Pirámide.*
- IAN HAMILTON FINLAY. *Sonetos de Petrarca.*
- JENNY HOLZER. *Sin título (Ocho bancos).*
- FRANCISCO LEIRO. *Saavedra.*
- RICHARD LONG. *Pontevedra Line.*
- ROBERT MORRIS. *El laberinto.*
- ANNE & PATRIC POIRIER. *El jardín de la memoria.*
- ULRICH RÜCKRIEM. *Estela.*
- ENRIQUE VELASCO. *Xaminorio Xunquemenes Obay.*



GIOVANNI ANSELMO. *Cielo acortado.*

*“(...) De pronto vi allí mi persona, muy pequeña en relación a la distancia que hay de la Tierra al sol, de modo que tuve la sensación de estar dentro de este fenómeno de la velocidad de la luz. (...)”<sup>136</sup>*



---

<sup>136</sup> CASTRO, X. A. *La energía lírica*, entrevista con Giovanni Anselmo. Revista Lápiz, nº 113, Madrid, Junio 1995. Pág. 27.

## **Biografía y evolución en su obra.**

Giovanni Anselmo nace en 1934, en Borgofranco d'Ivrea. Desarrolla desde 1959 hasta 1964 una actividad pictórica que le acerca en 1965 al *arte conceptual*, convirtiéndose en 1968 en uno de los máximos representantes del *arte povera*. Es en 1967 cuando un grupo de artistas, entre los que se encontraban Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio y Mario Merz y su esposa Marisa, se unen para constituir un movimiento artístico articulado por el crítico y teórico Germano Celant, quien, en el manifiesto de la revista *Flash Art* que se llamó *Notas para una guerra de guerrillas* denuncia el rigorismo del arte norteamericano y reivindica una nueva libertad artística. La libertad se define como una apertura a cualquier construcción. El arte debía desprenderse del rigorismo evolucionista y hacerse *horizontal*. A ese movimiento lo denominaron *Arte Povera*: arte tridimensional, pobre en materiales y rico en significados. La relación arte-vida es la gran consigna artística de este grupo.

Como artista *povera*, Anselmo está condicionado por el uso de materiales humildes y pobres y su interés reside en el hecho de que están en contacto directo con el hombre. Así, importa la idea de que el hombre activa dichos materiales para otorgarles un sentido. Asimismo, la infraestructura de las obras se presenta como colosal y son los materiales los protagonistas principales del trabajo. Plantas, tierra, troncos, vidrio, grasa o cualquier clase de desperdicio es el fundamento de la obra, creada a partir de ellos sin una estructura rígida en una especie de *encuentro casual* con los materiales mismos, valorando su fluidez, elasticidad y conductibilidad y su capacidad azarosa de transformarse. Interesa tanto en el resultado final como las reacciones naturales de los materiales en el momento de realizar la obra, dándole valor y calidad plástica a las propiedades físicas del mismo. A diferencia de los *conceptualistas*, en el *arte povera* no se plantea tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, sino como la

capacidad de hacer visible la transformación de la apariencia de los materiales triviales que se encuentran en nuestro entorno cotidiano. Se caracteriza por una estética anti-elitista que incorporaba materiales propios de la vida cotidiana y del mundo orgánico en protesta por la deshumanizante naturaleza de la industrialización y del consumismo capitalista. Se abandona la reconstitución del objeto y se responde a una recolección heterogénea de sustancias y formas del campo visual. Por otra parte, manifiesta la necesidad de un redescubrimiento estético donde las ideas, eventos, hechos y acciones son materializados dentro de la naturaleza. Pensar ya no es suficiente, es necesario también que la creación trascienda lo intelectual para entrar en una relación dialéctica con la realidad.



*Senza titolo. Lechuga, granito, hilo de cobre, ultramar y tierra. Muestra del CGAC, 1995, Santiago de Compostela. Colección privada de Turín, 1968.*

De todos los artistas de este grupo, Giovanni fue denominado por el propio Celant como el *alquimista* del juego simbólico del material, que definiría perfectamente la actitud *povera*. En un principio, funda su temática en la oposición entre los materiales y sus posibles transformaciones, ocupando la energía, el peso y el infinito un lugar central dentro de ésta. La confrontación parte de elementos extraídos de entornos cotidianos, que se caracterizan por su gran simplicidad y por su pobreza, como el aserrín, el algodón, sacos, placas de vidrio, etc. Construyó extraños objetos en los que se aprecia ese deseo de subrayar los contrastes acusados de los materiales, como en *Respiro* (1969), pieza constituida por dos vigas de hierro unidas mediante una esponja. Presentada de manera no ilusionista, en la década de los setenta sustituye la cosa por la palabra; palabra que hace surgir de proyectores, lo que modifica la percepción del espectador al que incita constantemente a imaginar.

Sus trabajos muestran el interés por las fuerzas y los procesos naturales: la gravedad, las torsiones, fuerzas magnéticas, el paso del tiempo..., que definirán sus primeras obras, como en *Senza titolo* (1968). En ella ata una lechuga a una piedra, contrapone elementos cotidianos frente a lo imperecedero del granito, lo duro frente a lo blando. La arena de playa alude al modo más corriente de encontrar el sustrato mineral. Esta obra muestra la coherencia de su pensamiento: *“Yo, el mundo, la cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo importante es precisamente no cristalizar esas situaciones sino mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir”*.<sup>137</sup>

La piedra es un material muy utilizado por Giovanni, sobre todo el granito. Lo elige por el color y el peso. Es parte de la tierra y de su evolución, y por tanto existe, pero en su empleo no atiende al valor metafísico. A partir de los ochenta, el granito adquiere para él, una dimensión pictórica, y realiza obras en las que el color lo pone la losa de piedra, que suspendida por un cable de acero comprime la tela hacia ella. Y lo ha continuado utilizando posteriormente,

---

<sup>137</sup> ANSELMO, G. *Notas di laboro*. In *Giovanni Anselmo. A cura di Maddalena Dish*. ADV Publishing House. Lugano, 1998.

como en el caso de la *Isla*, en donde vuelve a elegir el granito con el color negro. Esta elección no es fortuita, pues le da al texto un carácter lapidario y un cierto dramatismo.

Si analizamos todos sus trabajos, podemos contar más de veinticinco materiales y sustancias empleadas en ellos, tanto de la naturaleza (agua, piedra, hierro, lechuga, grasa, antracita...) como elementos industriales (electricidad, acero, formica, plástico, cemento, neón...) Todos ellos están perfectamente conciliados, pues *“Todo lo que existe, todo lo que la industria produce, está en la Naturaleza y puede encerrarse en aquello que es orgánico. (...) Yo creo que Naturaleza es también la química, es decir, todo aquello que existe”*<sup>138</sup>. Emplea los materiales de acuerdo con sus especificidades. Según lo que la obra demande, busca lo que mejor se adapte: *“(...) Si tengo necesidad de absorber el agua, entonces puedo utilizar el algodón, por ejemplo. Si necesito un material que desaparezca al transcurrir el tiempo, entonces uso el hierro, porque se consume o se oxida. La exigencia condiciona la elección.”*<sup>139</sup>

### **Anselmo y su noción de infinito.**

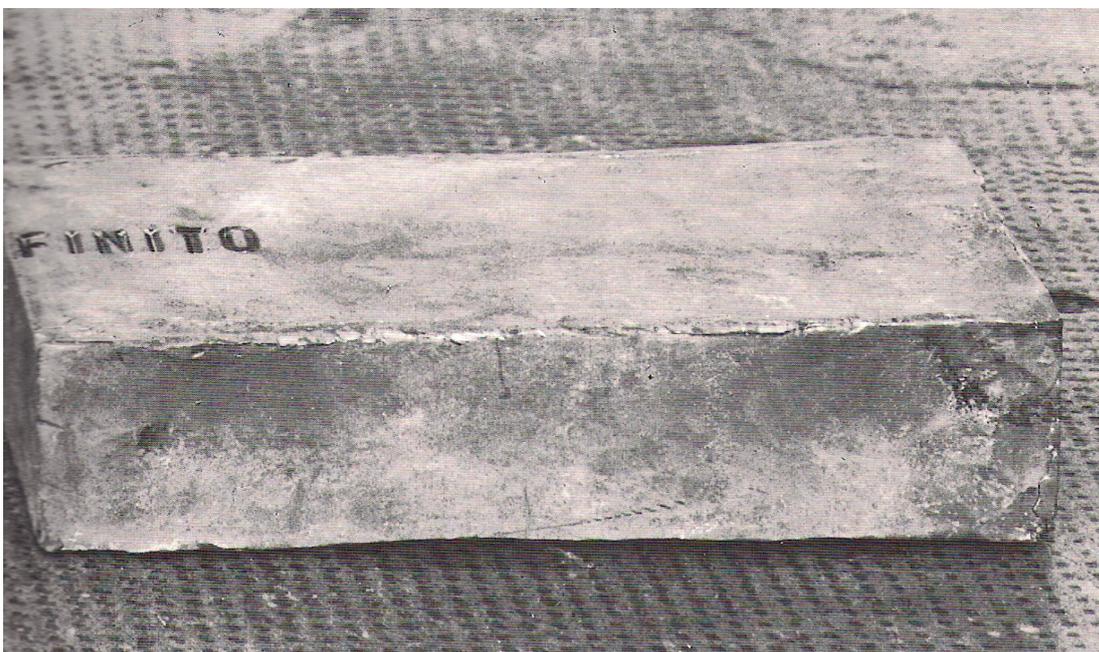
Anselmo busca la relación de la obra con el lugar en donde se encuentra, introduciendo la noción de orientación, destacando cada vez más la relatividad de cada situación particular. Como los arquitectos de los templos de la antigua Grecia, orienta su obra en el espacio destinado a acogerla. La cualificación espacial es uno de los mayores logros de Giovanni: *“(...)Es justamente este espacio cualificado, el verdadero espacio: en efecto, el espacio homogéneo no tiene ninguna existencia si hablamos con propiedad, ya que no es más que una sencilla virtualidad...Para poder ser medido...para poder ser efectivamente*

---

<sup>138</sup> CASTRO, X. A. *La energía lírica*, entrevista con Giovanni Anselmo. Revista Lápiz, nº 113, Madrid, Junio 1995, Pág. 27.

<sup>139</sup> CASTRO, X. A. cit. Pág. 26.

realizado, el espacio tiene que referirse necesariamente a un conjunto de direcciones definidas.”<sup>140</sup> El término *infinito* es una fijación en su temática, lo finito frente a lo infinito, relacionando su carácter ilimitado frente a los límites físicos de la persona. *Finito* corresponde a cualquier cosa que se ve completamente o que se puede medir, mientras que *infinito* es lo contrario. Son las dos caras de una misma moneda: “(...) *La bipolaridad fundamental que regula el movimiento del cosmos, expresada en términos de finito e indefinido, viene de los pitagóricos... El alcance universal de la asección pitagórica consiste en el hecho de que en todas partes es concreta y efectivamente intuible una antítesis o un movimiento dialéctico de los dos principios.*”<sup>141</sup> Podemos señalar una de sus obras en la que trata este tema, *Infinito* (1971-73), bloque de plomo con la inscripción en su cara superior de la palabra finito, donde alude a lo que es frente a todo lo que no es.

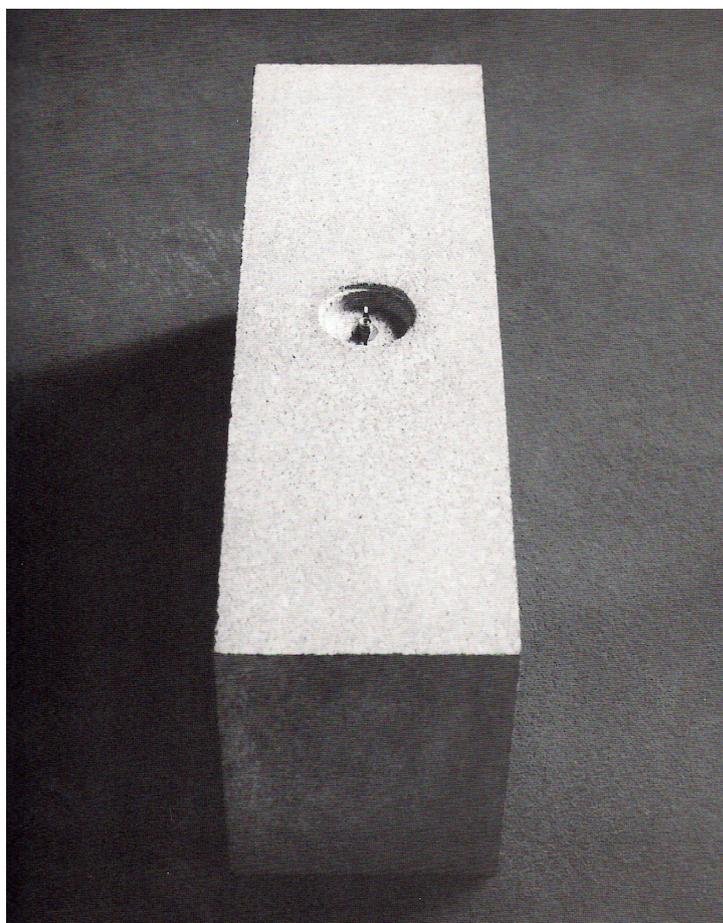


*Infinito. Plomo con inscripción. Colección privada. París, 1971-72.*

<sup>140</sup> GUENON, R. *Il regno della quantità e i segni dei tempi*, Milán, Adelphi, 1982. Pág. 40.

<sup>141</sup> ZELLINI, PÁG. *Breve storia dell'infinito*, Milán, Adelphi, 1980. Pág. 21.

Conseguir esta dimensión sensible es la consecuencia de su experiencia directa con la realidad. La Tierra se convierte en un gran imán que se coloca como un polo vivo, y que origina una situación espacio-temporal inestable, por la cantidad de fuerzas opuestas en continuo movimiento. Este intercambio de energía trata de buscar el equilibrio, visible o invisible que existe en cada una de esas fuerzas. Busca una fluidez universal que solo se puede alcanzar cuando el movimiento sea armónico y equilibrado.<sup>142</sup> El tiempo se manifiesta sus obras aludiendo al pasado o al futuro, unido a un presente imaginario. Interpreta un mundo en sus transformaciones, como un espacio de interferencias, desde nuestra posición de seres menores, finitos y perecederos.



*Direzione. Piedra y aguja magnética. Colección Sonnabend Gallery, Nueva York. 1967-77.*

---

<sup>142</sup>CORÁ, Bruno. *Giovanni Anselmo: Lugares da reversibilidade universal*. Catálogo Giovanni Anselmo. CGAC. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1995. Pág. 33-34.

*Direzione* (1967-77), consiste en una pedra rectangular orientada hacia el norte, como indica una aguja magnética. En ella trabaja con la gravedad, el magnetismo y la orientación espacial. Para Giovanni, cada obra es una historia independiente llena con todo su pensamiento, su vida, construida a base de muchos *particulares*. El proyecto completo cobra sentido en función de cada una de sus partes, de los fragmentos finitos y singulares.<sup>143</sup>

### **Cielo acortado en la Xunqueira de Pontevedra**

Medidas: 120 x 22 x 22 cm. Granito negro de Campolameiro.



*Vista de la pieza al finalizar las obras. Pontevedra, 1999.*

---

<sup>143</sup> CORÁ, Bruno. *Cit.* Pág. 34-35.

La Xunqueira del Lárez se convierte en el templo del *Elogio del granito*, y Giovanni participa de esta fiesta siendo el único que elige esta variedad, con un acabado pulido en todas sus caras. Sólo el granito reúne las condiciones que necesita el artista para el reto que le tiene asignado: la misión de acercarnos el cielo, aunque sólo sea en un metro y diez centímetros. Anselmo sitúa su obra en la entrada de la *Isla de Esculturas*, y utiliza el color negro del granito de Campolameiro. En ella retoma uno de los clásicos de su temática, la idea del *infinito*, interfiriendo la naturaleza para crear un nuevo paisaje más conceptual. Éste será un infinito humanizado, llevado a la medida del hombre, al menos en una de sus cotas.



*Vista de la inscripción de la obra. Pontevedra, 1999.*

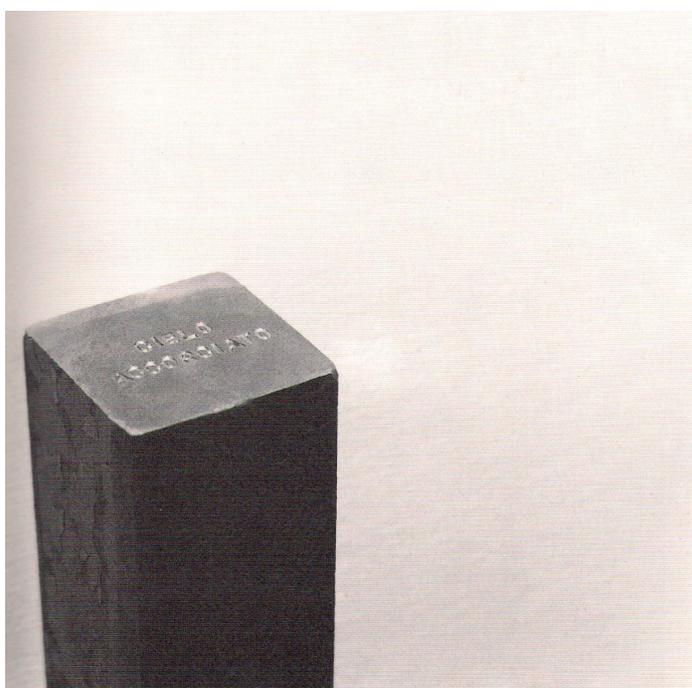
Toma la distancia del Cielo a la Tierra y lo limita por una de sus partes quitándole un metro y veinte centímetros, que es lo que mide la columna de granito que levanta desde el suelo. En su cara superior se puede leer la inscripción CIELO ACORTADO. El texto aparece a menudo en sus obras y se convierte en parte fundamental, pues tiene que ver con un concepto, con una idea, dando una clave para llegar a la comprensión de la pieza, como ocurre generalmente en sus trabajos. En este caso, además de servir de clave para el espectador, se convierte en el título de la obra.

Anteriormente a la propuesta de Pontevedra, realiza en 1969-70, *Cielo accorciato*, en el que se lee la misma inscripción sobre un bloque de hierro. Ideas semejantes en distintas fechas y con distintos materiales se sucederán (diapositivas, fotografías, obra realizada en papel, con plomo,...etc.). En todas ellas trata de medir lo inconmensurable, de hacer visible lo *invisible*, de acercarnos el infinito hacia lo *finito*. De esta manera, remite a la poética metafórica de acercar al hombre algo inalcanzable, a la relación del hombre *finito* con el espacio temporal inabarcable. En definitiva, *Cielo acortado* convierte la distancia entre el cielo y la tierra en un concepto físico, en un simple gesto poético y simbólico.

Al igual que en sus exposiciones, en esta obra utiliza la idea de paisaje interactivo, en el que el visitante debe asociar la configuración de los materiales y objetos con el arte, y el arte identificarlo con la realidad, aunque ello provoque desazón. La propuesta de Anselmo coincide con la de Ruckriëm tanto en su forma prismática como en su disposición vertical, aunque la de éste utiliza una escala mucho mayor. Debido a su proximidad ambas participan en un juego de contrastes en el que, sin quererlo, incluyen las estructuras del puente que da acceso a *la Isla*, además de una edificación que tiene la misma forma en la orilla de enfrente. Con ello se amplía el espacio intervenido creando un nuevo paisaje, no sólo en la Xunqueira, sino también en sus alrededores. Le gusta presentar trayectos, paseos que recorren las composiciones, conectando obras ya realizadas con otras nuevas, creando pequeñas antológicas.



*Verkürzter Himmel. Acero. Munster, 1987.*



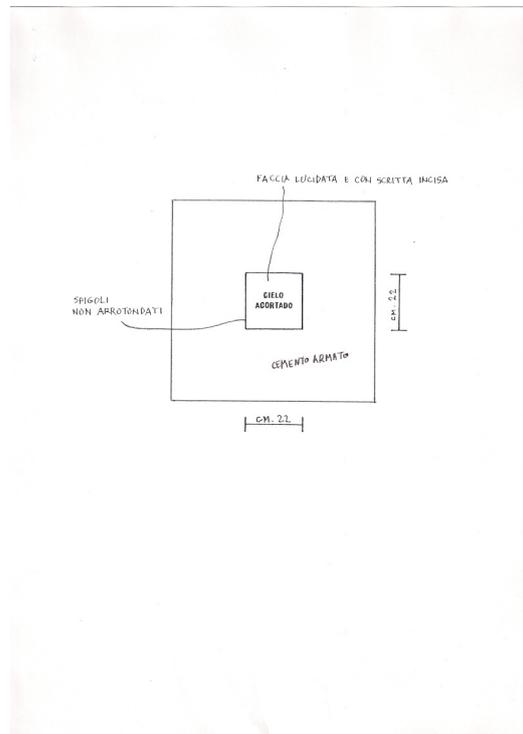
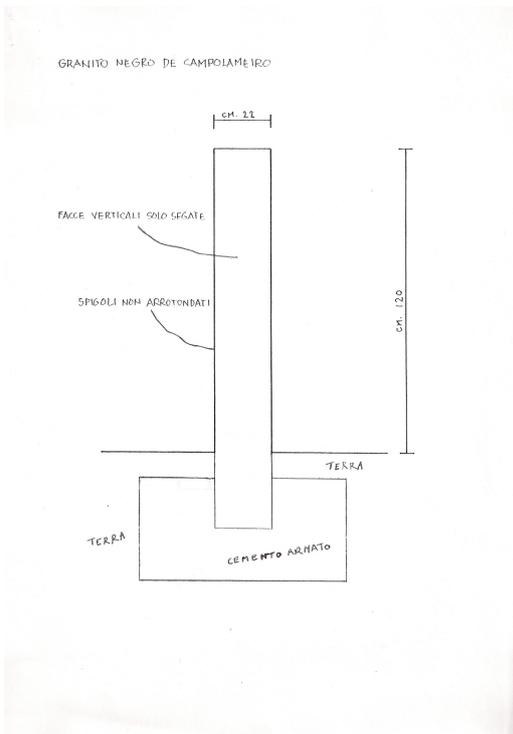
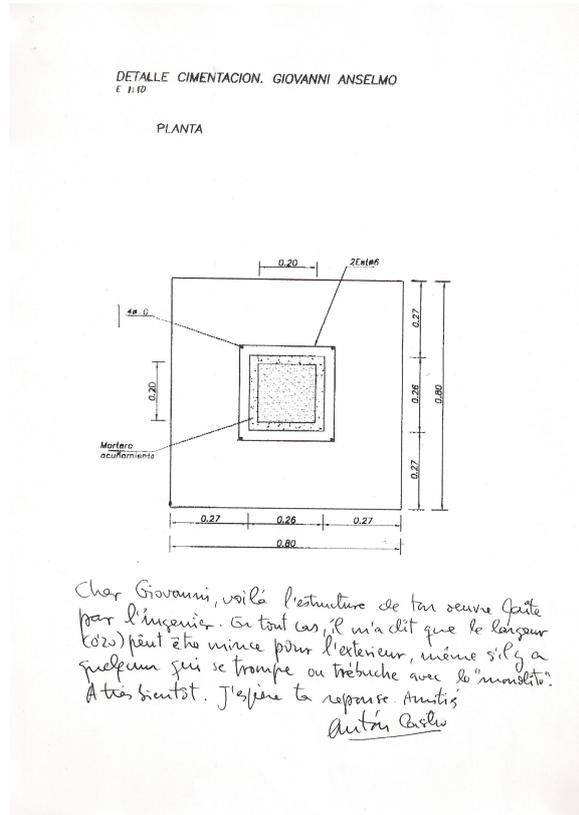
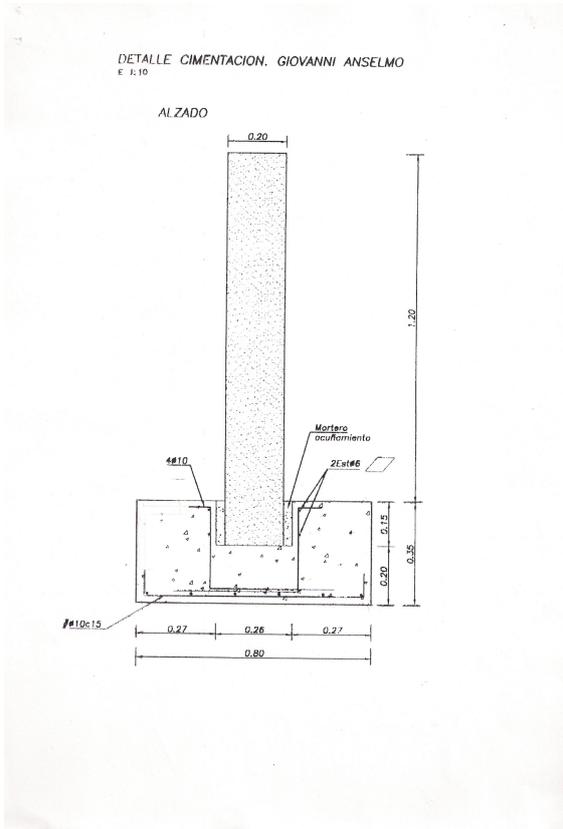
*Cielo accorciato. Hierro. Colección Galerie Micheline, Szwajcer, Antwerpe. 1969-70.*

Estos itinerarios son una estrategia para guiar al espectador por las direcciones que a él le interesan: la orientación, la energía magnética, la esencia de las cosas y no su apariencia. Consigue una máxima cohesión entre idea, forma, materia y percepción, sin rechazar el sentido metafórico. Estos trayectos suponen un tiempo real de percepción, matizado por la experiencia del observador en su transcurso. Pero además de este tiempo, Giovanni utiliza otro más imperceptible pero poético: el tiempo milenario, el tiempo del paisaje global, plasmado por la transformación material, por el deseo de la naturaleza. Él le confiere una delicadeza poética a un tiempo que no deja de ser trágico. Subraya ese tiempo sobrehumano y la energía subyacente en todo lo que crea la naturaleza.<sup>144</sup>

Con su obra, G. Anselmo firma un arte que es amor, política, ética, vida, participar de un paisaje global, impulsados por su entusiasmo y su necesidad de existir sintiéndose vivo.

---

<sup>144</sup> Catalogo *Isla de Esculturas*. Pontevedra, 1997. Pág. 91-95.



Planos y croquis enviados por el artista para la ejecución de la pieza. Pontevedra, 1999.



FERNANDO CASÁS. *Lamed Vad: Los treinta y seis justos*.

*“(...) Buscando deconstruir las fronteras que nuestra civilización ha erigido entre la naturaleza del arte y el arte de la naturaleza, el mundo de la cultura y el mundo natural, buscando resensibilizar al hombre civilizado a que abandone su concepción de la naturaleza como fondo inerte sobre el cual puede ejercer un dominio ilimitado, invitándole a percibir las incontables formas impresas en el mundo (...)”<sup>145</sup>.*



---

<sup>145</sup> GREY, Roberto. *Fernando Casás. Arqueología del no lugar*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2004. Pág. 157.

## **Biografía y evolución de su obra.**

Su niñez vivida en Brasil provocará el despertar de una apasionada relación con la naturaleza salvaje, tropical, que se enriquece todavía más cuando experimenta la fuerza del paisaje tradicional gallego, en sus vueltas a Galicia. Doctor en Bellas Artes, escultor y profesor de la Universidad de Vigo. Nace en Vigo en 1946, y ha pasado gran parte de su vida en Brasil. Siendo niño emigra con sus padres a Brasil regresando en 1954 a su tierra natal. En 1964 comienza las primeras investigaciones pictóricas, utilizando la tinta y el óleo pero también nuevos soportes. En 1969 cursa estudios en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Río de Janeiro. Es entonces cuando comienza a utilizar la madera industrializada o encontrada de la naturaleza en su obra. En 1970 se instala una temporada en Angra dos Reis, donde inicia los *Projetos Idiotas* y la serie de los *Tapumes*. Regresa a España en 1975 y cae en la cuenta de que su trabajo anterior tiene profundos referentes gallegos conectando con la naturaleza del litoral y la arquitectura popular. Continúa realizando exposiciones entre Brasil y España. En 1988 realiza la exposición *Amazonas, Serie Negra*, a partir de su preocupación por la devastación del planeta, dividida en dos partes que se exhibieron en Río de Janeiro y São Paulo. Por ella recibe el premio Instituto Brasil-Estados Unidos por la mejor exposición. Al año siguiente regresa definitivamente a España e instala su taller en Gondomar. Su obra sigue reflejando una etapa de transición tanto conceptual como material.

En 1991 monta a instalación *Dimensao Possivel* en la que se hace referencia a la devastación del planeta. Su trabajo está profundamente ligado a la naturaleza. Desde este año es profesor de escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.



*Dimensao possivel. Instalación. Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Brasil, 1991.*<sup>146</sup>

El pasar su vida entre Brasil y Galicia, ha marcado su trayectoria artística llevándole a trabajar y formarse en ambos lugares. Tuvo la influencia artesanal de su abuelo gallego, carpintero de quien aprenderá a trabajar la madera, y su formación en la Escola Superior de Desenho Industrial en Río. Los paisajes naturales de Brasil y Galicia han influido en sus obras utilizando la diversidad de materiales que le ofrece la naturaleza, desde los troncos del Amazonas hasta

---

<sup>146</sup> *Dimensao Possivel. "Proyecto desarrollado en España para un montaje de 1400m2 en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, en Brasil, en agosto de 1991. Utilizando materiales pobres -arena, troncos caídos y pigmento azul- Dimensao possivel es la continuación de la preocupación por la destrucción de la Tierra, con la perspectiva del intento de preservación de una parte de la humanidad, pero en otra dimensión o planeta...". Fernando Casás. Ocos. Catálogo. Casa da Parra. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1992.*

los materiales del litoral gallego. Con ellos ha llevado a cabo la investigación de los diversos procesos de descomposición y transformación de la naturaleza por los elementos naturales como el viento, los insectos como las termitas y por procesos y materiales industriales como el poliéster.

La génesis de su trabajo y de sus ideas arranca de los *Projetos Idiotas*. Éstos eran experiencias efímeras que evidencian las mutaciones del ciclo vital y recogen una realidad cambiante: el brillo de una gota de agua, la huella de una ola sobre la arena, momentos que después de ser captados se vuelven pasado. Así, se encuentra en la dimensión del tiempo fugaz, viviendo un mínimo instante en el que consigue el equilibrio de suspenderlo por una fracción de segundo<sup>147</sup>. A partir de estas experiencias, comienza la evolución de su obra con pequeñas intervenciones en la naturaleza. Después viene su época de huellas y círculos de pigmento añil utilizados como denuncia que se transformarían en su *Projeto Errante*.



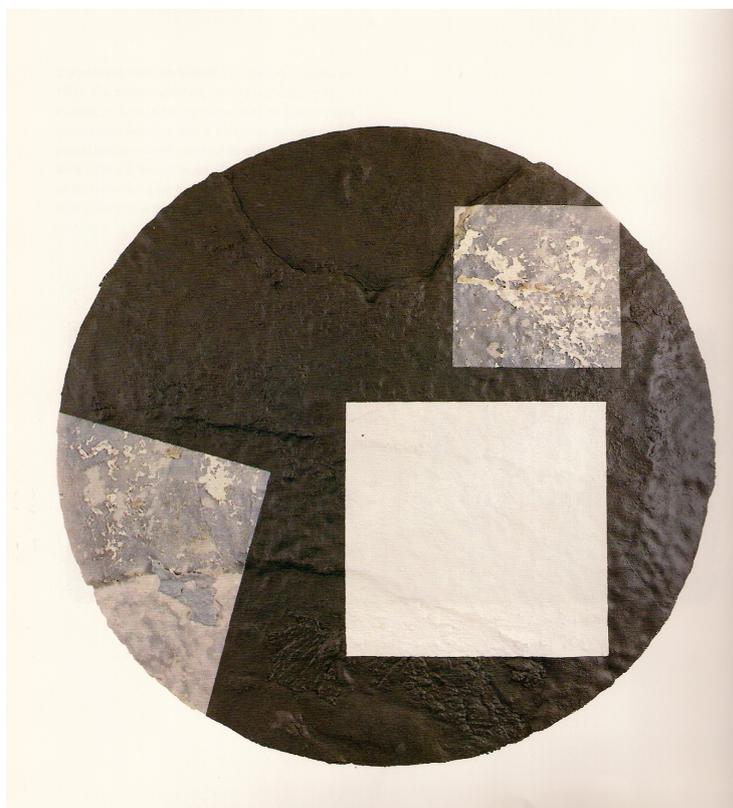
*Longa Noite de Pedra/Terra. Granito gris de Nova Friburgo y piedras erosionadas. 1981-82.*<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> *Anotaciones sobre la obra. Fernando Casás. Arqueología del no-lugar. Círculo de BBAA. Madrid, 2004.*

<sup>148</sup> Casás realiza otros ejemplos de obra en granito. La vuelta a España después de más de 20 años de ausencia supone un reencuentro con sus raíces gallegas e ibéricas y por tanto con su material más representativo y tradicional.

Más tarde se apropia y expone materiales recogidos, los cuales perdían su lectura inicial al sacarlos de su hábitat original. Su obsesión será utilizarlos, pues contienen el lenguaje del tiempo. El observador se convierte en figura fundamental, participando del espacio-tiempo, de la energía y la nueva realidad. Después viene la década de las termitas (*Ciclo do Cupim*), en la que recupera el pasado y la memoria como soporte del presente. Emplea restos de materiales desgastados por la intemperie, los insectos o incluso el hombre. Presenta el paralelismo entre destrucción y creación y plantea metafóricamente el trabajo de la termita. A este *ciclo* le sigue el llamado *Reciclo*, con el desgaste otra vez como protagonista.



1492/Oriente 11. Técnica mixta sobre poliéster. Casa da Parra, Santiago de Compostela, 1991.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> 1492 “Es la primera serie de trabajos al volver a España en 1989. Es la constatación de la vida del hombre del viejo mundo, en el lugar donde fueron generadas las personas que colonizaron América, que es el paraíso en toda su potencialidad. 1492 representa este primer

En la época de *Longa noite de pedra* (hace referencia al poema de Celso Emilio Ferreiro) se interesa por los procesos psicoanalíticos, utilizando bloques de madera o piedra. Son cuatro obras que simbolizan los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. Serán la culminación de la unión entre sus raíces gallegas y lo exterior, lo brasileño. La importancia de la mirada del descubridor centra el proyecto *Diário de Viagem*.

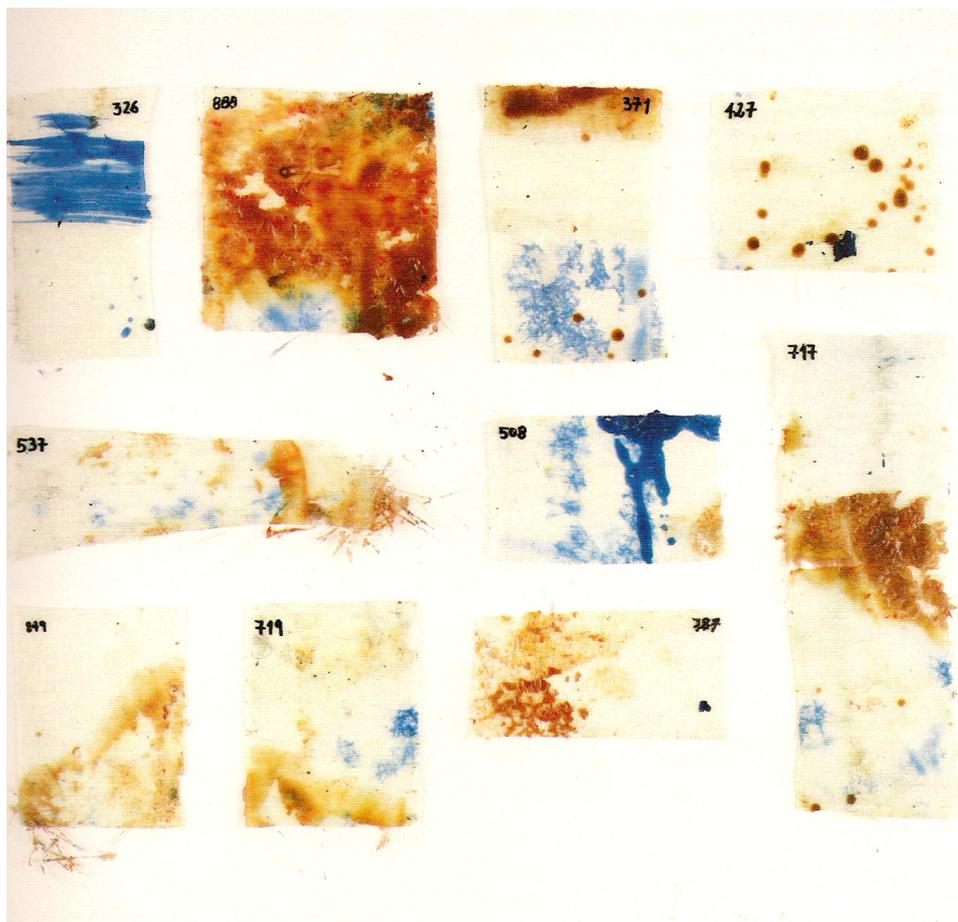
Expone en España obras realizadas en Brasil: después de estar en el paraíso, desea volver a casa y se da cuenta de que la vida y la obra están totalmente asociadas. Completa con el *Proyecto Retorno*, reproduciendo la erosión del tiempo y de las civilizaciones industriales que avanzan en la tierra, de una manera simbólica. Para ellos utiliza todo tipo de materiales, técnicas, collages, etc. A partir de 1982 trabaja con papeles que fabrica artesanalmente: *Terra Camuflada*, mapas imaginarios con los que nos habla de la devastación. Después de su vuelta definitiva a Galicia tenemos la etapa de restos *arqueológicos*, que contienen la historia de la casa familiar de donde obtuvo los materiales que recicló con poliéster para sus trabajos, en los que la única manipulación es la de la transferencia. Son trozos de realidad, de naturaleza, sin una finalidad estética. En el '92 realiza *Fragmentos de América*, con motivo del "Descubrimiento", en los que utiliza poliéster y técnicas mixtas para hablarnos de las tierras latinoamericanas.

Después de haber realizado los *restos arqueológicos*, su visión del cosmos se hace más amplia y será un tema que le obsesionará, como demuestra en obras de finales de la década de los '90, por ejemplo en la serie *Vía Láctea*. También trató de capturar el movimiento de los líquidos a través de la pintura y la escultura en la serie *Agua*. Es una constante de sus intervenciones en la naturaleza la utilización de restos de árboles, árboles vivos o su representación, mezclándolos entre sí. En *Amazonia/Raíces* (Río de

---

*gran paso rumbo a lo desconocido. Atravesar el Atlántico no sólo es atravesar un gran océano entre diminutas embarcaciones, es también atravesar el inconsciente más profundo." Fernando Casás. Ocos. Catálogo. Casa da Parra. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1992.*

Janeiro) y en *Cobra Grande* (Jerusalén) reproduce con resina de poliéster restos de árboles gigantes que ubica en entornos naturales.



*Fragmentos de América* nº 326, 888, 371, 427, 537, 508, 717, 849, 719 y 787. Técnica mixta sobre poliéster. Casa da Parra, Santiago de Compostela, 1992.<sup>150</sup>

<sup>150</sup> *Fragmentos de América*. "Trozos de poliéster de tamaño y formas variables, y numerados de 1 a 1492, que componen un proyecto mutante, que cambia en función de su soporte: una parte está reservada para montajes y exposiciones en galerías. Este proyecto comenzó el día 12 de octubre del mismo año. Tiene por finalidad llegar a todos los rincones del planeta. Es la metáfora de la realidad de América Latina: sus tierras y sus riquezas ya no le pertenecen, están arrancadas y esparcidas por el mundo." Fernando Casás. *Ocos*. Catálogo. Casa da Parra. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1992.

Su intervención en la *Isla de Esculturas* forma parte de esos trabajos en los que utiliza árboles vivos, al igual que su propuesta posterior de *Monegros: Árboles como arqueología*, en *Proyecto Huesca*, en mayo de 2003. Fernando Casás inaugura una intervención artística en las estribaciones del desierto de Los Monegros, en Huesca, y forma parte de la *Colección-Itinerario Arte y Naturaleza* del CDAN. La escultura consta de dos olivos plantados en el centro de un conjunto de ocho troncos de granito negro en un área de 300 metros cuadrados y de cinco metros de altura. Ubicadas en lo alto de un acantilado de piedra arenisca rojiza.



*Árboles como arqueología, Los Monegros. Huesca, 2003.*

*Monegros* proviene de Montes Negros. Esta es la impresión que ofrecía en el pasado el paisaje formado por bosques de grandes sabinas que impregnaban la zona de verde oscuro. Actualmente se encuentra transformado

por la reorganización que el hombre ha hecho de su entorno con sus cultivos. Sin embargo, esto no disminuye la espectacularidad del paisaje, en el que las colinas desgastadas por el viento ofrecen un aspecto prehistórico y lunar. Casás integra en su pieza el recuerdo del antiguo bosque negro con la presencia de árboles vivos. "[...] La elección del emplazamiento no podía ser otra que el desierto de Monegros, donde la naturaleza ha perdido la memoria de su bosque. La escultura consta de dos árboles naturales plantados en medio de un conjunto de ocho troncos de granito, repitiendo con la misma variedad elegida para la obra de Pontevedra. Ubicadas en el alto de una de estas montañas cortadas por el viento y cuyos laterales son totalmente erosionados, esta escultura puede ser vista desde la distancia integrada al entorno monumental: arqueología de una vida."<sup>151</sup>



Vista del emplazamiento de la obra *Árboles como arqueología*. Huesca, 2003.

<sup>151</sup> Fernando Casás. *Fernando Casás. Arqueología del no lugar*. Madrid. Círculo de Bellas Artes, 2004, p 126.

Ultimamente, Fernando Casás ha participado en la exposición colectiva *Deambulatorios de una jornada, en el principio y el proyecto Tindaya*, donde se muestran obras de Robert Smithson, Hamish Fulton, Christo & Jeanne-Claude, Nancy Holt, etc. Se trata de una exposición producida por el Centro de Arte Juan Ismael en Puerto Rosario, Fuerteventura (hasta el 14 de abril de 2007).

### **La enseñanza del Amazonas: la naturaleza como conciencia crítica.**

Su pensamiento y su proyecto iniciado ya a finales de los sesenta, en Brasil, centra su interés en desvelar la conciencia oculta de los procesos que emergen de su naturaleza, sometida a intereses no menos ocultos, a fin de restituirle su dignidad frente a los instintos agresivos y depredadores del ser humano. En algún momento Casás afirmó que sus obras eran *huellas de inquietud que una leve brisa podría borrar para incorporarse a la naturaleza*; huellas de un testimonio que se erigen como síntomas de libertad por encima de cualquier geografía, porque la depredación se ha revestido, a lo largo de los años, de múltiples formas, desde la gigantesca selva amazónica a los espacios exquisitos que habitamos en el *primer mundo*. Habitarlo y experimentarlo desde un sentimiento estético que concibe el lugar como sujeto y a la vez como metáfora de una naturaleza que prima sus posibilidades éticas y hierofánicas al énfasis monumental, ha sido una vivencia enriquecedora para el artista tanto como una travesía que le ha permitido desvelar que, en todos los lugares del planeta, los problemas que condicionan aquélla enmascaran la misma ausencia de territorios de libertad; imágenes opresivas donde son igualmente necesarias esas *huellas de inquietud* que llegan a convulsionar el *locus* o, si se quiere, a *cosmizar su mundo*.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> CASTRO, X. A. *El Árbol como hierofanía*. Del caos al cosmos. A propósito de Lamed Vav, los 36 Justos.

La poética del artista nos lleva a sentir que hombre, mundo, cosmos y naturaleza no son términos alejados. Desarrollando en el paisaje una obra de carácter marcadamente conceptual, busca evidenciar los aspectos ocultos y no asumidos por la mirada civilizada. Por otro lado trabaja con los mismos procesos del azar que usa la naturaleza, para así subvertir los conceptos que entienden que el hombre puede ejercer un ilimitado dominio sobre ella. *“Las obras de Fernando Casás no son alegatos de denuncia ni llamadas de atención, ellas responden a otra lógica de la que emerge la imagen de la duda. Son figuras que ofrecen una muestra de lo que el hombre hace a través de la acción particular de uno de esos hombres. Las obras de Fernando Casás son, por tanto, testigos emblemáticos de la acción humana.”*<sup>153</sup>



*A casa do Curupira 8. Madera de pino. Colección permanente do CGAC, 1992-93.*

---

<sup>153</sup> MADERUELO, Javier. *Fernando Casás*. Diputación de Huesca, 1997. Pág 9.

Sin embargo, su visión del hombre es muy negativa, pues piensa que maltrata continuamente a la naturaleza: *“Mi preocupación no es tanto la naturaleza como la destrucción o la erosión a la que se siente sometida; por eso me intereso por las cosas que se acaban y por la destrucción del planeta. Por lo tanto no trabajo con la naturaleza, sino con la no naturaleza.”*<sup>154</sup> Siente una preocupación ecológica, trabaja con la “destrucción” y critica el proceso de contaminación. Pero su concepto de *naturaleza* no es la de los románticos, sino la relacionada con el hombre, y la historia contada por el azar. Reclama la obra que el hombre ha dejado de percibir, obras de gran intensidad que nacen de la naturaleza, casi imperceptibles. Su trabajo aprovecha la energía de esa contaminación, haciendo un trabajo irracional en su entorno. Dirige nuestra atención a los procesos de degradación y regeneración. Descubre objetos despreciados por la civilización, maderas deteriorados o comidas por las termitas, procedentes de un mundo paralelo al nuestro, y trata de darle forma a esa visión obtenida de la percepción directa, y lo trasmite huyendo de la construcción intelectual y del concepto de belleza. Es como si trabajase con escombros convirtiéndolos en fósiles. De esta manera, no nos propone objetos hermosos, sino que nos hace considerar hermosos los objetos. Según palabras del propio artista: *“no sé decir en qué momento la mirada con la que aprehendía los objetos despreciados por la civilización subió a la superficie de mi conciencia, y en qué momento descubre que en una madera deteriorada vivía un mundo laberíntico y paralelo al nuestro”*. No utiliza objetos naturales para representar a otros ni a la misma naturaleza, sino para presentárnosla; la utiliza para inventarla. Empleando todos los elementos que hay en ella construye otra culta, creíble, que podría existir perfectamente, y las dos tienen sus propias leyes y su propia belleza, ritmos y armonías; pero la de Casás posee una gran intuición.

Sus obras reflejan el mundo interior de un artista errante, comprometido con el momento que le tocó vivir. El tiempo, la memoria, el cosmos, la creación,

---

<sup>154</sup> CASTRO, X. A. *La energía escondida de los objetos*, Arco '92. Madrid.

la destrucción, el azar... son conceptos presentes en sus piezas. Se trata de un vanguardista razonante, inquieto y reflexivo, inconformista, que niega lo tradicional y manido. Es considerablemente abstracto, casi siempre informalista.

### **La escultura como manifiesto de la vida.**

Los paseos que descubrían la esencia del *Cupim* o la fosilización que reducía los troncos a la imagen de la carcoma, enterrados o replantados, árboles calcinados que se presentaban como huellas ineludibles de una arqueología que eran gesto de civilizaciones mudadas, iban más allá del hecho físico para devenir el resultado simbólico de lo que Novalis consideraba deber del artista: alumbrar lo que la naturaleza ocultaba en su seno, echando mano de otra relación no menos simbólica, explícita en el diálogo entre la fuerza plástica y la vida. De ahí nace la extensión transformadora del caos en cosmos, un *landscape* que percibimos como leve imagen unificadora de su retrato formal en la vista o en el viento, en las sombras y en la verticalidad de los viejos menhires que escondían espíritus prestos a ser resucitados y la escenografía ritual de un fuerte sentimiento ecológico que se revela contra la opresión, a la búsqueda de ese *territorio libre* que tantas veces menciona Casás, estadio físico y mental que refleja el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Al fin, es el propio artista el que sostiene que la escultura *existe como metáfora de la propia naturaleza, y como elemento mágico del hombre en busca del infinito.*<sup>155</sup>

Fernando Casás ha refundado los espacios desde la lejanía amazónica de hace casi cuatro décadas, en litorales y montañas, en bosques espesos o en desiertos y en playas o en parques impolutos. Para él, el tiempo dimensiona la cosmización del acto y sus gestos atrapan la transformación del mismo como

---

<sup>155</sup> CASTRO, X. A. *El Árbol como hierofanía*. Del caos al cosmos. A propósito de Lamed Vav, los 36 Justos.

origen primigenio del mundo, donde se esconden las fuerzas que Schelling descubría en la naturaleza -de nuevo la fuerza creadora originaria de la vida-, captada en un instante.<sup>156</sup> He ahí la grandeza del hecho artístico: el arte, en cuanto representa la esencia de aquel instante, lo rescata del tiempo, hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir.<sup>157</sup>



*Oco 27. Técnica mixta sobre poliéster más acero. Casa da Parra, Santiago de Compostela, 1992.*<sup>158</sup>

<sup>156</sup> SCHELLING. E, *La relación del arte con la naturaleza*. Edic, Sarpe. Madrid, 1985. Pág. 72.

<sup>157</sup> CASTRO, X. A. *El Árbol como hierofanía*. Idem.

<sup>158</sup> Ocos "Desde siempre he trabajado con el volumen interno de la materia, generado por la transformación de la erosión natural o provocada. Ocos es tal vez la síntesis de mi trabajo hasta ahora: *Projetos Idiotas, Ciclo do Cupim, Reciclo, Laberinto, Erosao, Longa Noite de Pedra, Diário de Viagem, Terra Camuflada, Amazonas Serie Negra, 1492, Dimensao Possivel, Fragmentos de América*. Ocos es lo desconocido, el hombre en su estado apocalíptico. El

Crea espacios tridimensionales que transmiten informaciones paralizadas para explorar a través de recorridos, originando una secuencia de imágenes y sucesos vinculados temporalmente, que requieren esfuerzo y sensibilidad. Quiere que el espectador sea testigo de las cosas que se transforman, mediante su observación de la naturaleza con el paso del tiempo. Todas sus obras están enmarcadas en un territorio temporal, utilizando la reconstrucción y la intervención como método de trabajo. Su mayor interés está en tratar de jugar o parar por un instante el tiempo; en definitiva, vencerle, entenderlo. Su percepción es lo que procesa la información y obtiene las claves a partir de la observación. Para Casás, el hombre se mueve en el tiempo, en el desgaste continuo de la vida frente a la muerte. Pero además está la memoria, que puede materializarse o no, la cual se equilibra con el tiempo.

Sus paisajes están impregnados de un estado salvaje, remitiéndonos a los referentes del *land art*, donde la obra es el reflejo de la naturaleza, de la verdadera obra de arte, que es aquella ejecutada en el *site*. Para él, el testimonio de la naturaleza es completado por la memoria del lugar, del hábitat construido a costa de los recursos de aquella<sup>159</sup>. Concibe su trabajo, no como una simple reflexión sobre el medio natural, sino interviniendo activamente. Contemporáneo a Long, Walter de Maria y R. Smithson, su obra es muchas veces efímera y totalmente vinculada a mostrar la evidencia del desgaste y del paso del tiempo por la naturaleza, elaborando uno de los más interesantes y personales proyectos en la relación Arte y Naturaleza, donde está considerado por la crítica especializada como un precursor. Sus esculturas suelen ser monumentales; mediante ellas trata de eliminar las fronteras entre la naturaleza, el mundo de la cultura y su percepción, buscando sensibilidad y el respeto de las personas hacia el paisaje. No pueden ser vistas como una ilustración de lo natural, sino como una expresión de la naturaleza misma. *“Me ilusionaba crear ambientes que actuaran como un cosmos, algo fuera de este planeta, un*

---

*Cosmos, el negro y el blanco absolutos. Pedazos de infinito y recuerdos de la Tierra.” Fernando Casás. Ocos. Catálogo. Casa da Parra. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1992.*

<sup>159</sup> Fernando Casás. Exposiciones. Vivianne Loria, Revista Lápiz, nº 201. pag. 89.

*renacer de la propia vida como una semilla que gravita por el espacio". Es la primacía de lo ético sobre lo estético; lo orgánico se convierte en símbolo de supervivencia<sup>160</sup>.*

### ***Lamed Vav: Los 36 justos.***

**Medidas: 36 bloques de diferentes alturas. Granito negro de Campolameiro. Ocupan una superficie de 4.000 m2.**



*La intervención de Casás está perfectamente integrada con el medio. Pontevedra, 1999.*

La obra de Fernando Casás tiene el título de *Los 36 justos*; 36 bloques cilíndricos, irregulares y estriados de diferentes alturas, hechos de granito negro de Campolameiro sobre una superficie de 4.000 m2. Está basada en una

---

<sup>160</sup> D. B. *Fernando Casás*. Revista Arte y Parte. N° 26. Pág. 118.

historia de tradición hebrea (fábula del *Lamed Vav*<sup>161</sup>) que habla de 36 personas de distinta raza, origen y condición social, encargados de mantener el orden y el equilibrio en el mundo, aconsejando a los hombres con su sabiduría y cultura. Elige esta leyenda para referirse al equilibrio en peligro que tanto le preocupa, la oscilación entre vida y muerte, destrucción y regeneración, bases de la filosofía y poética de su trabajo. Esta intervención está formada por 36 árboles talados de piedra negra, como si hubieran sufrido un daño provocado por el hombre. Son de distintas alturas para dar la sensación de un bosque talado entre otro intacto. Se entremezclan con los eucaliptos que forman parte del paisaje de la Isla, creando un diálogo entre la real y lo artístico, la naturaleza y el paisaje.



*El artista colocando uno de los 36 justos en la Xunqueira del Lérez. Pontevedra, 1999.*

<sup>161</sup> Puede verse en Z'ev Ben Simón Halevi: *Kabbalah. Tradition of the hidden knowledge*. Thames and Hudson. Londres, 1979. Pág. 29-30.

La metáfora que emplea alude al carácter arrasador del eucalipto, plantado por el hombre para un beneficio económico. Éste no permite que nada crezca a su alrededor, y sin embargo, no pueden derribar a los *36 justos* que aparecen para denunciar la destrucción de nuestro entorno con su uso interesado. Se elevan como los sabios de la leyenda, para defender el equilibrio en el planeta. Con esta obra transforma una parte del paisaje de manera plástica, integrándolo en la naturaleza. Los *árboles calcinados* se cargan de un simbolismo que no rememora los menhires de antaño que escondían espíritus dentro de una escenografía ritual. Surge un sentimiento ecológico que busca el *territorio libre* donde exista el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. La elección del granito negro es la más adecuada para las piezas, puesto el color refuerza la idea de tronco calcinado. Además, el acabado torneado confiere una textura especial creando una riqueza de tonos, efectos de claro-oscuro cambiantes, dependiendo de la luz, del momento del día y de la posición desde la que se observen.



*Vista de los 36 Justos. Pontevedra, 1999.*

*Los 36 justos* sintetiza el pensamiento de Casás, con el que trata de recuperar la dignidad de la naturaleza frente a las agresiones del ser humano. El lugar se convierte en metáfora de una naturaleza después de habitarlo y experimentarlo con un sentimiento estético, dejando *huellas* que antes de borrarse se incorporarían al medio natural. Parece como si un poema construido por el hombre se extendiera sobre él.

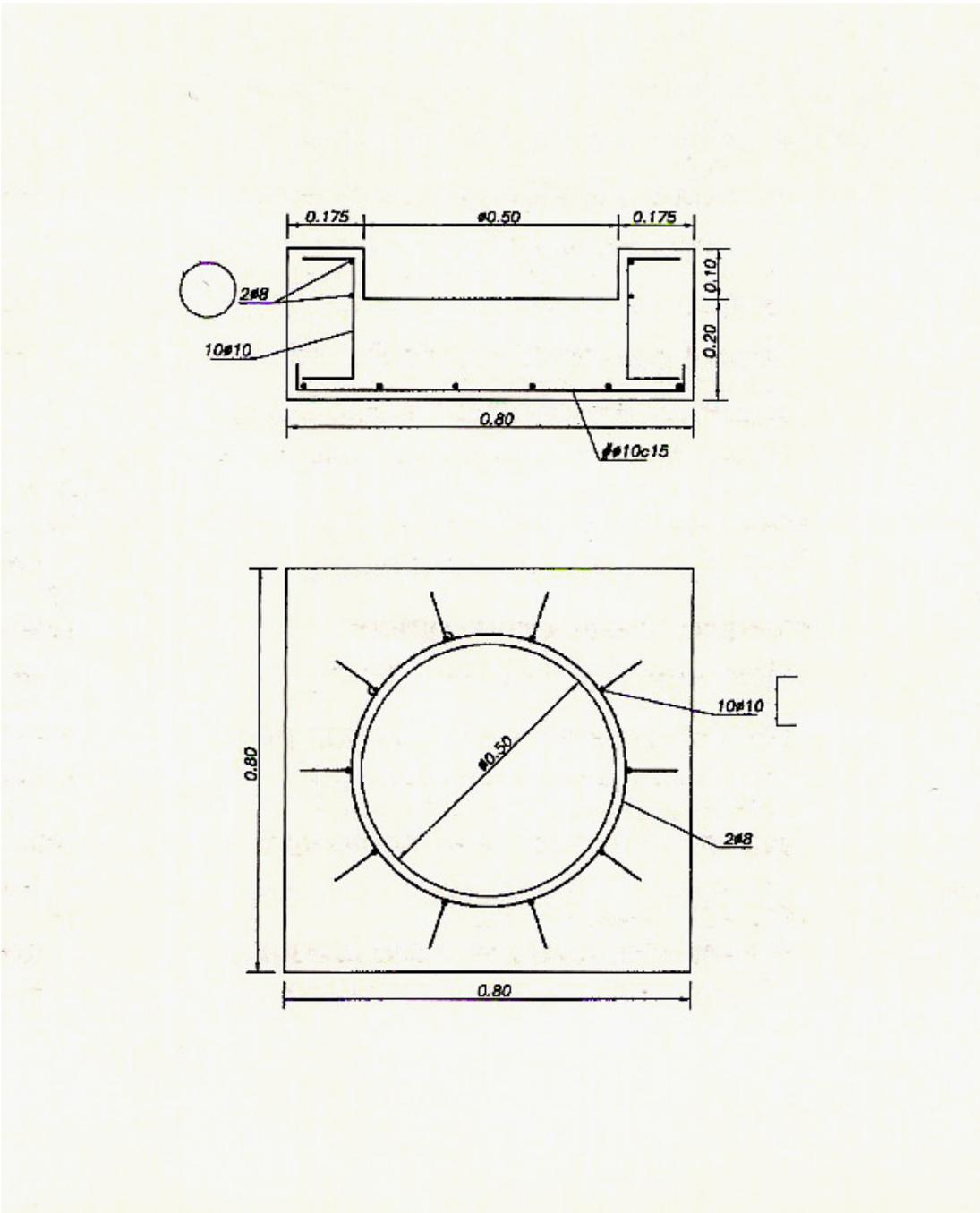
Además de provocar la reflexión ética, cada uno de los troncos de granito expande la mirada de una manera rítmica sobre el territorio, reforzando la unidad de composición dentro de su entorno. El escultor siente y transmite esa necesidad de existir en un espacio libre, socio-cultural, político, estético, laico y sagrado, que incita al hombre a respetar el cosmos. El artista, el hombre y la obra conviven en la búsqueda de ese equilibrio frágil en la realidad de un paisaje transformado por el arte. Desde sus exigencias formales, la obra reconduce nuestra mirada a una naturaleza construida como espacio de un amplio debate -siempre socio-cultural o político, estético, laico y sagrado-, santuario de libertad donde las hierofanías que inquietaban al hombre antiguo y lo incitaban a respetar el cosmos, invocan en su mínima gestualidad, camuflada entre las sombras gigantescas de los eucaliptos, la ruptura de las fuerzas neutras y homogéneas. En *Lamed Vav*, Casás no sólo lo siente y lo transmite, sino que logra plasmar aquel instinto estético y milagroso que pretendiera Schelling: atrapar el tiempo en un instante, congelado como naturaleza sublime entre las aguas tranquilas que discurren por el río y la inquietud amenazadora de unos árboles que pretenden alcanzar el cielo.<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> CASTRO, X. A. *El Árbol como hierofanía. Del caos al cosmos. A propósito de Lamed Vav, los 36 Justos.*



*Bocetos de los 36 justos, realizados por el artista. Pontevedra, 1999.*



Croquis de los Justos. Pontevedra, 1999.



JOSÉ PEDRO CROF. Sin Título (*Casa entre los árboles*).

*“La arquitectura, en cierto modo, se la puede considerar como el mundo antes del mundo: el sitio donde habitamos antes de salir al mundo, una primera casa antes de la casa más grande. Lo que ocurre es que la arquitectura da contexto a las esculturas: cómo se crean diferentes situaciones en rincones, en pasillos, cómo se puede jugar con las tensiones espaciales que ya existen y ponerlas más en evidencia.”<sup>163</sup>*



---

<sup>163</sup> PINTO, Bernardo. *Entrevista a J. P. Crof.*

## Biografía y evolución de su obra.

José Pedro Croft<sup>164</sup> nació en la ciudad de Porto en el año 1957. Fue estudiante en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lisboa, donde tomó contacto con la creación artística de corrientes como el minimalismo o el arte conceptual en el contexto del grupo Alternativa Zero. A finales de los años 70 trabajó en el taller de João Cutileiro. Comenzó a exponer en Lisboa, en el año 1983, con una muestra individual. A partir de esa fecha, su bagaje expositivo traspasó el territorio peninsular: Sao Paulo, Tokyo y Berlín, son algunas de las ciudades que han acogido sus exposiciones. Además ha estado presente en las ediciones de ARCO, a partir de la edición del 99. Su obra marcó evidentemente los destinos de la nueva escultura portuguesa en la década de los ochenta, al lado de artistas como Manuel Rosa, Rui Sanches o Pedro Cabrita Reis. Participa en las bienales internacionales de Venecia (1995) y São Paulo (1987). Tiene obra en importantes colecciones portuguesas y españolas como las de, entre otros, la Fundación de Serralves (Oporto) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Actualmente vive y trabaja en Lisboa. Ha recibido el Prémio Nacional de arte Pública Tabaqueira, Queluz y el Prémio EDP- Desenho.

En sus primeras obras, recurre a las formas tardo-góticas y egipcias, de las que toma un compendio de referencias figurativas (animales, momias, etc.) y elementos decorativos arquitectónicos. De este modo, arcos, guirnaldas y columnas se aglutinan, sin que medie entre ellos argamasa alguna, en piezas que acumulan la descomposición de los estilos.

Su siguiente fase creadora se caracteriza por la acumulación de materiales de desecho industrial, esculturas de grandes dimensiones, con un carácter marcadamente funerario, ordenadas por estratos, sin utilizar mortero de unión. Expone con pudor los efectos ruinosos de la tradición y pone en

---

<sup>164</sup> BLANCH, T. *Catálogos individuales: Parcelas de humildade e silêncio*, en José Pedro Croft, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

evidencia el precario equilibrio de la ingeniería artística clásica. A finales de los años ochenta incluye el yeso como material y acostumbra a pintar las piezas de bronce de blanco. Con esta estrategia de ocultación, libera las obras de las propiedades de su naturaleza material, favoreciendo sus posibles cualidades constructivas en nuevas disposiciones espaciales. En este contexto el diálogo con el espacio y el equilibrio/inestabilidad son asumidos como aspectos relevantes de su trabajo



*Sin título. Hierro galvanizado y espejo. Colección Caixa Galicia, 1999.*

Desde principios de los 80, Croft ha desarrollado un conjunto de obras simultáneamente intelectuales y sensuales, llenas de ángulos y repeticiones. Su producción recuerda al constructivismo y a su evolución cronológica

minimalista, aún sin presuponer una adhesión o rechazo a estos lenguajes. Amplía el concepto general de arte, introduciendo la noción de una escultura totalizante, donde todo importa. Los dibujos que realiza señalan un camino paralelo a las esculturas. Anuncian recorridos de ocupación del espacio y revelan lo que se oculta en la bidimensionalidad.

Entre los años 1984 y 1988, sus obras son referencias explícitas de arquetipos de monumentos, fundamentalmente los fúnebres, por lo que la utilización de la piedra es muy frecuente. Es a partir de 1993 cuando toma como referencia los objetos cotidianos y comienza a incluirlos en sus obras. Sustituye los motivos arquitectónicos por los elementos de mobiliario, que son activados a través de interferencias, modificaciones y potenciaciones. En ellas provoca juegos de fuerzas (laterales, abajo-arriba o dentro-fuera). Utiliza masas de yeso que ejercen presiones desde los espacios vacíos de objetos de uso cotidiano, como sillas, mesas, bancos, etc. Las formas del yeso son geométricas y empujan desde el interior hacia el exterior, desde abajo hacia arriba, como si fuera a desparramarse. Tanto las formas geométricas de yeso como los objetos, pueden sufrir modificaciones o amputaciones en sus formas o texturas. Esta transformación manifiesta la irrelevancia de la forma frente al efecto que ésta produce.

Hacia el año 1996 sustituye el yeso por espejos, haciendo referencia a las proporciones del cuerpo, a sus gestos y movimientos y a su relación con el espacio arquitectónico. Las piezas provocan ambigüedad entre el espacio interior y exterior. El trabajo de Croft es un proceso de reflexiones sobre un espacio en el que materializa todo tipo de acontecimientos, poniendo a prueba su tensa elasticidad y ambigua definición. Provocando todo tipo de contrasentidos, logra condensarlo y redefinirlo alrededor de sus obras<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> CLEMENTE, Jose Luís. *De las perversiones espaciales de José Pedro Croft*. Revista Arte y Parte, nº 26. Pág. 72-79.



*Sin título, 2002. CGAC., Santiago de Compostela.*

En el año 2003 realiza una muestra en Santiago de Compostela, donde la arquitectura vuelve a tener un papel protagonista, contando con el espacio que rodea, al igual que ocurre en *la casa*. En ella utiliza materiales industriales como el hierro, el acero, el bronce, el cristal o el espejo, poco habituales en los inicios de su trayectoria, pero destaca la importancia que cobra el dibujo donde crea fuerzas y equilibrios inestables. Todas sus piezas guardan relación entre sí, a pesar de las diferencias de volumen y material, y se encuentran perfectamente integradas con el espacio creando una gran instalación. Él mismo la describe: *"(...) Me imaginé esta exposición como una secuencia narrativa, con un principio, una parte central y un fin. (...) He pensado en la exposición como una partitura musical, empezando con piezas grandes para las paredes y el suelo del gran hall, teniendo en cuenta las diferentes alturas*

*del techo. Comenzará como si fuese la obertura de una pieza musical, continuando con obras más pequeñas, con dibujos, cambiando y creando ritmos muy distintos, por pequeños núcleos. Acaba con dos grandes trabajos, un gran final. Toda la exposición está pensada como si fuese una partitura de música.*<sup>166</sup> Su escultura tiene que ver con la métrica y la arquitectura, donde plantea un juego de tensiones entre las piezas, el espectador, las medidas y el tiempo: junta tres o cuatro piezas para concentrar el espacio y aísla una obra dejando mucho espacio alrededor para expandirlo. Con los contrastes consigue que todo sea muy dinámico y vivo. Y vuelve a utilizar los juegos de reflejos, como hizo con el río. Aquí utiliza espejos para expandir el espacio, pero a la vez introduce la imagen virtual creando una nueva dimensión. No devuelven la imagen sino que provocan que fragmentos del exterior entren en la escultura, expandiéndola, dinamizándola, fragmentando y descomponiendo los planos de la visión, como si fueran pedazos inconexos de imagen y realidad. Por último, en sus dibujos, convertidos en grandes protagonistas, alterna los ritmos, crea tensiones entre líneas y fuerzas, utiliza trazos calculados y otros azarosos, y espacios dinámicos con planos y vacíos que complican la percepción.

En el 2006, el Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa, en la conmemoración de los 50 años, le hacen un encargo. Las obras serán unas vitrinas para el museo. En ellas, de nuevo utiliza juegos de reflejos y *contenedores* con una existencia propia, como ocurre en la casa de Pontevedra, sólo que ya no utiliza la piedra. Reproduce una especie de vitrinas vacías con materiales que reflejan y multiplican la imagen de los espectadores. Él les llama contenedores de memoria: de obras, de historia y cultura o de recuerdos personales. Estas piezas tienen alturas de entre 150 y 300 cm. y están hechas de metal y cristal. Se encuentran en la entrada del Museo, creando un recorrido a su alrededor.

---

<sup>166</sup> Entrevista a J. P. Croft. Bernardo Pinto, 2003



*Sin título. Metal y cristal. Galeria Senda. Barcelona, 2007.*



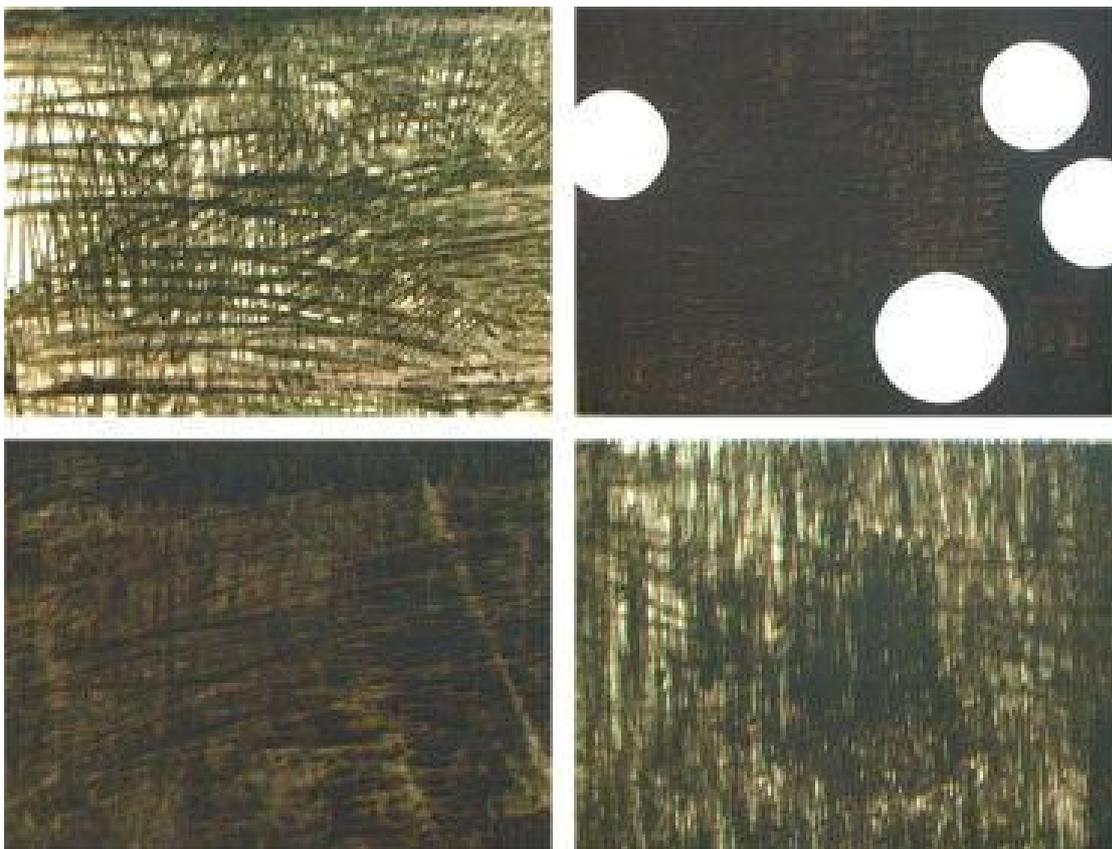
*Vitrinas para el Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006*

José Pedro centra su obra fundamentalmente en la escultura y el dibujo. En su trabajo muestra la necesidad de definir un territorio expresivo, una obra singular, romántica, la búsqueda de un espacio en el que enlaza una serie de ideas mediante un método, por el que cada nuevo fragmento se relaciona con los anteriores, tras la investigación sobre los procesos que se desencadenan en su interior. En los objetos que construye destaca la inestabilidad para reflejar lo transitorio del universo. Recicla objetos cotidianos y los utiliza para contar historias sacándolos de contexto e integrándolos en otra narrativa. Es como si captara la memoria de otras vidas que no conoce, pues son de tiendas de segunda mano o encontrados, y los introduce en sus historias.



*Sin título. Chapa de acero y metal. Galería SCQ. Santiago de Compostela, 2009*

Generalmente, sus propuestas conjugan la escultura moderna con un arte conceptual, dinámico y expresivo y del arte povera le interesa el reciclaje. Mantienen una particular relación con el espacio circundante, por un lado, y, por otro, con lo que podríamos llamar el *espacio interior* de la obra en el que reside su carga expresiva y enigmática. Realiza piezas con procesos artesanales –sus pinturas sobre papel- junto con otras más próximas al ready-made, como ocurre con las más recientes. En ambos casos, se plantea una tensión dialéctica de contrastes, entre llenos y vacíos, lo pesado y lo ligero o entre zonas de claridad y zonas de oscuridad.



*Sin título, 2007, suite de 4 aguatinas, 57 x 76 cm c/u, 2007*

Su obra gráfica puede considerarse con el mismo interés y atención que su obra escultórica. Sus grabados de grandes dimensiones y en papeles de distintos formatos, muestran grandes campos de colores complementarios superpuestos. Éstos ocupan casi todo el papel haciendo que destaque la presencia física del color. También realiza una serie de grabados para la creación de un libro de artista, con texto de Ana Jotta, donde compone con formas geométricas y los límites físicos del papel. En ellos juega con el espacio vacío y las combinaciones de color.

### **Arquitectura y minimalismo: el espacio y su doble.**

Sus piezas son antimonumentos que dan la espalda a las tradiciones escultóricas del siglo XX. Sobre los referentes artísticos de su obra comenta: *"(...) Me interesan algunas ideas del minimalismo, pero hay otras que no me sirven de nada. Mi relación con la tradición escultórica y con el monumento no es de negación. No pretendo recuperar esa tradición o rehabilitarla en sí misma. Diría que las referencias al minimalismo son sobre todo formales, en términos de una cierta idea de rigor y de eficacia y de economía. (...) Idea de una geometría pedestre, de una geometría operatoria, sin transcendencia en sí misma (...). José Pedro Croft reúne circunstancias locales, como el uso del mármol, apropiaciones culturales y un conocimiento profundo de un contexto posmoderno, cosmopolita, donde la libertad artística permite que, en una misma obra, confluyan la verticalidad de la columna sin fin de Brancusi y las piss painting de Andy Warhol (...)"<sup>167</sup>.*

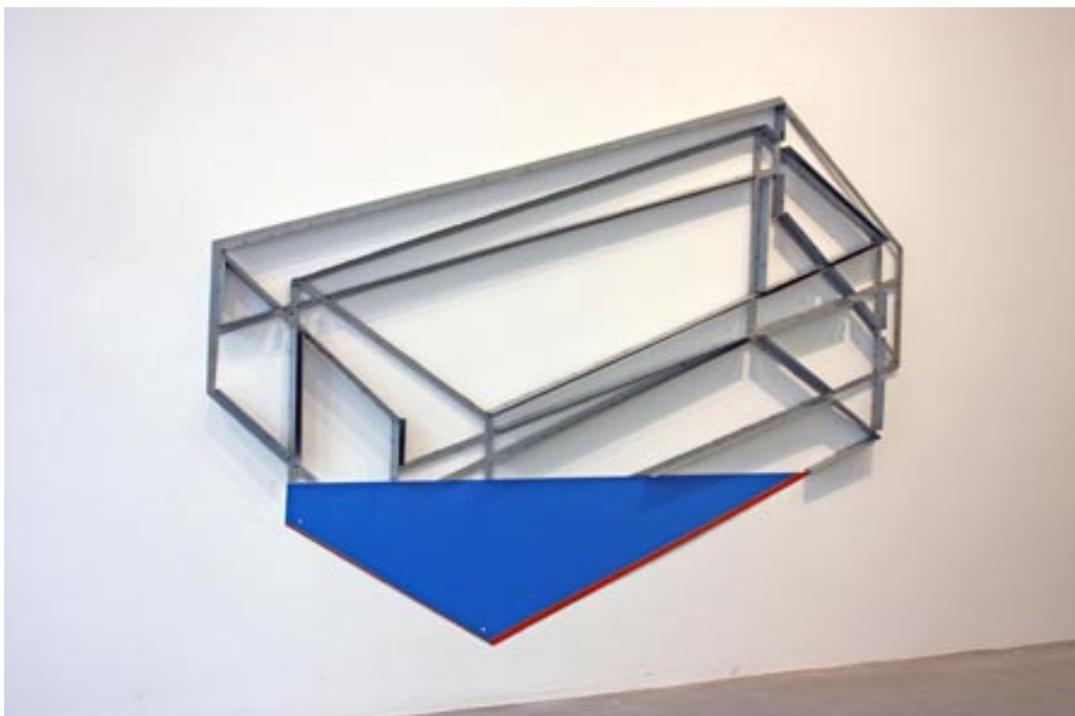
---

<sup>167</sup> José Pedro Croft. Catálogo, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2003.

La filosofía que define sus obras parte de las fisuras entre lo real y lo virtual y se sitúa en la zona de conflicto entre contrarios, construyendo posibilidades y equilibrios entre los opuestos. Su contemplación ha de ser introvertida, donde rompemos el espejo para traspasar de lo real a lo virtual. El espejo será la utopía en la que proyectar fantasías. De ésta manera, Croft consigue confundir y perder al espectador frente a lo real, y completar la obra al reorganizar espacios ya construidos dotándolos de nuevos sentidos. Este espacio creado es indefinido, con líneas que no marcan límites, donde lo que importa es el proceso y el espectador decide los tiempos de observación, de comienzo y de fin. La estructura se basa en intersecciones que dinamizan su experimentación, añadiendo un aspecto inmaterial. Aquí propone un contraste, límites remarcados para provocar el carácter ilimitado, un espacio vacío que aunque envuelve no se puede habitar. J. Pedro plantea paisajes donde el arte esté naturalizado. Los dibuja en espacios reales, entendiendo como paisaje todo lo que rodea al individuo sin formar parte de él. Es una naturaleza quebradiza, frágil e incierta, desmaterializada por la luz que hace evidenciar lo que está escondido. Trata de buscar un espacio muerto y activarlo de algún modo, juntamente con el objeto, como él mismo explica: *“Lo que yo hago es tomar un objeto y trabajar con él para activarlo junto con el espacio o activar, de algún modo, el espacio a través de él”*<sup>168</sup>. Una de sus estrategias es el cambio de escala para darle energía y fuerza, y por una cuestión de interferencias. Y otra es la utilización de la luz y la sombra como un material más para optimizar medios.

---

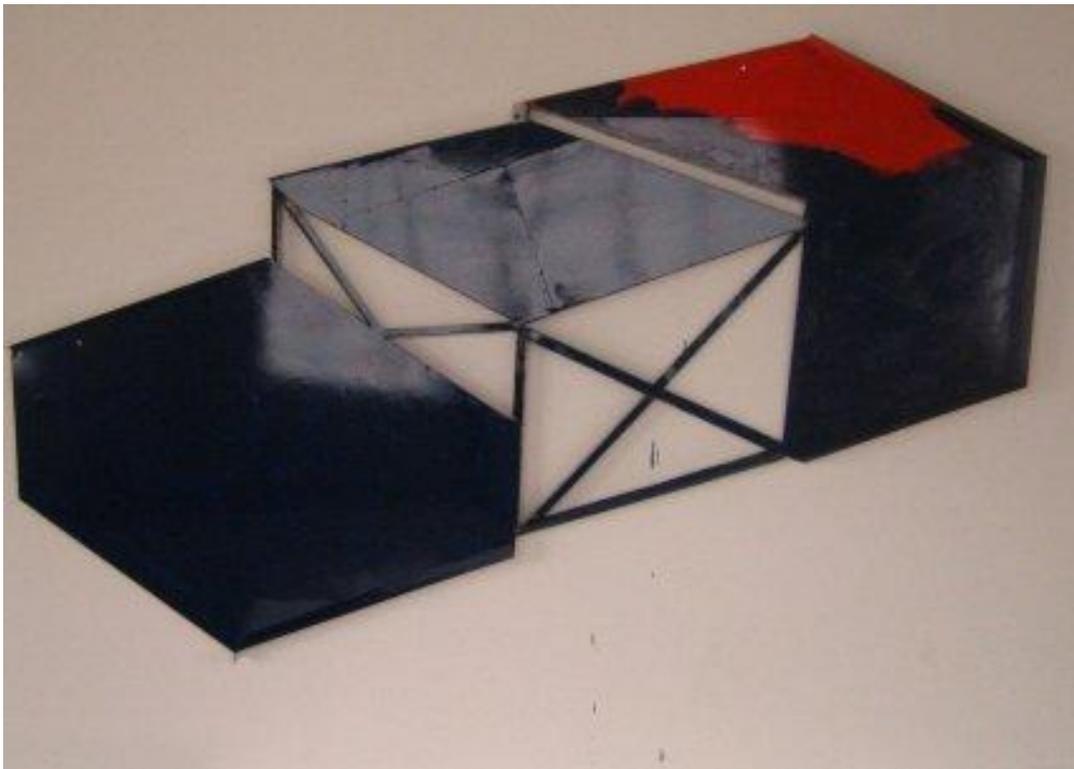
<sup>168</sup> BARRO, David. *Lo virtual contra lo posible*. Revista Lápiz. N° 185. Madrid. Pág. 48-55.



*Sin título. Hierro y pintura. Galería SCQ, Santiago de Compostela, 2009.*

Croft muestra la necesidad de definir un territorio expresivo que, aunque también guarda relación con las grandes líneas de lo que en Occidente denominamos arte contemporáneo, no pierde su dimensión de obra de autor, singular (¿romántica?), de búsqueda de un espacio que se instituye bajo el término de *obra*; es decir, que no se trata de observar a través suyo los colores utilizados en una serie de ideas disgregadas, sino, por el contrario, de vincular cada una de esas ideas mediante un método, para verificar la pertinencia que hace que cada nuevo fragmento se relacione con los anteriores y sea, respecto a ellos, una forma de autenticación interna que no dependa de juicios exteriores en función del éxito comercial o de crítica. Por otro lado, dentro de este proceso constructivo –que desde luego caracteriza su obra, dotada de una dimensión solitaria de investigación sobre los procesos que se desencadenan en su interior– se trata siempre de hacer corresponder a un universo visual y plástico, y por lo tanto, formal, un determinado número de contenidos poéticos que sirven como vehículo de una comunicación expresiva

propia con el espectador y singularizada más allá del mero disfrute estético. Por último, y porque aquí no tiene cabida un análisis más desarrollado de estas cuestiones, la necesidad de proceder constantemente a verificar la plasmación de dichos presupuestos ante una vasta herencia –la de la escultura moderna– sin traicionar sus propósitos conceptuales y expresivos más dinámicos.<sup>169</sup>



*Sin título, 2008, hierro y pintura, 160 x 340 x 12 cm. Galería Senda, Barcelona*

---

169 PINTO, Bernardo. *José Pedro Croft, Poéticas del espacio*.  
[www.arqchile.cl/Jose\\_Pedro\\_Croft.htm](http://www.arqchile.cl/Jose_Pedro_Croft.htm).

**Sin título. (Casa entre los árboles). La naturaleza vence a la cultura.**

Medidas: 3,20 m de alto x 3 m de ancho x 5,60 de largo. Granito gris perla de Mondariz.



*La casa de J. Pedro Croft, a orillas del Lérez. Pontevedra, 2010.*

En su intervención de Pontevedra, construye una casa situada a orillas del río, con formas sencillas, un volumen compacto de granito gris perla, geométrico, con dos huecos cilíndricos en dos lados distintos por los que se introducen dos árboles. Los que están alrededor completan el conjunto escultórico visualmente. Esta casa, levantada en medio de la naturaleza, no tiene ni puertas ni ventanas que permitan acceder a su interior. Está realizada con bloques de 20 cm. de grosor y 40 cm. de alto. El tejado consta de 8

planchas iguales de 5 cm. de grosor. Las medidas exteriores son de 3,20 m. de alto, 3 m. de ancho y 5,60 m. de largo. Sus cimientos son de hormigón.

La obra posee contenidos poéticos que consiguen una comunicación expresiva propia y singular con el espectador más allá del mero disfrute estético. En la casa entra en el juego de las contradicciones al convertirla en un refugio imposible y dándole todo el protagonismo frente al hombre, pues no necesita ser habitada para tener su propia existencia, enriquecida y duplicada con el reflejo del agua. Ésta la llena de vida con su constante movimiento, junto con el paso del tiempo y los cambios que sufre la naturaleza del entorno que completan este conjunto y se alían con el artista en su búsqueda de la integración del volumen de granito. Es una casa hermética, sin puertas ni ventanas, que entabla una relación entre el hombre y la naturaleza. Representa fuertes contrastes: vida y muerte, calor y frío, granito y madera. Hay una lucha entre lo estable y lo inestable, pero sobre todo entre el espacio que queda entre los elementos. Puede que recuerde con esta obra la casa de los dioses, en Egipto, que encerraban en su interior grandes secretos sobre la vida pasada y futura, todavía hoy por descifrar. Y puede que esta casa sea *“la caja con la función de guardar vida, proteger nuestro pasado. Es el peso de la historia aligerado”*.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> BARRO, David. *Lo virtual contra lo posible*. Revista Lápis. Nº 185. Madrid. Pág.52.



*Vista del lugar de la intervención al comienzo de las obras. Pontevedra, 1999.*



*Fotos tomadas por el artista para su proyecto. Croft, 1999.*

El peso es un valor esencial de la obra, directamente ligado a la monumentalidad y trata de simbolizarlo buscando el modo de aligerarlo. Su monumento adquiere un carácter nuevo, desmaterializado, pero conservando la tensión necesaria entre el equilibrio y la inestabilidad. “(...) *Mi relación con la tradición escultórica y el monumento no es de negación. No pretendo recuperar esa tradición o rehabilitarla en sí misma (...). Tiendo a verla como una economía procesual de construcción de la escultura. Y, tal vez, también como la idea de una geometría pedestre, de una geometría operatoria, sin trascendencia en sí misma (...)*”<sup>171</sup>. Un ejemplo de monumento para Croft son los cementerios. Siempre le han atraído, pues para él es la manera simbólica de representar el mundo, y de cómo éste se organiza en el pensamiento. Decía que sin ellos, la ciudad no está completa, pues representan la vida simbólica que creamos paralela a la funcional. “(...) *Mi abuela iba a los cementerios y a los museos porque ambos cuentan historias (...)*”<sup>172</sup>.

Las características de la piedra contribuyen en gran medida a completar la intervención de Croft, puesto que emplea el material autóctono con el que se hacen las casas en Galicia, De este modo, las referencias para el espectador están directamente relacionadas con sus propias vivencias produciendo una interacción más directa. Del mismo modo, la importancia de la escultura como monumento, se ve reforzado por la relación que existe entre lo monumental y la piedra en toda la tradición cultural gallega.

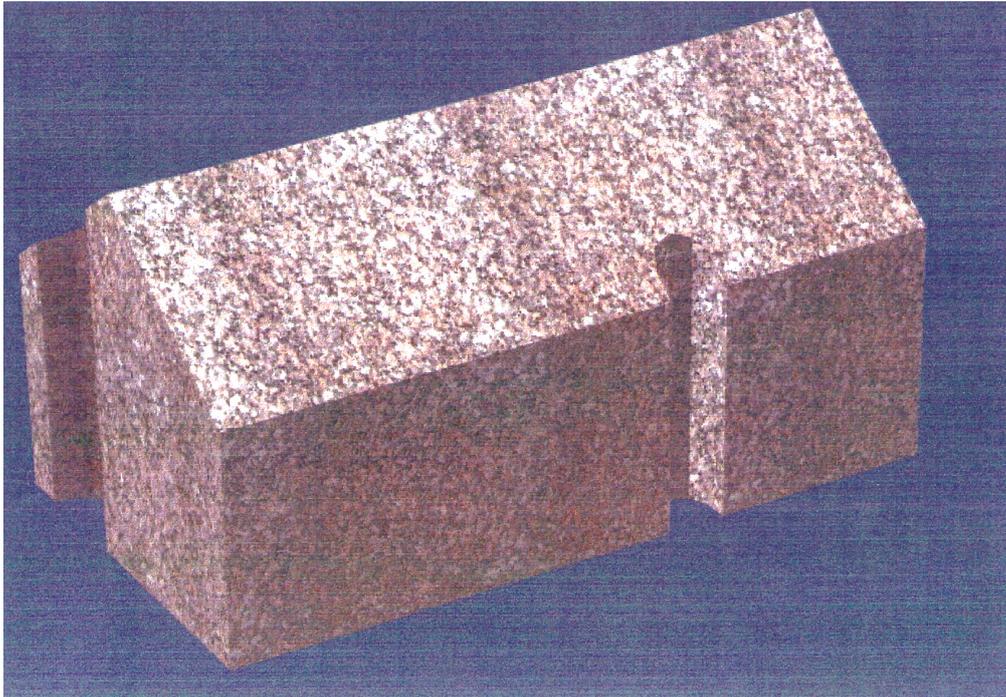
---

<sup>171</sup> José Pedro Croft, *Desenho, escultura*. Cámara municipal de Lisboa. Lisboa, 1999.

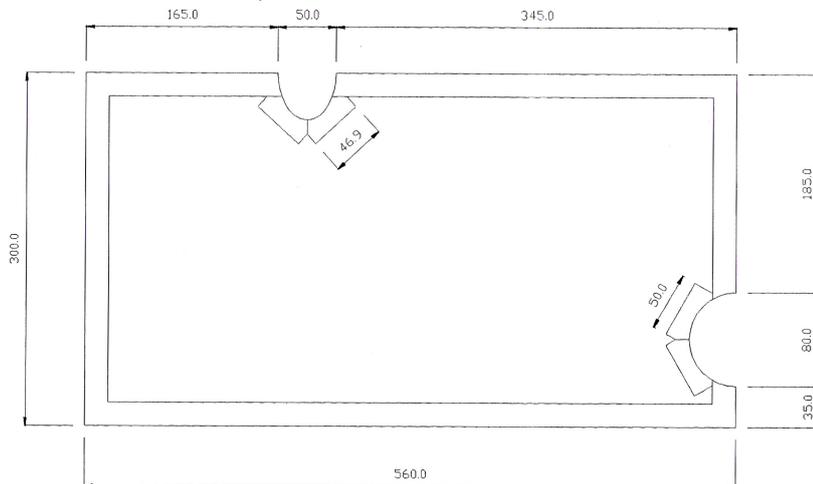
<sup>172</sup> BARRO, David. *Lo virtual contra lo posible*. Revista Lápis. Nº 185. Madrid. Pág.52.



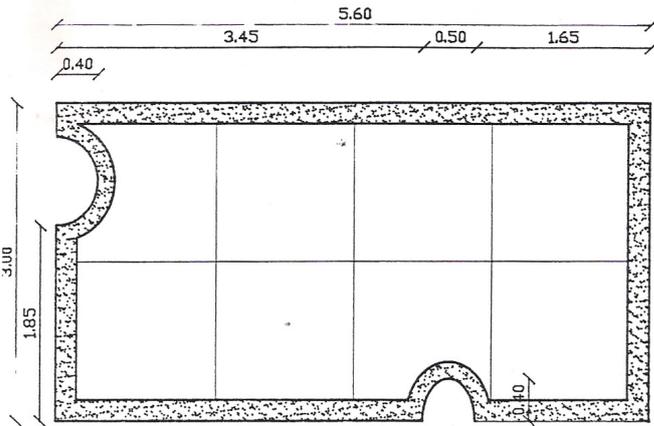
*La casa de Croft está viva, en continuo cambio, dependiendo de su entorno; cambia con la luz, el momento del día y la época del año. Pontevedra, 1999.*



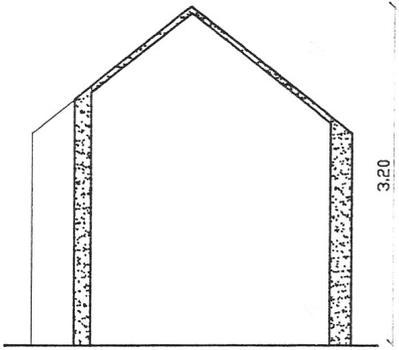
*Recreación de la Casa de Croft exenta de árboles a su alrededor. Pontevedra, 1999.*



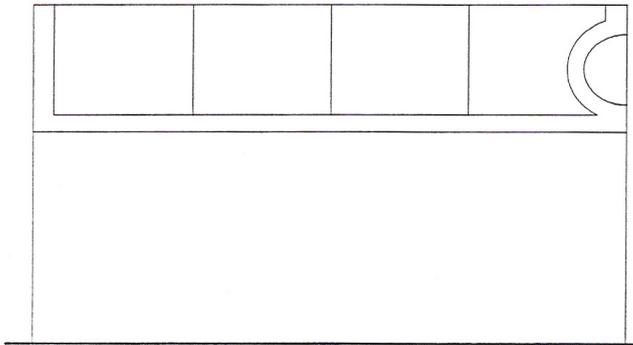
*Planos para la construcción del proyecto. Pontevedra, 1999.*



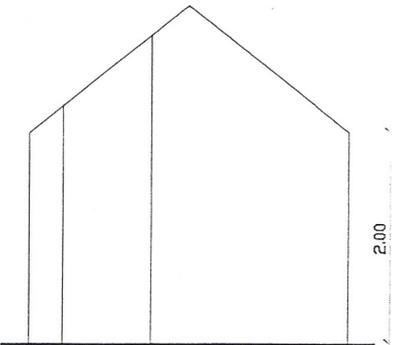
PLANTA



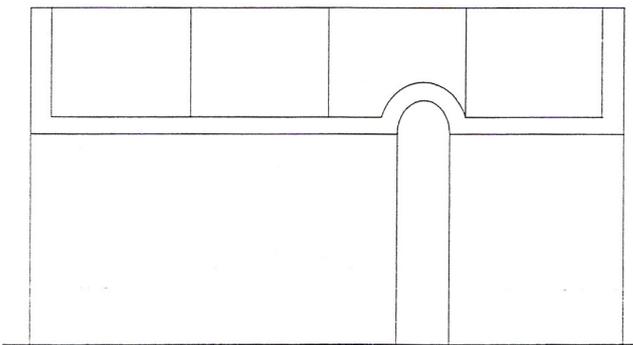
CORTE



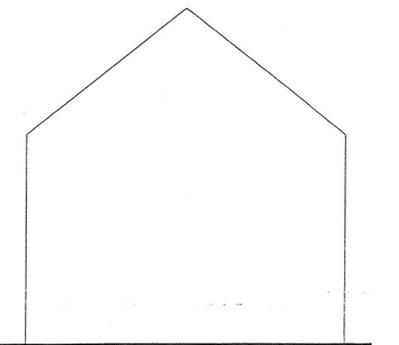
ALÇADO



ALÇADO



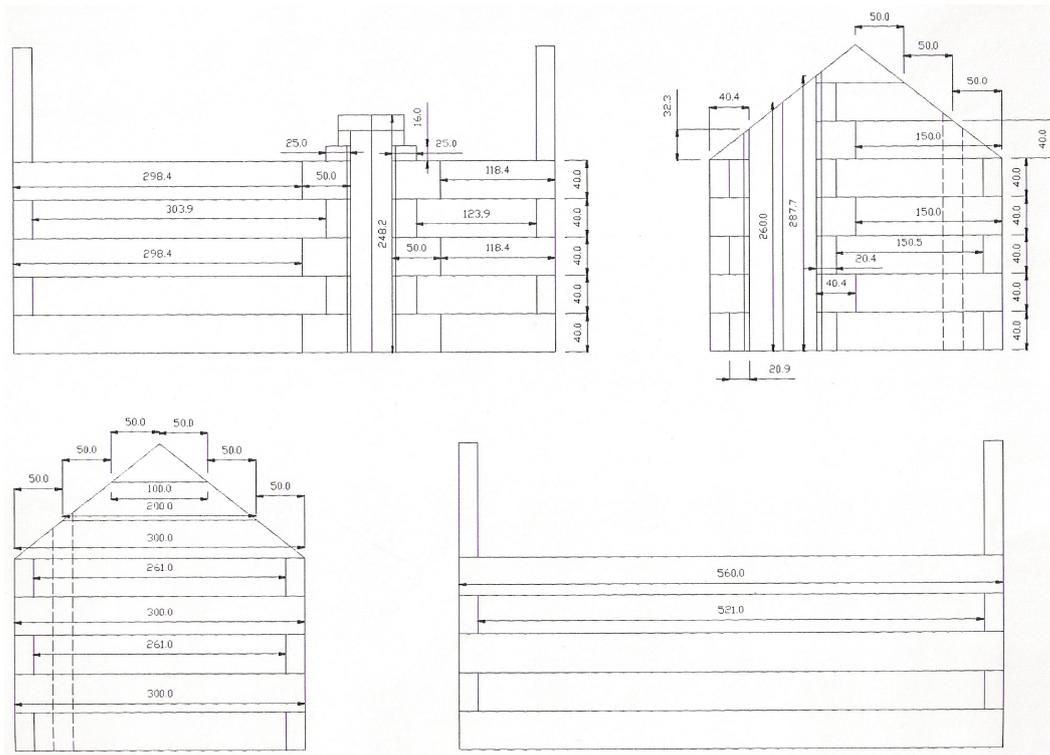
ALÇADO



ALÇADO

ESC. 1 / 50

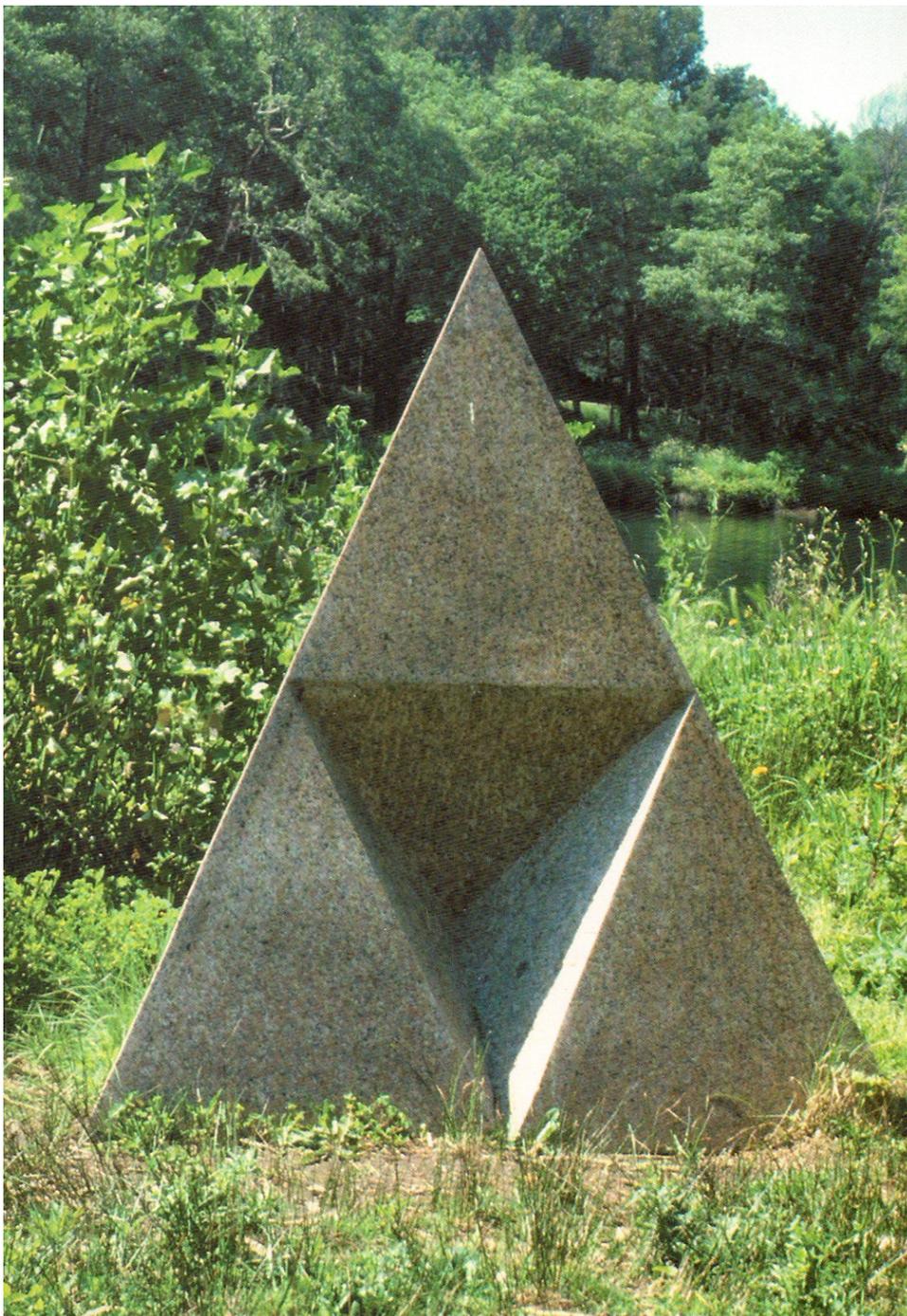
Planos para la construcción del proyecto. Pontevedra, 1999.



*Planos para la construcción del proyecto. Pontevedra, 1999.*

DAN GRAHAM. *La Pirámide*.

*“Al transformar a los espectadores en actores, Dan Graham anula la línea invisible que tradicionalmente separa al espectador del espectáculo. (...) Hace del acto de mirar el verdadero objeto de estudio.”<sup>173</sup>*

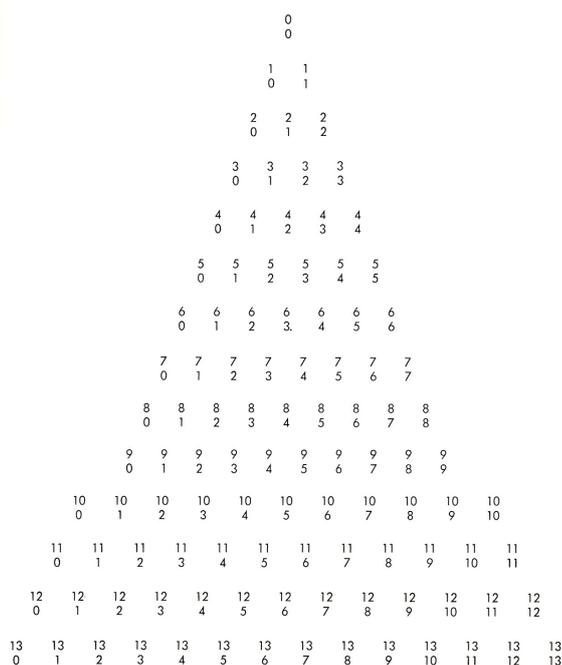


---

<sup>173</sup> CANOGAR, Daniel. *Refracciones visuales*. Revista Lápis, nº 81. Pág. 50-61.

## Biografía y evolución de su obra.

Dan Graham nació en Urbana, Illinois, en 1942, y actualmente vive y trabaja en Nueva York. Es un destacado teórico, docente y creador, figura polivalente que atiende tanto a las corrientes norteamericanas como a las europeas, influyendo en los creativos coetáneos y posteriores. Sus escritos lo descubren como un intelectual, conceptual, con una gran intuición y sensibilidad. En los años sesenta, Nueva York tiene una gran industria publicitaria conectada directamente con el arte, como ocurre con el Pop Art. Las revistas y la publicidad fueron los encargados de aumentar su valor. Pero Dan comenzó a realizar “arte sobre la revista en la revista”. Era un arte poético, un análisis crítico, una página de revista tomada como un lienzo en blanco.



*Scheme. Combinación, 1965. Publicada como ilustración en Quasi-infinities and Waning of Space de Robert Smithson, Arts, noviembre de 1966.*<sup>174</sup>

<sup>174</sup> Cada texto publicado de *Schema* aparece como una página aislada en diferentes revistas: “Yo quería hacer un arte Pop que fuera más literalmente desechable (una idea a la que Warhol aludía al querer sustituir calidad por cantidad, la lógica de una sociedad de consumo). Yo quería

Una de las primeras fue *Schema* (1966, publicada en *Aspen Magazine*),<sup>175</sup> un listado de palabras relacionadas con la página y su materialidad. Cada una de las distintas variaciones que hace de *Schema* es totalmente distinta a la anterior, publicadas en revistas diferentes, cambiando contenido y significado dependiendo del contexto donde se coloque, donde esté publicada, las páginas que la rodeen, etc. Colectivamente no tienen significado.

14 14 14 14 14 14 14 14 14 14 14 14 14 14 14  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

16 16 16 16 16 16 16 16 16 16 16 16 16 16 16  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

17 17 17 17 17 17 17 17 17 17 17 17 17 17 17  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

18 18 18 18 18 18 18 18 18 18 18 18 18 18 18  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

19 19 19 19 19 19 19 19 19 19 19 19 19 19 19  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 20 20 20 20 20 20 20 20 20 20 20 20 20 20  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

21 21 21 21 21 21 21 21 21 21 21 21 21 21 21  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

22 22 22 22 22 22 22 22 22 22 22 22 22 22 22  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

23 23 23 23 23 23 23 23 23 23 23 23 23 23 23  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

24 24 24 24 24 24 24 24 24 24 24 24 24 24 24  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

25 25 25 25 25 25 25 25 25 25 25 25 25 25 25  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

26 26 26 26 26 26 26 26 26 26 26 26 26 26 26  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

27 27 27 27 27 27 27 27 27 27 27 27 27 27 27  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

28 28 28 28 28 28 28 28 28 28 28 28 28 28 28  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

29 29 29 29 29 29 29 29 29 29 29 29 29 29 29  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

30 30 30 30 30 30 30 30 30 30 30 30 30 30 30  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

*Scheme. Combinación, 1965. Proyecto de libro expuesto en Cre-action, Goucher College, Baltimore, MD, 1967. Proyecto de un libro publicado en 1973 en una edición de 6 por Gerald Ferguson. Colección Daled, Bruselas.*<sup>176</sup>

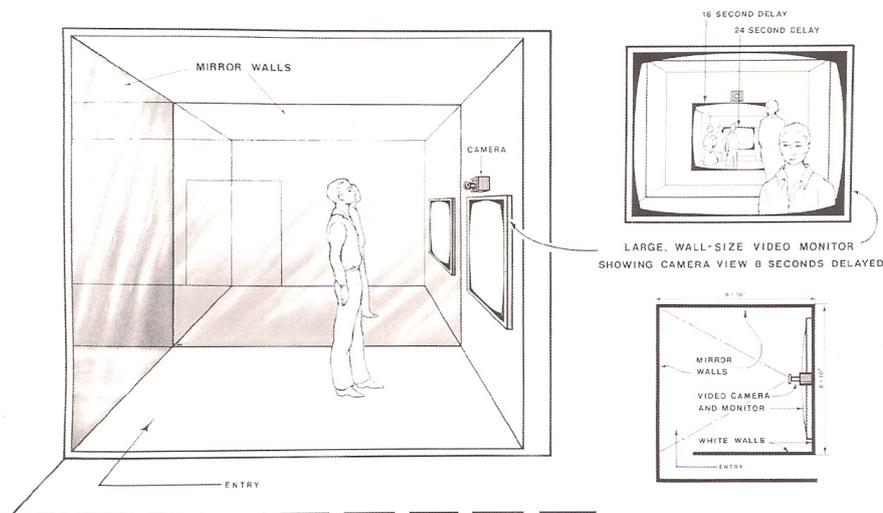
*hacer un género artístico que no pudiera ser reproducido o expuesto en una galería /museo, y quería hacer una reducción adicional del objeto mínimo a una forma bidimensional no necesariamente estética (que no fuera pintura o dibujo): materia impresa que es reproducida en masa e información desechable en masa". Dan Graham. Catálogo CGAC, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 65*

<sup>175</sup> Iba a ser publicada en *Arts Magazine*, pero en el último momento lo suprimieron.

<sup>176</sup> "Mi *Scheme* (1965) es para usar o bien como una página (truncada cuando la última línea se acerca a la base de la hoja de papel) o bien extendida indefinidamente en forma de libro. En el

Además de textos escritos también participó con fotografías, combinando las dos cosas. No le interesaba la fotografía artística, por lo que en ellas buscaba la instantánea, la transparencia y serialidad, como al *mínimal*.

Comenzando la década de los setenta, abandona el arte conceptual y comienza a investigar distintos criterios para modificar la percepción, centrando su atención en el vídeo. Utiliza el sistema de circuito cerrado, juegos de transparencias, reflejos, y proyecciones para conseguir desajustes temporales en la percepción, implicando al espectador como parte activa. Éste se introduce en la obra como un elemento fundamental. Siempre estuvo interesado en el tiempo “recién-pasado” y el feedback. Se fijaba en lo que la gente acababa de hacer y cómo esto influiría en un futuro inmediato. Buscaba en sus obras el “tiempo dentro del tiempo”, con un retardo de unos segundos, la pantalla que muestra la situación de la sala se reproduce en la imagen siguiente.



*Present Continuous Past(s)*. Dos espejos de doble cara, un monitor b/n, una cámara, zoom b/n y un microprocesador. Primera exposición en Projet'74, Colonia, 1974. Colección Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París.

libro, el ángulo del triángulo disminuye gradualmente al infinito, con lo que la progresión cesa en algún punto en el interior del libro.(...) Al colocar la ordenación de los términos como en la lectura, el punto de fijación o el ojo del lector cambia continuamente.” Dan Graham. Catálogo de la exposición en el CGAC, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 66.



*Idem. Foto: Harry Shunk.*

### **Graham entre el *Minimalismo* y el *arte Conceptual*.**

El espíritu de Graham se va acentuando más con el paso del tiempo. Cuando se integra en los circuitos artísticos por primera vez, en 1964, la escena está aun dominada por el *pop-art* y el minimalismo. El *Minimal Art* pretende la desaparición de los contenidos y se apropia de espacio de la galería de manera efímera, sin que esa interferencia implique la contribución de una estructura determinada que proporcione algún tipo de “lectura”, sino una mera disposición de objetos sin mensaje socio-político. La forma, la idea y la percepción deben coincidir exactamente. En una postura totalmente opuesta se sitúa el *pop-art*, que pretende apropiarse de las imágenes de los medios de

comunicación y del mundo de la publicidad, e introducirlo en las paredes de las galerías. En cualquier caso, ambas posturas buscaban su propio realismo, limpio de subjetividad. Graham, convencido del carácter dialéctico de la configuración artística, integra en sus obras el paisaje socio-cultural, el contexto político, el diálogo perceptivo, sin anular su presencia, pues sería imposible. Se siente apartado del realismo utópico del minimalismo, porque considera<sup>177</sup> que la dialéctica del arte influye directamente en el desarrollo cultural, aunque sin proporcionar soluciones a los problemas de cada momento, convirtiéndose en impulsor de interpretaciones y catalizador poético. Primero el *Minimal* y después el Arte Conceptual más puro toman una posición estética muy arriesgada por su reduccionismo, por lo que él plantea enfoques mucho más amplios y complejos. Graham califica de perversa la independencia de prejuicios ideológicos y la ausencia de contenidos, tanto de una postura como de la otra. Ve sus objetivos estéticos fríos, y un carácter universalista ajeno a cualquier peculiaridad, haciendo que los artistas participen de unos convencionalismos dominantes, desde una postura totalmente pasiva.

El *Mínimal* y el *Conceptual* acaparan las galerías europeas durante los años sesenta y setenta, debido a la influencia del modo de hacer norteamericano, que motiva el renacimiento de propuestas estéticas nacionalistas en Europa, marcadas por las corrientes neorromanticista, neoclasicista y neoexpresionista, además de la recuperación radical de lo pictórico. Esta estética define la década de los ochenta, haciendo que la visión de la realidad sea todavía más borrosa.

Esta crítica de Graham a las posturas y técnicas marcadas por un purismo obsesivo, no se reduce al *Mínimal* y al *Conceptual*, a pesar de que los señale como derivaciones indeseadas, sino que se extiende a la arquitectura y a todos los medios de masas que participan en los ámbitos de creación. Esto es esencial para comprender los planteamientos de su trabajo, así como a

---

<sup>177</sup> GRAHAM, Dan. *Ma position, Ma position. Écrits sur mes oeuvres*, Les Presses du Réel, 1992. Pág. 40-44.

diversidad de soportes en los que se proyecta. Se puede afirmar que es en la arquitectura donde es especialmente incisivo, en parte por su impacto social, mayor que en las galerías, y en parte por la duplicidad del arquitecto como técnico y artista al mismo tiempo. Sin embargo, al igual que el *Minimal*, piensa Graham, el funcionalismo arquitectónico se alimenta de su entorno, e inevitablemente le afecta como referente y depositario su criterio estético. Ambos rechazan cualquier significación, representación o ilusionismo. Pero esa neutralidad hacia lo social y esa indiferencia política son aparentes.

A pesar de su talante honesto y crítico con los minimalistas y los conceptuales, Graham les profesa un gran respeto, pues de algún modo siempre están presentes en sus trabajos, incluidos los más actuales. Consecuente con sus críticas, nunca se movió entre uno u otro, sino que sus obras son universalistas y sin mensajes particularistas, pues sus discrepancias se basan en el reduccionismo y en la neutralidad, para no derivar en alianzas con la cultura mediática. Utiliza técnicas, formas y elementos muy sencillos, aumentando así la misión instrumental de optimización configurativa, además del revulsivo conceptual. Por otra parte, es especialmente minucioso a la hora de seleccionar los medios técnicos, llegando al detalle inapreciable<sup>178</sup>. Pocas veces usa la narrativa, excepto cuando es una crítica, un análisis o por su propia configuración. Su manera de alejarse del reduccionismo es lo que Gloria Moure define como *tercera discontinuidad*<sup>179</sup>. En sus obras propone experiencias que interfieren en el entorno psicológico, sociológico e histórico, sin asumir prematuramente ninguna estructura formal o material. La percepción tiene un papel poetizador y compositivo, mientras que la tensión entre artista y el espectador, el observador y el observado, son puntos fundamentales. Los soportes expresivos que utiliza son elegidos de manera minuciosa, convirtiéndolos en una intervención paisajística, conformada por la propia

---

<sup>178</sup> Por ejemplo, a veces utiliza cámaras de cine por la secuencia discontinua de imágenes o vídeo para la continuidad de las mismas, según convenga.

<sup>179</sup> Es el título del texto de Gloria Moure, (comisaria de la exposición de Dan Graham en el CGAC, junto con Chistine van Assche), *Dan Graham, na terceira discontinuidade*, que aparece en *Dan Graham*. Catálogo de la exposición del CGAC, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 13-18.

naturaleza, lo artificial, lo material y la información. Definitivamente, Graham pone al descubierto con sus obras, su juego sutil entre lo privado y lo público, donde interviene él como creador y el espectador como perceptor.



*Two Adjacent Pavilions. Espejo de doble cara, cristal transparente y acero. 1978-1982.  
Colección Kröller Müller Museum, Otterlo. Instalación Documenta 7, Kassel 1982*

Tanto sus anuncios inquisidores en periódicos, colaboraciones moleestamente reveladoras en revistas, obras arquitectónicas críticas con el racionalismo, pabellones que reclaman la colaboración del entorno natural para dar vida a sus paneles reflectantes...son obras cultas, donde se desmenuza lo evidente y lo oculto sin que el resultado sea nunca fraccionado. Todo está perfectamente interrelacionado, pero sin caer en la autoreferencia.<sup>180</sup> Moure verifica la falsedad de la autonomía de las cosas con respecto a su contexto, por lo que hemos de asumir que, en este sentido, nuestro conocimiento será ilimitado.<sup>181</sup>

### **La arquitectura social del paisaje.**

Dan Graham ha trabajado continuamente sobre el paisajismo arquitectónico y el paisajismo histórico, así como en parques urbanos. Sus obras se encuentran entre el arte y la arquitectura. Ésta ha de estar relacionada con sus ventanas, que servirán de espejos hacia el interior. Todo ello contribuye a la consciencia del lugar, pero desde la auto-consciencia. Realiza obras de urbanismo y otras de arquitectura urbana en galerías comerciales o edificios corporativos, con un discurso extremadamente analítico y con gran interés en la capacidad comunicativa y la percepción individual y colectiva del arte.

Graham analiza la cultura contemporánea, las ideologías y comportamientos sociales (arquitectura, música rock, vídeo y televisión). Sus

---

<sup>180</sup> Por esto justifica Gloria Moure el título de su texto *Dan Graham, na terceira discontinuidade*, dentro del catálogo *Dan Graham*. Exposición CGAC, Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 13-18.

<sup>181</sup> MOURE, Gloria. *Dan Graham, na terceira discontinuidade*. Catálogo *Dan Graham*. Exposición CGAC. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 13-18.

proyectos plantean una relación especial entre situaciones contrarias: lo público y lo privado, el espectador y el artista, o la objetividad y la subjetividad.

Sus obras buscan el diálogo entre las construcciones industriales y la naturaleza que las rodea, recurriendo al Romanticismo, en el que el jardín es una metáfora ideológica que crea espacios especiales como refugios de las urbes. Toma ejemplos arquitectónicos para transformarlos a sus inquietudes, sustituyendo cristales por espejos semitransparentes. Las obras reflejan tanto al espectador como a la naturaleza que rodea a la pieza, superponiendo uno sobre otro, y el humano debe meditar sobre su interacción sobre el medio. Se podría decir que propone un jardín natural con múltiples perspectivas, dentro del que conviven arquitecturas simbólicas y recuerdos del mundo clásico. La disposición geométrica de las paredes interiores provoca contradicciones por la secuencia de paredes transparentes, creando un juego confuso con el exterior y permitiendo una multiplicación del espacio. Además, se llena con las imágenes que se reflejan de la naturaleza exterior en el interior.



*Two-Way Mirror Triangle with One Curved Side. Espejo de doble cara y aluminio. Proyecto Nordscape, Noruega, 1996.<sup>182</sup>*

<sup>182</sup> “(...) La obra está situada en un fiordo del norte de Noruega. El lado exterior cóncavo proporciona una vista panorámica del paisaje marino, al tiempo que distorsiona de manera

Graham utiliza su propia escala, a medias entre la escultura y arquitectura, actualiza materiales y rechaza todo tipo de ornamentos y elementos decorativos para facilitar la permeabilidad de la naturaleza<sup>183</sup>.

Para la exposición de Münster de 1987 construye *Octagon for Münster*, un pabellón de cristal cerrado en el que al entrar, dependiendo de las condiciones de luz, el espectador tiene que elegir entre ver el paisaje de alrededor o quedarse atrapado entre sus propios reflejos. Desde el exterior puede verse a sí mismo rodeado de la naturaleza. Es un antimonumento; anula el espacio interior pues se define por su contexto exterior. El propio espectador completa la obra con su punto de vista subjetivo y la luz de cada momento del día y el cambio de estaciones conforman todo el conjunto.



Octagon for Münster. Espejos, acero y madera. Münster, 1987. Foto: Rudolf Wackonigg.

---

*amorfa a los espectadores que miran desde fuera. El interior proporciona una vista deformada convexamente del paisaje montañoso en la distancia y de la forma en general, así como de los espectadores que miran desde ambos lados.” Dan Graham. Catálogo CGAC. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág.*

119.

<sup>183</sup> ZEVI, Adachiara. *A Arte como signo social. Dan Graham. Catálogo CGAC. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 219-20.*



*Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park for Dia. Acero, madera, goma y cristal. Center for the Arts, New York, 1989-1991.<sup>184</sup>*

También podemos señalar el proyecto para la Fundación DIA *Two-Way Mirror Cylinder Inside Two-Way Mirror Cube Urban Park* y otros más recientes para museos de guarderías infantiles como *Waterloo Subset at the Hayward Gallery* en Londres.

---

<sup>184</sup> Esta pieza es al mismo tiempo un dispositivo óptico y una modificación arquitectónica de una azotea en desuso, que da al complejo DIA una nueva variedad de funciones.

## La pirámide en la Isla. El *Minimalismo* del granito.

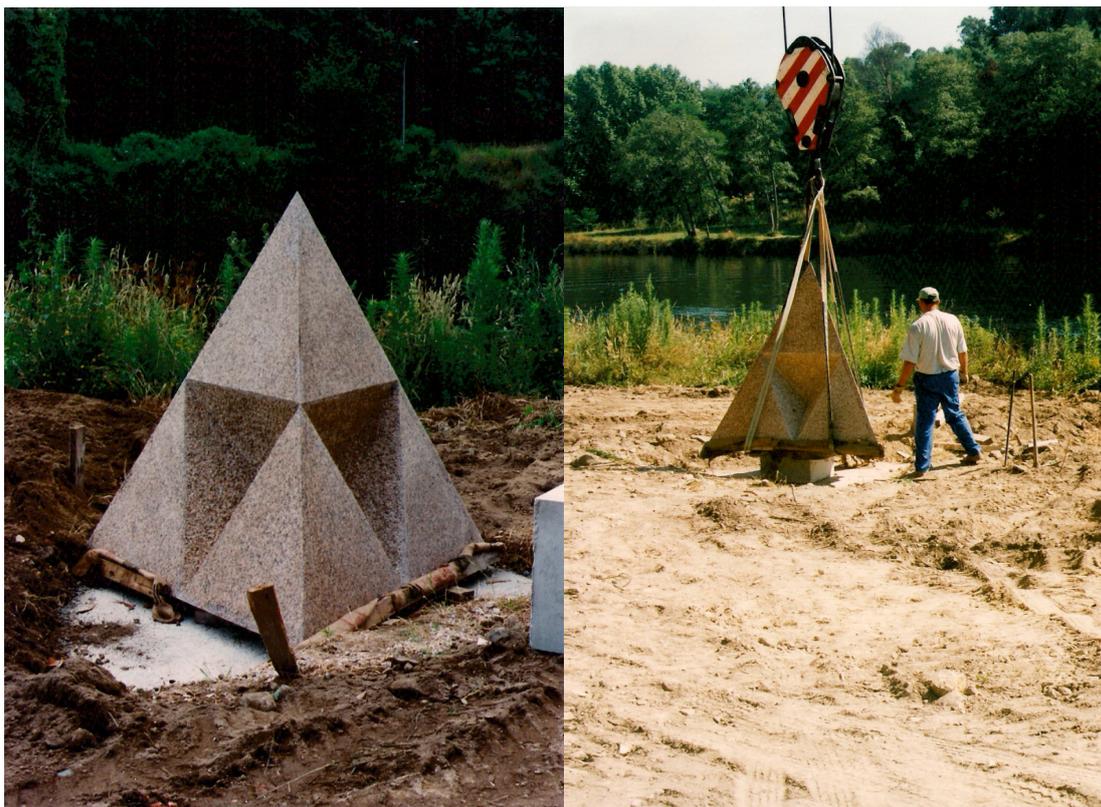
Medidas: 190 x 190 x 180 cm. Granito rosa de Porriño.



*La pirámide participa del juego de reflejos con el agua del río Lérez, junto al que se encuentra.  
Pontevedra, 1999.*

Dan Graham sitúa una pirámide de granito rosa-Porriño al lado del río, pues cada una de las subdivididas caras de la pieza están pulidas para provocar el juego de reflejos con el agua, multiplicando la imagen, como tantas veces ocurre en sus propuestas. La relación de Graham con el paisaje está determinada por su interés de la sociedad en el contexto urbano, los nuevos medios de comunicación y la industrialización. El entorno del paisaje de *la Isla* es perfecto para su obra, pues enfrente de donde se sitúa la pirámide todavía existe la antigua fábrica de Celulosa, provocando aun más ese juego de

contrastes que tanto le atrae. Generalmente, en sus trabajos muestra su visión de la ciudad y el lugar que ocupa el hombre en su medio. De esta manera ofrece al espectador una manera distinta de experimentar la percepción de ese entorno. El espectador se convierte en actor y el medio en objeto de la reflexión.



*Colocación de la Pirámide junto al Lérez. Hubo que hacer una base de cimentación por las características poco consistentes de suelo. Además se enclavó sobre un cubo de cemento armado. Pontevedra, 1999.*

Su pieza en la Isla de las Esculturas ha sido recuperada de un parque en Porriño, llevada allí tras su participación en el Proyecto Porriño de la Bienal de Pontevedra, en el año 1988. Es en la Isla cuando la pieza cumple con la filosofía de su autor en cuanto a su percepción y espacio. Ello se debe a la actual localización al lado de las aguas del río Lérez, consiguiendo que la multiplicación de su forma al reflejarse en el agua sea cambiante con la luz y el

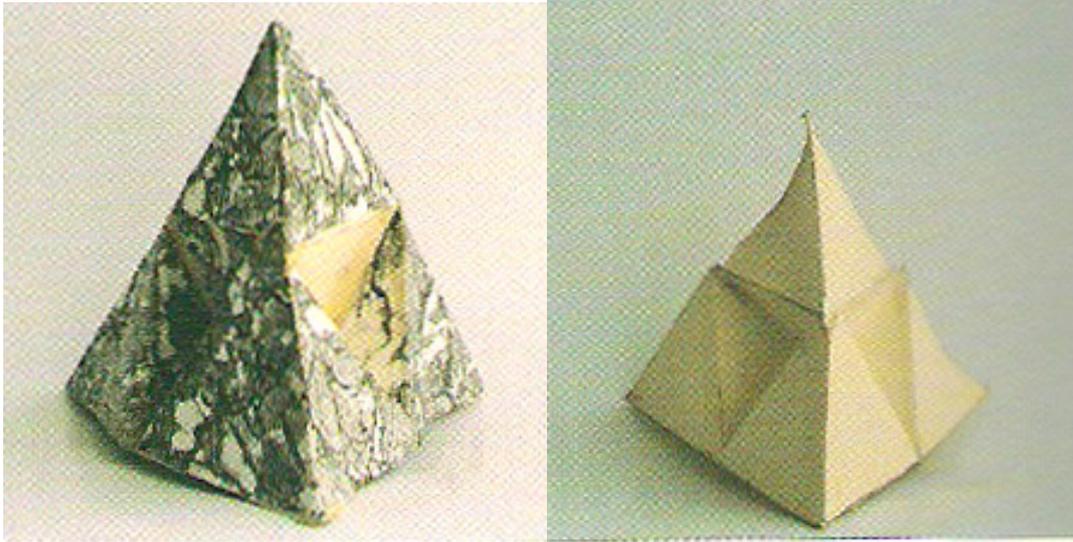
movimiento del río, reforzando su carácter de temporalidad. El juego de reflejos está también en el pulido de su superficie y en la proyección duplicada sobre las aguas del río. La pirámide se divide en otras de menor tamaño en cada una de sus tres caras, tanto en positivo, en cada cara, como en negativo, con las que forman los huecos interiores. En esta ocasión, la propuesta tiene que superar el reto del material, pues es la primera vez que utiliza uno tan opuesto a sus maquetas transparentes, acristaladas y ligeras. Generalmente, utiliza tres materiales principales en sus obras, el cristal el espejo y el vídeo, encargados de reflejar la imagen del que observa la obra, quien pasa a ser principal protagonista. Estos tres materiales son ventanas abiertas al mundo que enmarcan nuestra realidad como cuadros de perspectiva renacentista. Sus superficies son muy reflectantes, y transparentan o rebotan los rayos de luz. Y esto es lo que busca al situar la pirámide de granito cerca del río: su superficie pulida se introduce en el juego de reflejos con el agua y la luz, actuando como un material vítreo y adquiriendo un carácter más ligero que contrasta con la naturaleza de la piedra. Graham "(...) *Mantiene el espíritu de su arquitectura minimalista, sustituyendo el efecto del espejo por el vacío interior y la forma del triángulo, recurrente en sus maquetas y construcciones, tanto como la voluntad de conseguir los efectos refractivos en el pulido del granito.*"<sup>185</sup> El artista transforma sus objetivos estéticos dirigidos habitualmente al contexto urbano para concretarlos en la naturaleza. Las construcciones unifican la realidad y la representación, en las que se refleja el espectador. El observador interior y el observador exterior contemplándose, el individuo mirándose a sí mismo<sup>186</sup>, viendo Con esta pirámide, además de duplicar su imagen en el río, multiplica su espacio al incorporar lo que le rodea.<sup>187</sup>

---

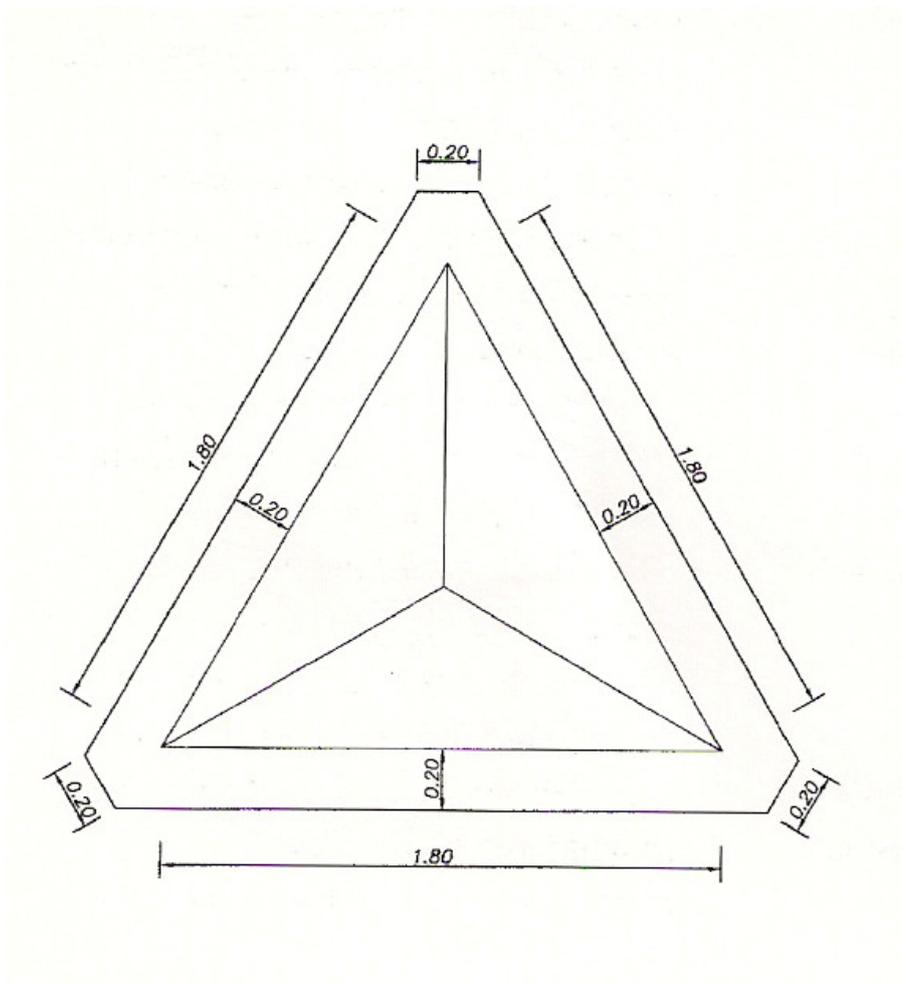
<sup>185</sup>Esta es la justificación del título de este capítulo de Graham. *Dan Graham. Catálogo Isla de esculturas*. Pontevedra 1999. Pág. 113.

<sup>186</sup> SUSTERSIC, Apolonia, *Una mañana hablando con Dan Graham*. Catálogo *Dan Graham*. CGAC. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, Pág. 36.

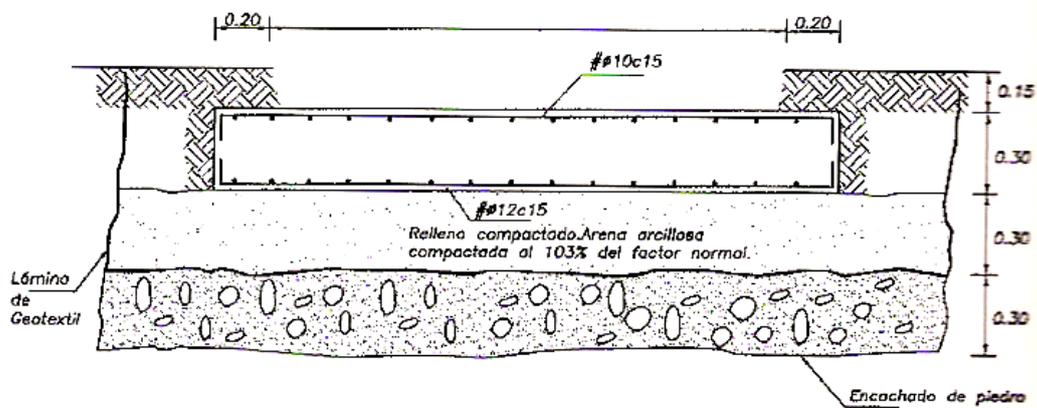
<sup>187</sup> *Dan Graham. Catálogo Isla de esculturas*. Pontevedra 1999. Pág. 113-115.



*Maquetas de la Pirámide. Dan Graham, 1988.*

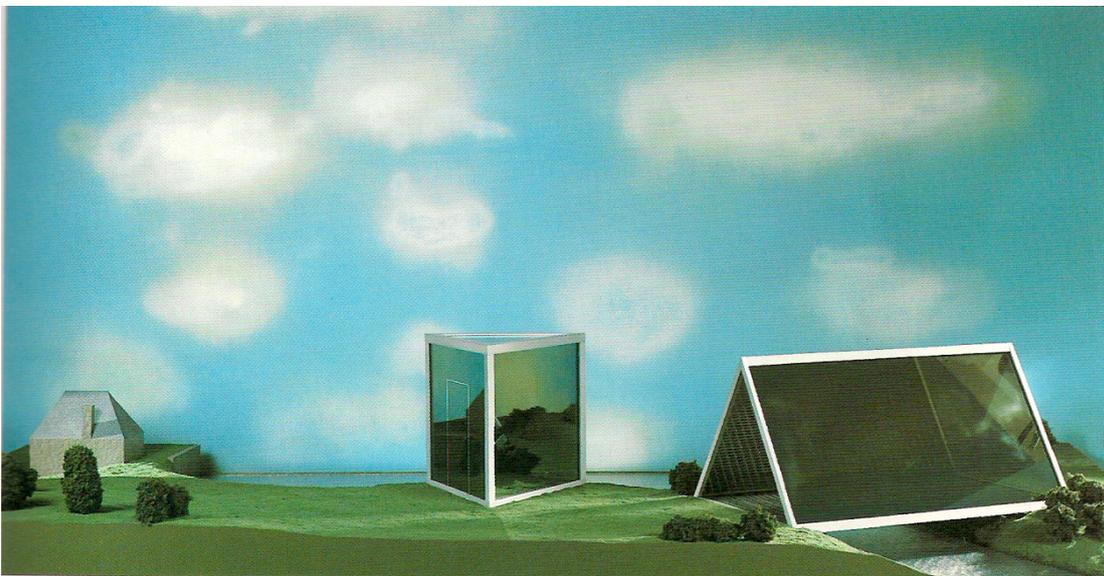


*Croquis de la Pirámide. Pontevedra, 1988.*



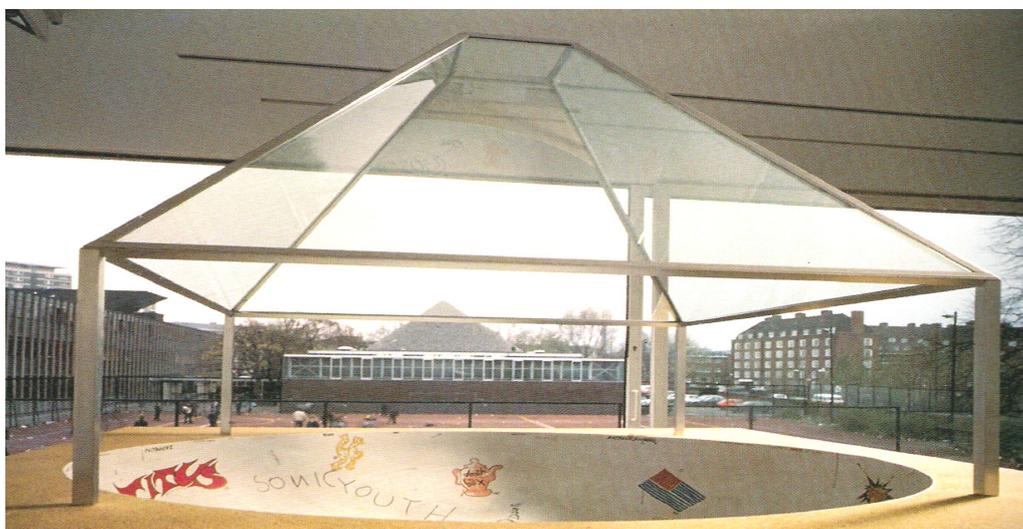
*Croquis para la cimentación de la Pirámide en el terreno. Pontevedra, 1999.*

### Otros ejemplos de pirámides en la obra de Graham.



*Two-Way Mirror Bridge and Triangular Pavilion to existing Mill House for Domaine de Kerguehenec. Maqueta. Espejo doble cara, acero, aluminio y otros materiales. 1987.*

En el parque de esculturas de la Bretaña francesa, Domaine de Kerguehenec<sup>188</sup> (1987), el artista propone dos módulos triangulares de espejo: *Two Way Mirror Triangular Bridge and Triangular Pavilion to Existing Mill House*. No sólo coincide con la pieza de Pontevedra en la forma, sino que también está directamente ligada al agua. La relación con el agua y sus reflejos establece el diálogo entre la pieza y la naturaleza, como lo hace la pirámide de la *Isla de Esculturas*. La forma geométrica de los módulos viene determinada por el reflejo en el lago del tejado triangular de un molino inglés. El primer módulo funciona como puente sobre un riachuelo. En su interior el espectador ve su propio reflejo superpuesto al del río, que al mismo tiempo se proyecta en el techo sobre el del cielo. Agua, cielo y espectador en la misma superficie. Graham pretende un discurso narrativo, como ocurría en los jardines ingleses que frecuentemente contenían alusiones literarias y mitológicas. La secuencia está definida por el puente, el molino y el módulo entre ambos, de estructura triangular. El espectador se refleja de forma múltiple entre el paisaje.

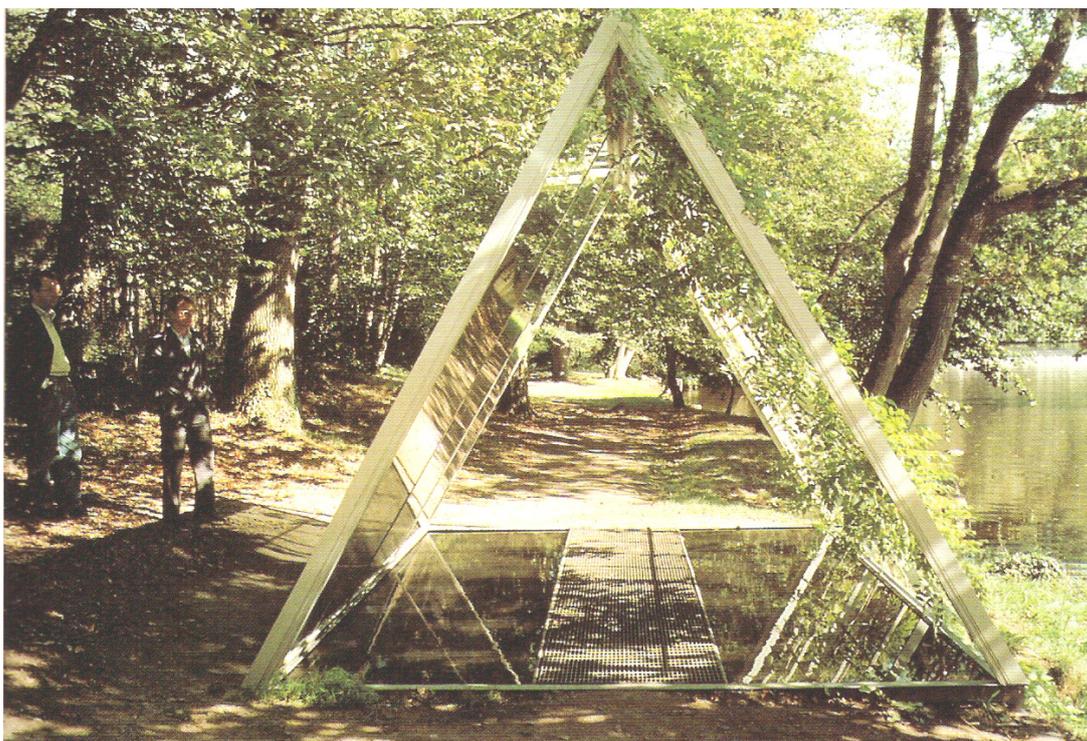


*Skateboard Pavilion, maqueta. Espejos de doble cara, aluminio y madera. Colección EA-Generali Foundation, Viena, 1989. Foto: Stephen White.*<sup>189</sup>

<sup>188</sup> *Domaine de Kerguehenec* es un parque de esculturas y una reserva natural de la Bretaña francesa, y situado alrededor de un castillo. Originalmente fue diseñado como un jardín francés y luego convertido en un pintoresco jardín inglés. *Dan Graham*. Catálogo de la exposición del CGAC. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 181.

<sup>189</sup> Consiste en un gran disco cóncavo de cemento para hacer *skateboard* y un baldaquino de cristal de espejo de dos caras, formando una pirámide de cuatro lados truncada para quedar

Otros ejemplos de triángulo o pirámide los tenemos *Skateboard Pavillion* (Londres, 1989); *Two-Way Mirror Pergola Bridge* (Francia, 1988). Son muy semejantes en cuanto a planteamiento y ubicación. En este caso se trata de un puente en forma de triángulo equilátero de cuatro metros de longitud. El espectador cruza o río sobre una reja de acero con una apertura que deja ver la superficie reflectante del agua.<sup>190</sup>



*Two-Way Mirror Pergola Bridge, Espejos de doble cara, cristal, aluminio y acero. Les Grâces de la Nature, Pays de la Loire, Clisson. Francia, 1988.*

Así mismo, realizó la propuesta para el CGAC, en Santiago de Compostela, en 1997. Era una pirámide acristalada para la terraza del museo,

---

abierta. El proyecto fue rechazado porque el concepto de atracción para adolescentes no se consideraba una buena idea. El patinador vería su propio reflejo al llegar al borde superior y mirar hacia arriba, a modo de calidoscopio. Esta estructura está inspirada en los palcos de la música del siglo XIX y en las *casas de los espejos* de los parques de atracciones. *Dan Graham*. Catálogo de la exposición del CGAC. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 151.

<sup>190</sup> Catálogo de la exposición del CGAC. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1997. Pág. 151.

con motivo de su exposición monográfica, adecuada a la arquitectura de Álvaro Siza. En este caso es otra pirámide truncada de cristal. El espectador es parte activa de la obra. A través de su estructura acristalada percibe, por un lado el cielo, y por otro, su imagen reflejada en la construcción. Él mismo la señala como una parodia de las pirámides del Louvre.



*Pirámide truncada en la terraza del CGAC. Acero y cristal. Santiago de Compostela, 1997.*

*Foto: Rubidoiro.*

IAN HAMILTON FINLAY. *Sonetos de Petrarca.*

*“Si no es amor, ¿qué es lo que siento entonces?  
Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa y cómo?  
Si buena es, ¿por qué es mortal su efecto?  
Y si mala, ¿por qué es dulce el tormento?(...)”*

*Soneto de Petrarca, CXXXII*



## Biografía y evolución de su obra.

Ian Hamilton Finlay nace en las Bahamas en 1925 y embarca hacia Escocia a los seis años. Ya en su adolescencia se siente artista y a los 13 años toma clases en la Escuela de Arte de Glasgow. Comienza su carrera artística en la poesía convencional e historias cortas en libros como *The Sea Bed and Other Stories* (1958), *The Dancers Inherit the Party* (1960), y *Glasgow Beasts* (1962). Aunque es admirado por norteamericanos como Robert Duncan y Lorine Niedecker, no es muy bien recibido en Escocia. Sin embargo, en la década de los sesenta contribuye de manera pionera al movimiento internacional de la poesía concreta con obras como *Rapel* (1963) y *Canal Strip 3 and 4* (1964), siendo considerado el mayor poeta escocés de esta tendencia. Cofundó el *Wild Hawthorn Press*, que le sirve para publicar su prolífica y variada producción de poemas, carteles, folletos y pequeños artículos. Escribe historias a menudo en las que es un joven protagonista que se enfrenta problemas que plantea la sociedad. Se trata de crear un puente entre lo simbólico y lo real. Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, es evacuado a las Islas Orcadas, uniéndose a la Royal Army Service Corps.<sup>191</sup> Allí nace su pasión por los barcos de pesca, que se repite a lo largo de su arte visual, junto con su recuerdo de las goletas y más tarde, su fijación por los barcos de guerra, aviones de combate y tanques. A los 77 años, Finlay sufre un derrame cerebral que le merma sus capacidades, pero mantiene una mezcla de malicia y obstinación que le da su carácter infantil. Sin embargo, su actividad sigue siendo ininterrumpida. Es conocido por su tenacidad, y hay una palabra escocesa que le describe: *thrawn*, que significa terco, inflexible.

La obra de Finlay ha presentado controversias a la hora de interpretarla, puesto que nos encontramos ante un artista, jardinero, poeta, filósofo... Se le calificó de irónico en sus esculturas y poemas de recurrencia al Mundo Antiguo;

---

<sup>191</sup> JOHNSON, Ken. *Ian Hamilton Finlay, 80 Poet and Conceptual Artist, Dies*. The New York Times. Publicado el 31-3-2006.

otros hablaron de un cierto hermetismo; se habló de land art, arte conceptual, pero siempre incluyéndolo en el contexto del arte contemporáneo. Hamilton comentaba: *“Mi trabajo no es satírico ni se burla del heroísmo antiguo. Los críticos que ven eso se están describiendo a sí mismos. Sé que mi obra no es de vanguardia pero, por otro lado, ¿qué vanguardia existe hoy en el mundo? Ninguna. Nada que no esté a la moda, que no esté completamente aceptado por los curadores de arte (quienes, no nos engañemos, a la larga no son más que un puñado de burócratas), y que no esté completamente apoyado por las instituciones, puede sobrevivir”*<sup>192</sup>. Por suerte, su obra le ha sobrevivido. Hamilton ha expuesto en diversas ciudades del mundo como San Diego, Eindhoven, Otterlo, Londres y Viena, y ha participado en la Documenta de Kassel en 1987.



El interés de sus propuestas está en los detalles, en las referencias culturales, en los entresijos del idioma y en las citas eruditas. Para cada idea

---

<sup>192</sup> GAINZA, María. Arte- *Little Sparta, el jardín del poeta Ian Hamilton Finlay (1925-2006). Desde el jardín*. Página 12. Domingo, 2 de abril de 2006.

elige un soporte, unos materiales y una configuración variados, que incluyen tanto el bloque de piedra esculpido, la plancha metálica repujada, las piezas de cerámica esparcidas por el suelo, los soportes textiles bordados, los neones caligráficos o las grandes tipografías transferidas en las paredes<sup>193</sup>.

### El clasicismo como poética: el modelo de *Stonypath*.



*La entrada y el jardín del templo de Little Sparta, Escocia. 1966-2006.*

---

<sup>193</sup> Daniel GIRALT-MIRACLE, El cultural. *Hamilton Finlay, cruce de caminos*. 14-03-1999.

En 1966 adquiere una propiedad medio abandonada situada en las colinas de Pentland, cerca de Edimburgo. Junto a su mujer, Sue Finlay, construyó un gran sitio neoclásico y contemporáneo a la vez, lleno de connotaciones filosóficas y poéticas. Y en esas cuatro hectáreas de terreno vivió durante cuarenta años, como un exiliado, apelando a la creación y a la inserción del intelecto en la naturaleza. Era un jardín del arte y la belleza, del tiempo y la melancolía, de la muerte y la denuncia. Allí hay evocaciones de templos antiguos, fragmentos arquitectónicos, citas de la antigüedad Greco-latina, y aforismos.<sup>194</sup> También hay fuentes, placas conmemorativas, piedras con poemas de su autoría, monolitos con leyendas de diversos pensadores del mundo y muchas plantas con flores.

I. H. Finlay se quejaba de que el jardín siempre era discutido en términos de arte, rara vez en términos de jardín. *"(...)Es una lástima, porque este es un buen ejemplo de jardinería. No es el un jardín de un hombre rico, sino que ha crecido progresivamente a lo largo de décadas de trabajo físico e intelectual (...)"*.<sup>195</sup> Cuando Finlay trajo a su familia en 1966, no había nada, sólo el pastoreo de ovejas en el páramo. Poco a poco, se excavó y se plantaron árboles nativos resistentes como abedules y cerezos silvestres, crearon franjas de terreno cubiertas de geranios y helechos. Creó un jardín lleno de contrastes.

*(...)Pasados los años, crecidos los robles y las enredaderas, el lugar adquirió un aura de inescrutabilidad. "Los jardines superiores están hechos de tristezas y soledades, no de plantas y árboles"; "Una flor salvaje es la realización de un concepto, una flor de jardín, de un efecto"; "La soledad en un jardín es un asunto de escala", "Un estanque nos enseña lo que los presocráticos ya sabían: que la tierra quiere ser agua y el agua, tierra",* escribió Finlay en algo que, peligrosamente, se parece a un epigrama de José Narosky

---

<sup>194</sup> MCNAY, Michael. Obituary: Ian Hamilton Finlay. The Guardian. 29-3-2006.

<sup>195</sup> EDWARDS, Ambra. *SOBRE LA REUNIÓN. Ian Hamilton Finlay*. ThinkinGardens. 2006

pero que, extrañamente, suena mejor, porque tiene algo de encantamiento incómodo, de vía misteriosa y oscurantismo.<sup>196</sup>



*Una de las vistas del jardín de "LITTLE SPARTA".*

Es la mayor obra de arte de Ian Hamilton Finlay. Cargado de un alto contenido de ideas, el jardín se crea a partir de la fusión artística y poética de elementos escultóricos con los del paisaje natural del entorno. Finlay ha llamado al lugar *Little Sparta* porque *Esparta* era tradicionalmente el enemigo de Atenas, y todo el mundo conoce a Edimburgo como la *Atenas del Norte*. El monumento conmemora la Primera Batalla, el 4 de Febrero de 1983, que tuvo lugar aquí, cuando el sheriff de la región de Strathclyde intentó apropiarse de las obras de arte de Finlay que se encontraban en la propiedad en Stonypath. El artista ha reconocido siempre la facultad del lenguaje y el arte para dar forma

---

<sup>196</sup> GAINZA, María. Arte- *Little Sparta, el jardín del poeta Ian Hamilton Finlay (1925-2006)*. Desde el jardín. Página 12. Domingo, 2 de abril de 2006.

a nuestras percepciones del mundo e incitar a la acción, y allí, la escultura moderna revisa la tradición neoclásica del jardín como un lugar de provocación. Las obras de arte se suelen ver en las galerías, parques públicos y calles, museos y casas privadas, pero aquí ha creado un jardín que engloba obras de piedra, madera y metal. Los temas tratados en el jardín son los que subyacen en las estructuras de la sociedad, con intenciones morales, filosóficas y poéticas: la Revolución Francesa, puntos de vista del mundo presocráticos, las flotas pesqueras, etc. En total hay más de 275 obras que muestran la relación entre naturaleza y cultura.<sup>197</sup>



*Texto integrado en uno de los muros de Little Sparta.*

Little Sparta es un lugar de pérdida, un naufragio vegetal. Ruinas que parecen rocas, rocas que parecen ruinas, un lugar caracterizado por la ambigüedad: la recreación de aquella época oscura cuando la naturaleza y la cultura estaban inextricablemente unidas y, a la vez, una meditación pastoral que parece anhelar la simpleza de una edad dorada. En el jardín se explora la relación entre la naturaleza y la civilización; entre el control y el descontrol; entre los instintos y el intelecto. El lugar es una invitación a los sentidos y al

---

<sup>197</sup> Ian Hamilton Finlay. Catálogo *Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 118.

pensamiento, un espacio para la reflexión crítica, un sitio para indagar en la estética y la ética, no sólo para admirar colores, texturas y aromas. Todo se levantó como un monumento al tiempo.



*Finlay utiliza las piedras para grabar sus textos, que podemos encontrar en cualquier rincón de Little Sparta.*

Con el paso de los años, los árboles y las enredaderas fueron creciendo, dándole al lugar un aspecto misterioso. Hay templetos de nombres como el de Filemón y Baucis, grutas dedicadas a Dido y Eneas, estanques cercados de plantas acuáticas y jardines hundidos de setos y árboles que conforman una *república* miniatura. Todo un microcosmos donde se conjuga jardinería, paisajismo, poesía y estética. No es un escondite para un huidizo y excéntrico creador, desesperado por la hostilidad del mundo contemporáneo sino la polémica puesta en escena de un artista intemporal, que ha sido criticado y alabado, pero nunca ignorado. “(...) *Little Sparta debe ser leído en capas. No es una exaltación de los ideales de orden y armonía de la antigüedad, ni un movimiento regeneracionista, ni un intento por purificar el arte y crear un estilo de validez eterna, ni un gesto de repugnancia ante la frivolidad reinante. La fuerza del lugar está, por sobre todo, en la forma en que interroga desde afuera, apático a las modas y a las reglas. (...)*<sup>198</sup>

### **Poesía, escultura y filosofía en las obras de Finlay.**

Por su formación filosófica clásica, Finlay siempre tuvo presente el poder del lenguaje y el arte para modelar nuestras percepciones del mundo e incitarnos a la acción. Sus inscripciones clásicas presentan su pensamiento polémico e ingenioso. Para él, eso significaba crear una naturaleza mejorada por el intelecto. Creó un jardín que reproducía una escenografía narrativa que semejava los inestables vagabundeos del inconsciente. Un territorio psicológico hecho de pedazos de memoria y sueños históricos.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> GAINZA, María. Idem.

<sup>199</sup> [www.ianhamiltonfinlay.com](http://www.ianhamiltonfinlay.com)



Realizada por Ian Hamilton Finlay y Alexander Stoddart, *Apollon Terroriste*. Resina y pan de oro. *Stony path*, 1988.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Realizada por Ian Hamilton Finlay y Alexander Stoddart, *Apollon Terroriste*, esta pieza hace referencia al gusto de Ian por el mundo clásico. GARRAUD, Colette. *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*. Hazan. París, 2007. Pág. 159-169.

Instalaciones arquitectónicas, pinturas, libros -objetos, afiches poéticos, monumentos y rocas inscritas, troceadas como fragmentos de un pasado distante. Pero el factor común a toda su producción artística es la inscripción del lenguaje -palabras, frases inventadas o citas- en objetos reales y a veces a escala monumental. La suya es una poesía concreta, que termina desplegándose en forma tridimensional sobre cuadros, cristales, piedras, paredes, estatuas y jardines, pero en cualquier caso poesía. Empezó a aparecer el poema-objeto, heredero de la poesía visual, y terminó presentándose en forma de escultura o de instalación. Todo ello lo desplegó en su jardín de *Little Sparta*. El visitante puede leer, por ejemplo, en una columna algunos versos de *La Eneida* o máximas de Saint Just o de Robespierre grabadas en unas piedras semejantes a las lápidas mortuorias. En otros casos, mezcla la ecología con el clasicismo. Pero en cualquier caso, no es fácil entender el recorrido de la muestra, un laberinto lleno de enigmas; en este sentido el montaje refleja bastante bien la complejidad de un artista hermético.<sup>201</sup>

Ian Hamilton Finlay prefería confiar la realización de sus proyectos a un equipo de artesanos, mientras él continuaba con el cuidado de su jardín de esculturas. Aceptó numerosos encargos para realizar jardines públicos y privados dentro y fuera de Inglaterra, siendo algunos de sus intervenciones más notables el Stockwood Park de Luton, el jardín St George de Bristol y en la célebre Serpentine Gallery dentro de Hyde Park en Londres, y en la Isla de Pontevedra. Otra propuesta de este creador, es la que realizó en 1987 en San Diego, para la Universidad de California. Se llama UNDA y consta de 6 bloques de piedra en los que grabó las letras de la palabra *o/a* en latín, muy apropiado por estar frente al Pacífico. El escultor Nicolas Sloan colaboró también en este espacio, cuyo resultado es hoy conmovedor. Las piedras están cortadas en forma irregular y fueron traídas desde Inglaterra. Las acompañaron con

---

<sup>201</sup> Ian Hamilton Finlay. Little Sparta Trust.

eucaliptos y pinos para crearles un marco especial, además del cuidado específico que se le dispensa al césped circundante.



*UNDA. San Diego, 1987.*

En abril de 1999 realiza una exposición en la Fundación Miró, en Barcelona, integrada por un conjunto de ciento once obras, la mayoría realizadas para los espacios de esta fundación: cincuenta y dos sobre piedra o pizarra, nueve en aluminio y bronce, dos neones, veinticuatro sobre madera, quince pinturas y nueve con técnicas combinadas (tejidos, cristal y cerámica, entre otros materiales). El visitante puede optar por dos vías, la de seguir literalmente la exposición a través del cuaderno de notas o guía que ofrece la fundación o ir por libre y tratar de descubrir lo explícito y lo implícito de cada obra, lo cual no resulta nada fácil ya que las referencias aluden tanto a la antigüedad griega, las obras de Ovidio y Virgilio, la arquitectura neoclásica, el

mar y el mundo de la navegación, la revolución francesa o Saint Just, Robespierre, Goethe o los eslógans de McLuhan. Todas forman parte del constante juego de sutilezas, ironías, críticas, sugerencias e ideas a las que nos tiene acostumbrados Finlay. Participa en las exposiciones internacionales relevantes en las que la naturaleza es el marco del arte. Pero él es, en realidad, un poeta que concilia cultura y poesía donde el punto de partida de estos trabajos está en Little Sparta. En 1999 participa en el proyecto de la Isla de las Esculturas, entroncando con el Proyecto Escultórico de Münster, en 1987. Entre ellos establece una línea de trabajo frágil y sutil, marcado por la coherencia.<sup>202</sup>

### **Petrarca en la naturaleza en Isla de esculturas de Pontevedra.**

Tres medallones de 42 x 26 x 5 cm. Cada uno, hechos en pizarra verde de Lugo



*Vista de una de los medallones sobre un eucalipto. Pontevedra, 1999.*

---

<sup>202</sup> Ian Hamilton Finlay. *Catálogo Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 117-121.

Finlay realiza tres medallones de pizarra verde para su instalación, suspendidos en tres eucaliptos, respectivamente, sobre los que esculpe los números correspondientes a otros tantos sonetos de Petrarca, que encierran parte de la poesía y filosofía sobre la que el artista ha trabajado gran parte de su vida.

Para este proyecto, su colaboradora es Pia María Simig, y entre los dos diseñan tres medallones en pizarra verde de Lugo, de forma ovalada. Cada uno de ellos lleva esculpido el nombre de Petrarca y un número romano, que se corresponde con tres sonetos diferentes que nos hablan del amor, de la soledad. Hamilton trabaja muchas veces utilizando palabras que por medio del recuerdo nos evocan o nos llevan a asociar temas, sensaciones o sentimientos. Aquí vuelve al tema del paseo solitario, buscando un lugar para meditar y encontrarnos a nosotros mismos, dando vía libre a nuestro espíritu para que se expanda.<sup>203</sup>



*La intervención de Finlay se encuentra perfectamente integrada en el entorno de la Isla, sin que suponga ningún elemento extraño en el día a día de su ecosistema.*

---

<sup>203</sup> CASTRO, X.A. *Ian Hamilton Finlay. Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 2003. Pág. 71-72.

Pía viaja a Pontevedra para elegir el lugar, siguiendo las indicaciones de Ian, puesto que éste ya nunca se desplaza de Stonypath. Los medallones se colocaron en tres eucaliptos a más de cinco metros de altura, en un recodo de *la Isla*, y son de 42 cm de ancho. Están grabados a mano, de forma artesanal. Cada uno con un número, una clave, una pista para guiarnos a los poemas en los que nos habla de belleza y de sinceridad, de un montón de sensaciones y sentimientos que le torturan, le hieren, le llevan a vivir, y se pregunta si eso es el amor. Lo que el artista y Petrarca quieren es que veamos como el vivir plenamente la naturaleza nos hace crecer internamente, de espíritu.

Los medallones están colgados en tres árboles, cada uno de ellos orientado para cada momento del día, de manera que la luz solar – al amanecer, mediodía y en la puesta de sol- siempre incida en alguno de ellos. Finlay consigue apropiarse simbólicamente de la isla al convertirla en un lugar para la meditación y la soledad. Unos simples signos grabados sobre pizarra que están cargados de una enorme simbología. La X de los números romanos es la manera de representar gráficamente *un beso* en inglés, pero se puede pasar por alto su carácter minimalista, puesto que tras ese signo guarda toda la filosofía, la cultura y el significado de cada uno de los poemas.

En esta obra habla de las experiencias del amor y sus sensaciones, del gusto por la poesía, compartiéndolo con el espectador y todo ello dentro de una relación consciente y apasionado por la naturaleza en todo su esplendor. Petrarca fue un gran pionero en el estudio del concepto de paisaje, de su definición e interiorización. La relación del espíritu con la Naturaleza, junto con el amor, los sentimientos y la mitología es habitual en sus poemas, y por ello es un referente para Hamilton.

La piedra es uno de los materiales más elegidos por Hamilton, debido en gran medida a toda la carga simbólica que posee, a su carácter noble y todo lo que eso conlleva. Hay que recordar que Finlay es ante todo un filósofo, amante de la Grecia clásica, y qué mejor que la piedra para recordar todo ello.

Además, no se puede olvidar el origen escocés del artista y cómo estas tierras tienen una tradición cultural muy semejante a la gallega. Ambos lugares están determinados por un clima y una orografía similar, y en ambos la piedra está presente con todo su peso específico en su arquitectura, arte, cultura y paisaje. La elección de la pizarra verde para esta instalación ha sido fundamental para conseguir esa integración con la naturaleza, para crear ese nuevo paisaje, pues el aspecto de las placas se asemeja mucho a la corteza de los eucaliptos donde están situadas. Es como si tuviesen la capacidad de camuflarse con el medio.



*Realización de los medallones por el colaborador de Finlay, siguiendo los bocetos realizados por el artista, en la escuela de canteiros de Poio, Pontevedra. Posterior colocación en los eucaliptos de la Isla.*



XXXV

Con los pasos tardos, lentos, voy  
midiendo  
pensativo los campos más desiertos,  
con los ojos abiertos evitando  
encontrar huella humana en el camino.

Otro medio no tengo que me salve  
del claro darse cuenta la gente,  
porque en los hechos de alegría faltos  
se lee por fuera que por dentro  
ocultamente.

Mas no encuentro por áspera que sea  
ninguna parte adonde Amor no venga  
a que con él razone, y él conmigo.

CXXXII

Si no es amor, ¿qué es lo que siento  
entonces?

Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa y  
cómo?

Si buena es, ¿por qué es mortal su  
efecto?

Y si mala, ¿por qué es dulce el tormento?

Si a voluntad me abraso, ¿por qué el  
llanto?

Si a mi pesar, ¿qué vale lamentarse?

Oh delicioso daño, o viva muerte,  
¿Cómo, sin consentirlo, tanto puedes?

Y no me he de quejar, si lo consiento.  
En frágil barca y vientos tan contrarios  
me encuentro en alta mar y sin gobierno,

tan falto de saber, de error cargado,  
que yo mismo no sé ni lo que quiero,  
y tiemblo de calor, y ardo de frío.

CCCX

Céfiro vuelve, y vuelve el tiempo bueno,  
y hierbas y flores, su familia;  
y llora Filomena y pía Progne,  
y brota la florida primavera.

Los prados ríen, y se calma el cielo;  
Jove se alegra de mirar a Venus;  
de amor se llenan aire, tierra y agua,  
y cualquier animal de amar se acuerda.

mas para mí retornan los más graves  
suspiros que del hondo pecho arranca  
la que al cielo sus llaves se ha llevado;

y el canto de las aves, y las flores,  
y los dulces encantos femeninos  
son un desierto, o son como las fieras.

*Diseño de los medallones de Petrarca con los sonetos a los que hacen referencia cada uno.*



JENNY HOLZER. Sin título (*Ocho bancos*).

*“Yo viajo constantemente y nunca llevo mapas de las ciudades que visito. Las recorro al azar, pero suelo imaginármelas, más allá de los edificios y los paseos, como una piel: como una pura superficie sobre la cual escribir.”<sup>204</sup>*



<sup>204</sup> LEBENGLIK, Fabian. *Jenny Holzer en Buenos Aires. Aforismos de fin de siglo*. Entrevista, Radar en Página 12. Buenos Aires, 1999.

## Biografía y evolución de su obra.

Jenny Holzer es una de las artistas actuales con más proyección internacional. Nace el 29 de Julio de 1950 en Gallópolis, Ohio, Estados Unidos. Posee una sólida formación intelectual, y es una referencia fundamental en el contexto del arte contemporáneo. Estudia en la Escuela Superior de Lancaster, Ohio y se gradúa en la Pine Crest Preparatory School de Florida. En 1968 se matricula en la Universidad de Duke en el programa de Artes Libres y más tarde, en 1972, en la Universidad de Chicago. Completa su estudios en Bellas Artes en la Universidad de Ohio y en 1975 realiza un Master de Bellas Artes en Rhode Island School of Design, Providence (1977) y Doctor honoris causa por la Universidad de Ohio (1993), la Rhode Island School of Design (2003), y New School University, Nueva York (2005). Comienza una primera etapa como pintora abstracta influida por artistas como Morris Louis y Mark Rothko, pero hace su última incursión en la pintura en el 75 con una instalación en la que pinta todo su estudio de azul. En 1977 se traslada a Nueva York e inicia su fase conceptual con la serie *Truisms*. Se inscribe en el Whitney Museum en un programa de estudios independientes y allí se crea el primer truismo. Estampa las frases en camisetas y carteles que distribuye por la ciudad, considerándose una activista política. Aquellas primeras frases, reunidas en grupos de varias decenas, formaron parte de las primeras muestras callejeras de la artista. Una nueva serie siguió a aquella: los Ensayos incendiarios, basados en textos de Lenin, Mao, Hitler, Trotsky, etc.<sup>205</sup>

Su momento llega en 1982, cuando sus frases aparecen en Times Square utilizando como soporte una pantalla electrónica en la que se leen frases como *Protect me from I want* (Protégeme de lo que quiero), *Abuse of power comes as no surprise* (El abuso de poder no llega de sorpresa), *Absolute submission can be a form of freedom* (La sumisión total puede ser una forma de libertad). Los textos varían el color, la familia tipográfica, el diseño, la frecuencia, la composición y descomposición de las frases. Desde mediados de

---

<sup>205</sup> [www.marco.org.mx/exposiciones/expo\\_anteriores/expo\\_jenny\\_holzer.htm](http://www.marco.org.mx/exposiciones/expo_anteriores/expo_jenny_holzer.htm).

los 80 comienza a combinar en sus muestras los tableros electrónicos con la escritura sobre granito, mármol y ónix, tanto en el asiento como en los bordes de los bancos de las plazas, dando diferente naturaleza y sentido a las frases. Holzer fue adaptándolas como si se tratara de sentencias milenarias, borrando todo rastro de autoría y temporalidad. En 1987 se consagra con dos muestras en Europa: la Documenta de Kassel y el Proyecto Escultórico de Münster. Además de los letreros luminosos y los bancos de piedra colocó pisos de mármol con inscripciones. Estas instalaciones conceden a los lugares públicos un carácter litúrgico. A partir de entonces comienzan a encargarle obras permanentes en todo el mundo, para instalarlas en plazas y edificios públicos *históricos*. Holzer presenta en 1990 una gigantesca instalación en el Museo Guggenheim de Nueva York. Consciente de que la potencia arquitectónica del edificio circular eclipsará la obra en su interior, Holzer coloca una secuencia de 160 metros de displays electrónicos, sobre la barandilla de la rampa en espiral, con textos en tres colores y 105 minutos de duración, completado por una instalación de bancos con inscripciones en el primer piso y en el último. Los cambios de secuencias, recorridos, frecuencias, velocidades de los textos generaban un desplazamiento curioso de los espectadores.<sup>206</sup>

En 1993, con la guerra de Bosnia, publica un escandaloso mensaje en la portada de la revista del periódico alemán Süddeutsche Zeitung que mezcla la tinta con la sangre de mujeres bosnias que dice: *Donde mueren mujeres, estoy totalmente alerta*. Además denuncia las violaciones y vejaciones que están sufriendo las mujeres en Bosnia con la serie de fotografías recogidas bajo el título *Sex Murder* (1993-1994), con frases escritas directamente sobre la piel de mujeres. Más tarde realiza instalaciones electrónicas LED sobre edificios. Desde 1996, coloca proyecciones de xenón a gran escala con textos sobre arquitecturas y paisajes que lleva a Florencia, Roma, Venecia, Río de Janeiro, Buenos Aires, Oslo, París, Burdeos, Berlín, Washington, Nueva York y Miami.

---

<sup>206</sup> *La vida no imita al arte: Jenny Holzer. lavidanoimitaalarte.blogspot.com. 2007.*



*Textos colocados sobre el edificio de Times Square. Nueva York, 1982.*



*Black Garden (Jardín negro), en Nordhorn, Alemania.<sup>207</sup>*

---

<sup>207</sup> Crea dos monumentos conmemorativos relacionados con la Segunda Guerra Mundial: Negro Jardín en Nordhorn, Alemania y Erlauf Monumento en Erlauf, Austria. Negro

Holzer ha expuesto desde finales de los 70, tanto de forma individual como colectivamente, en diferentes lugares de Estados Unidos, Europa, Japón y Australia. Mencionamos de forma más significativa las exposiciones en las que ha representado a su país: La Documenta VIII de Kassel (Alemania) en 1982, en la XLIV Bienal de Venecia (Italia) en 1990 que son dos de los eventos artísticos más importantes de Europa. En la Bienal fue la primera mujer en representar a Estados Unidos. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el León de Oro de la Bienal de Venecia (1990); el Skowhegan Medalla (1994), y el Diploma de Caballero (2000) del gobierno francés.<sup>208</sup>

Utiliza estereotipos y estrategias propias de la publicidad y de campañas difundidas por espacios urbanos. Ha sido comparada con Marcel Duchamp (por el ready-made del lenguaje: sus textos están en las galerías, pero también en gigantescos espacios urbanos, en lugares públicos de alta visibilidad, carteleras electrónicas, marquesinas de cines o estadios, spots en la MTV, páginas de Internet, placas de metal, graffiti, tatuajes o bancos y pisos de granito, mármol y ónix.). Como Warhol, toma los medios masivos para usarlos ambigua y simultáneamente, y transforma su arte en una mercancía absolutamente institucional. La estrategia de la repetición en Holzer constituye una estrategia que subvierte el flujo de los mensajes publicitarios y de la cultura de masas. Así como Warhol interpela al sujeto al repetir la imagen de un accidente automovilístico (imagen que en sí misma no provoca reacción alguna cuando se encuentra aislada en la página policial), Holzer problematiza la naturalización de los eslóganes al arrancarlos de su contexto, obligándolos a dialogar entre sí. Es el desconcierto que provoca dicho *diálogo* (construido en forma casi surrealista) lo que permite la reflexión sobre la veracidad de cada eslogan en particular, que funciona cotidianamente en otro contexto, cotidiano y naturalizado como la

---

Jardín incorporación plantas blancas y negras y bancos de piedra roja en un jardín tradicional. Monumento Erlauf Consiste en plantas blancas, lozas de piedra inscriptas formando senderos, y una luz seguidora. El jardín negro tiene una superficie total de 3447 m<sup>2</sup>. La obra está cargada con el espíritu crítico de la artista. Es una de las más sorprendentes composiciones vegetales del arte contemporáneo. GARRAUD, Colette. *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*. Hazan. París, 2007. Pág. 159.

<sup>208</sup> Jenny Holzer. *The Art History Archive - Biography & Art*. [www.arthistoryarchive.com](http://www.arthistoryarchive.com).

imagen de los periódicos serializada y apropiada por Warhol.<sup>209</sup> También se le asocia con Bruce Nauman por la utilización en sus trabajos de alta dosis de sexualidad, violencia y muerte, suavizados con un poco de humor negro.



*Wana Wall. Stiftelsen Wanas. Suecia, 2002*<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> MARTURÉT, Hernán. *La imagen crítica*. 31 de mayo de 2009.

<sup>210</sup> Esta obra forma parte de otro ejemplo de *Site-specific*, en Knislinge, Suecia. Está en la Fundación Wanas. En esta obra J. Holzer escribe uno de sus truísmos sobre una piedra de un muro. BLÁZQUEZ, Jimena. *Arte y Naturaleza. Guía de Europa. Parques de Esculturas*. Fundación NMAC, 2006. Pág. 168-172.

## La escultura como comunicación: los *truismos* y su función social.

Podemos definir a Jenny Holzer como una emisora de mensajes en los que se plantean las preguntas y respuestas propias del espectador-lector. Su trabajo se desarrolla en series de obras agrupadas bajo un título común que refleja y sintetiza la problemática analizada. Esta artista quiso, desde el principio, salir con su obra a la calle, a ese espacio que es más del público que del Arte y, con una sola frase o a través de una extensa columna de ellas expone, habitualmente un abanico de opiniones que evidencian la diversidad y la contradicción de nuestra sociedad moderna.



*Londres CityPoem 14. Con poemas de la Premio Nobel polaca Wislawa Szymborska y poeta palestino Mahmoud Darwish. Barbican, Londres, 2006. Foto de Stadtwald<sup>211</sup>.*

<sup>211</sup> Jenny Holzer fue la encargada de presentar una serie de poemas para celebrar el centenario de Samuel Beckett, como parte de del Festival del Centenario de Beckett en el Barbican. Cada noche durante 8 días se ponen una serie de poemas en lugares de interés de Londres, como el Ayuntamiento, Somerset House en el Strand y el Barbican. Escritos de Beckett y una selección de obras de poetas famosos, fueron lanzados como proyecciones de luz en conocidos monumentos de Londres, permitiendo que la luz y que el texto fluya sobre el paisaje urbano, creando una experiencia visual extraordinaria. Esta serie de proyecciones de luz es parte de un programa de Jenny Holzer llamado para la ciudad, que tuvo también en otras ciudades, como

En una reciente entrevista con la artista, afirma: "(...) *Menospreciar la naturaleza nos traerá la muerte (lo cual podrá pasar de cualquier manera), pero la indiferencia a la sociología y a la cultura es aburrida y arriesgada (...).*"<sup>212</sup> Esta frase refleja perfectamente el compromiso de la obra de Holzer con la función social. En ellas emplea los denominados *truismos*, o frases cortas, donde no nos deja oír su opinión. Lo que hace es utilizar la voz del lector en lugar de la suya, para no condicionar la respuesta. Expone un conjunto de opiniones para llegar al mayor número posible de personas y que éstas las utilicen según su propia experiencia.<sup>213</sup> De esta manera, su trabajo está siempre en contacto con la gente, en una relación directa con su experiencia socio-cultural. Como asegura Jenny Holzer, sus propósitos en la serie *Truisms* eran: "*Yo trataba de mostrar que las verdades tal como son experimentadas por los individuos son válidas. Quería dar el mismo peso en sus posibilidades a cada afirmación*"<sup>214</sup>

Con Jenny Holzer podemos decir que "(...) *La palabra adquiere nuevos significados, el texto es revalorizado y replanteado como un elemento estético más: la literatura se vuelve visual y el arte plástico se vuelve discurso (...).*"<sup>215</sup> Su obra no da respuestas, plantea inquietantes interrogantes que tienen muchas respuestas posibles, tantas como espectadores-lectores, dependiendo vivencias y experiencias de cada uno. Son mensajes cortos que contienen significados profundos. No manifiestan una idea concreta, sino que plantean ciertas cuestiones al espectador en las que usa un tono de autoridad anónima, haciéndole que se pare a leer, comprender y reflexionar incluso en la propia calle, pues Holzer trabaja con edificios, lugares y objetos urbanos (bancos,

---

Nueva York. En Londres, proyectó poemas de varios poetas: Wislawa Szymborska y el poeta palestino Mahmoud Darwish. El poema proyectado en la imagen de arriba fue escrito por la poetisa polaca 1996 ganadora del Premio Nobel Wislawa Szymborska. Son una interesante fusión entre el arte de luz, paisaje urbano, y los poemas. Mahmoud Darwish.

<sup>212</sup> LARRAT-SMITH, Philip. *Andy Warhol – Mr. América: Entrevista a Jenny Holzer*. 2009.

Traducción de Margarita Valencia.

<sup>213</sup> HERRANZ, Yolanda. *Artelectrónico: Jenny Holzer*. Noviembre de 2007.

<sup>214</sup> SIEGEL, Jeanne. *Idioma Jenny Holzer los Juegos, Arts Magazine*, 60.4, diciembre, 1985. Pág. 64-68.

<sup>215</sup> *La vida no imita al arte: Jenny Holzer. lavidanoimitaalarte.blogspot.com*. 2007.

fuentes, espacios publicitarios...), en los que proyecta sus mensajes. Éstos contienen una gran potencia emocional y un contenido absolutamente personal, que ponen en duda y critican con dureza las ideas preconcebidas, haciendo un llamamiento desesperado y sincero a la conciencia social dormida. Bajo una estética minimalista, hace profundas declaraciones sobre el mundo de la publicidad y la sociedad de consumo hoy en día mediante la presentación de frases ensambladas que imitan la publicidad a través de vehículos de uso común. Es impactante el significado que adquieren los textos proyectados o puestos en ambientes específicos. Las frases de Holzer muestran la cualidad provocativa de la palabra, tanto las que llevan tres segundos de lectura como los textos complejos de varias horas. Generalmente producen un efecto de fascinante contradicción con el diseño de sus displays electrónicos, los colores, las variaciones y la frecuencia, así como con el lugar elegido para exponerlos. En estas obras, el texto se convierte en elemento estético y el arte en discurso.



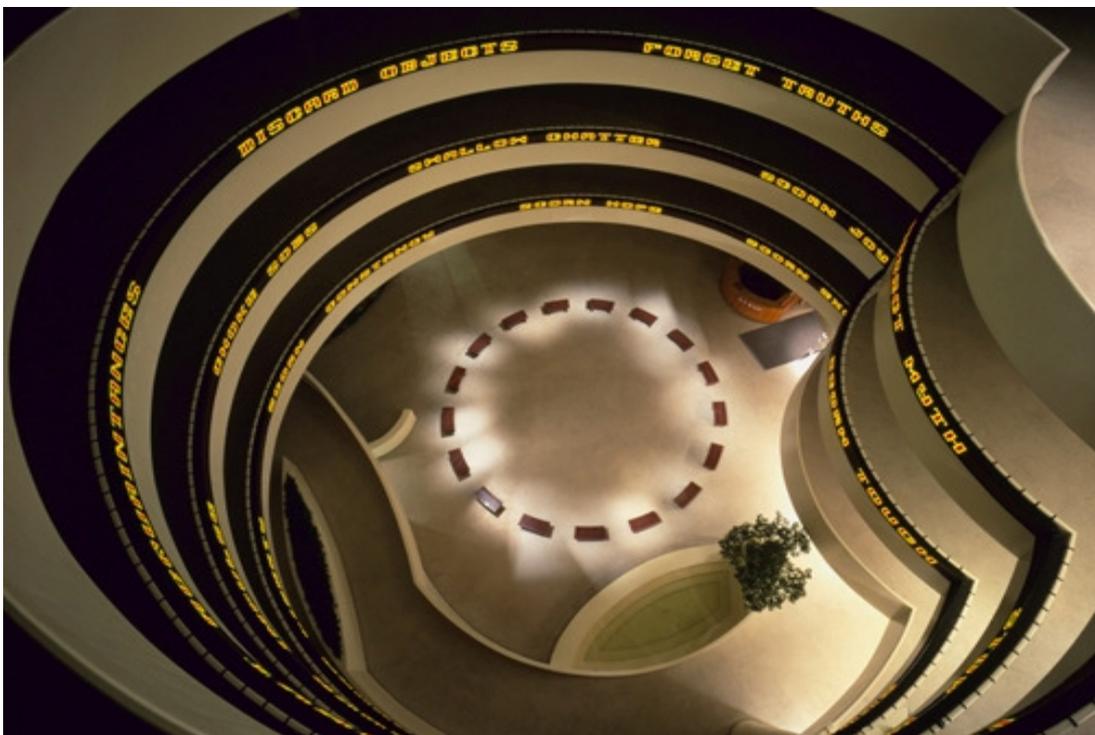
*Camiones cisterna municipales en Madrid, 2003.<sup>216</sup>*

---

<sup>216</sup> Más de 150 camiones cisterna municipales recorrieron la ciudad de Madrid con la obra Truisms, insertada en los rótulos luminosos, LED'S de los camiones, mientras estos realizan su habitual labor de limpieza del espacio urbano. Será la primera vez que Jenny Holzer utilice un soporte móvil (noviembre de 2003).



*Instalación permanente en el Museo Guggenheim de Bilbao.*



*Solomon R. Guggenheim Museum New York. 1989-1990.*

## TRUISMS

### A

A positive attitude makes all the difference in the world  
A relaxed man is not necessarily a better man  
A sense of timing is the mark of genius  
A sincere effort is all you can ask  
A solid home base builds a sense of self  
Absolute submission can be a form of freedom  
Action causes more trouble than thought  
All things are delicately interconnected  
Ambition is just as dangerous as complacency  
Ambivalence can ruin your life  
Any surplus is immoral  
At times your unconscious is truer than your conscious mind

### B

Being alone with yourself is increasingly unpopular  
Being happy is more important than anything else  
Being judgemental is a sign of life  
Being sure of yourself means you're a fool  
Boredom makes you do crazy things

### C

Calm is more conducive to creativity than is anxiety

### D

Decency is a relative thing  
Description is more valuable than metaphor  
Desorganization is a kind of anesthesia  
Don't place too much in experts  
Don't run people's lives for them  
Dying and coming back gives you considerable perspective

### E

Emotional responses are as valuable as intellectual responses  
Every achievement requires a sacrifice  
Everyone's work is equally important  
Everything that's interesting is new

### F

Fear is the greatest incapacitator

### H

Hiding your emotions is despicable  
Humor is a release

### I

Ideals are replaced by conventional goals at a certain age  
If you understand the parts you'll understand the whole  
If you live simply there is nothing to worry about  
Ignoring enemies is the best way to fight  
Illness is a state of mind  
Imposing order is man's vocation, for chaos is hell  
In some instances it's better to die than to continue  
It's better to be a good person than a famous person  
It's crucial to have an active fantasy life  
It's impossible to reconcile your heart and head  
It's vital to live in harmony with nature

### K

Knowing yourself lets you understand others

### L

Learn things from the ground up  
Learn to trust your own eyes  
Letting go is the hardest thing to do  
Listen when your body talks

Looking back is the first sign of aging and decay  
Loving animals is a substitutive activity

### M

Men are not monogamous by nature  
Moderation kills the spirit  
Mostly you should mind your own business  
Myths can make reality more intelligible

### O

Old friends are better left in the past

### P

Planning for the future is scapism  
Potential counts for nothing until it's realized  
Presentation is as important as content  
Push yourself to the limit as often as possible

### R

Remember, you always have freedom of choice  
Repetition is the best way to learn  
Revolution begins with changes in the individual  
Romantic love was invented to manipulate women  
Routine is a link with the past

### S

Salvation can't be bought and sold  
Self-contempt can do more harm than good  
Selfishness is the most basic motivation  
Solitude is enriching  
Some stones are better left unturned  
Some wounds never heal  
Strong emotional attachment stems from basic insecurity  
Symbols are more meaningful than things themselves

### T

Talking is used to hide one's inability to act  
The cruelest disappointment is when you let yourself down  
The idea of revolution is an adolescent fantasy  
The land belongs to no one  
The more you know the better off you are  
The most profound things are inexpressible  
The new is nothing but a restatement of the old  
The sum of your actions determines what you are  
The unattainable is invariably attractive  
There's nothing except what you sense  
Thinking too much can only cause problems

### U

Unique things must be the most valuable  
Unquestioning love demonstrates largesse of spirit

### W

Words tend to be inadequate

### Y

You are responsible for constituting the meaning of things  
You are the past, present and future  
You are a victim of the rules you live by  
You can't expect people to be something they're not  
You must have one grand passion  
You must disagree with authority figures  
You never know what people really think about you  
You only can understand someone of your own sex  
You should travel light  
Your actions are pointless if no one notices  
Your oldest fears are the worst ones

## Los bancos de Pontevedra.

Medidas: 64,75 x 138 x 45 cm. Ocho bancos de granito gris Arcade. Doce truisms grabados en cada banco.



*Uno de los ocho bancos colocados en el camino principal de la Xunqueira del Lérez.*

*Pontevedra, 2010.*

Jenny Holzer propone ocho bancos a lo largo del paseo central de la Isla de Pontevedra. Están realizados en granito gris en los que se pueden leer 96 frases que pertenecen a la serie *Truisms* (banalidades-perogrulladas). Este término procede de la palabra inglesa *True* que viene a significar algo parecido a verdades esenciales. Los textos, traducidos al español por expreso deseo de la artista, están dispuestos por orden alfabético en un total de doce frases por cada banco. Las superficies de asiento están horadadas con una tipografía en mayúsculas que semeja la Capital Romana. Las dimensiones de cada pieza son 64,75 cm. de ancho x 138 cm. de largo, y están colocados cada 38 m.

(tomando la medida desde el centro del banco). El material empleado es el granito gris de la zona, una piedra que es muy resistente a los agentes climatológicos. Los textos van justificados siempre por la izquierda, con los márgenes realizados según las estrictas pautas de la artista.<sup>217</sup>



*Momento en el que se van a colocar los nuevos bancos en el paseo, al lado todavía de los antiguos. Pontevedra, 1999.*

Los bancos de piedra están dispuestos a lo largo de 200 metros en la línea del paseo, paralelo a dos cauces: el del río y un canal, y entre dos

---

<sup>217</sup> Jenny Holzer. Catálogo *Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 123-124.

caminos: el paseo que va a lo largo de la orilla del Lérez y otro pequeño sendero que se ha ido formando con las pisadas de los visitantes. Reemplazan a otros 10 anteriores de madera, situados en el mismo sitio. Éste es el lugar más popular de la isla, el corazón de la misma, por lo que Jenny lo elige para su intervención. Los bancos se introducen en el discurso cotidiano de este paisaje casi sin hacer ruido, pero añadiendo una nueva función totalmente compatible con las otras actividades de pasear, pensar, contemplar y descansar. Sirven para hacer un alto en el camino para observar el paisaje, el río, o para entablar un diálogo o comunicación con otro paseante, con el paisaje o incluso con sus propias conciencias.



*Vista de los truisms de dos bancos. Pontevedra, 1999.*

En total realiza 96 sentencias grabadas sobre los bancos de Pontevedra. Son de corta extensión pero cargados de significado. Mensajes o verdades contradictorias, basados a veces en textos filosóficos, literarios o ensayos políticos o en reflexiones de la propia Holzer. No tienen el fin de adoctrinar ni exponer ideas sino de interrogar al paseante.<sup>218</sup> Acentúan lo cotidiano, manteniendo como tema de fondo las relaciones humanas entre individuos. Las frases parecen no tener conexión entre ellas, pero al estar de manera consecutiva van provocando una reacción de los sentidos, puesto que tienen una cierta ambigüedad y una abstracción que el espectador-lector va concretando al leerlos.

Es la creación de una atmósfera de sensaciones, de interrogantes y dudas, que mueven a la reflexión sobre experiencias, creencias y entornos.”  
*(...) Este espacio de pensamiento convoca tres espacios y tres tiempos de mirada: el peatonal (relación social-interpersonal) el paseo; el fluvial (natural) el río; el circulatorio (vial) la carretera. Si nos sentamos en el banco mirando en la dirección contraria podemos descubrir otros tres espacios, tres tiempos y tres miradas distintas de las anteriores: el peatonal (individual-unipersonal) el sendero; el fluvial (construido) el canal; el circulatorio (universitario) las facultades. Una línea frontera de nadie y de todos, espacio de descanso entre dos pares de vías en movimiento: dos de discurrir fluvial (el río y el canal); dos de transitar (el paseo y el sendero). La hilera de bancos constituye un espacio de reflexión entre dos pares de territorios: dos naturales (la vegetación y el agua); dos urbanos (la carretera y el campus). (...)*<sup>219</sup>

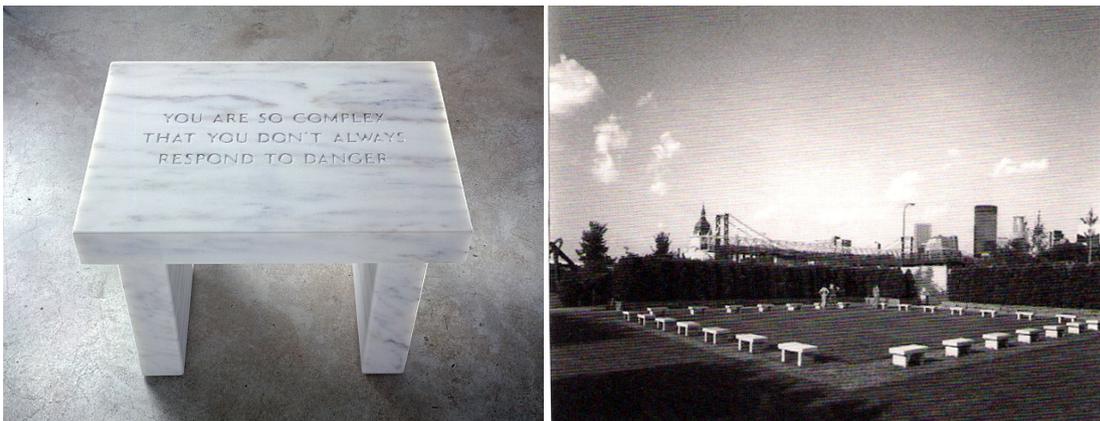
---

<sup>218</sup> CASTRO, X. A. *Jenny Holzer. Illa das Esculturas*. Diputación de Pontevedra. 2003. Pág. 87-88.

<sup>219</sup> HERRANZ, Yolanda. *Artelectrónico: Jenny Holzer*. Noviembre de 2007.

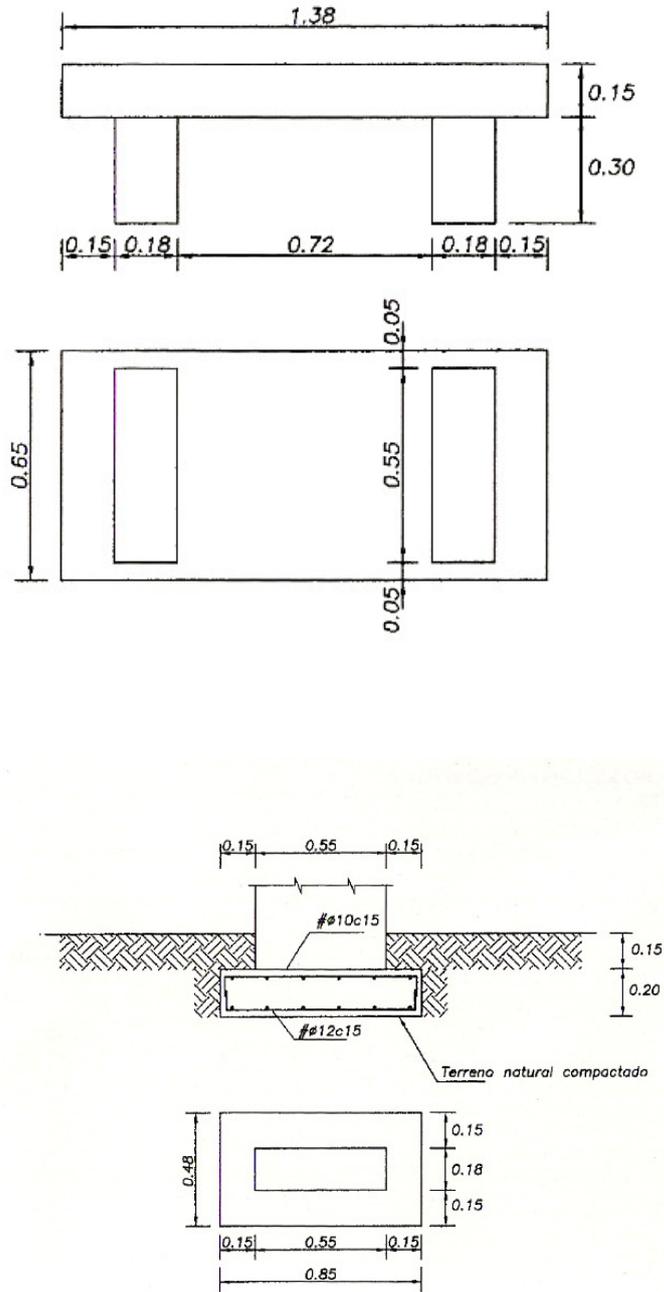


1. *Banco con truismos. Columbus Park, Brooklyn, 2007.* 2. *Venecia. Colección de Peggy Guggenheim. Imagen de la artista.*



1. *The survival series: you are so complex that you don't always respond to danger, 1983-1985.*  
2. *Living Series. Walter Art Center Minneapolis, 1980-1982.*

En la obra de J. Holzer, el banco de piedra pasa a convertirse en objeto artístico ya en 1985, con la serie *Under a Rock*, y lo ha seguido utilizando hasta la actualidad, tanto en interiores como en espacios urbanos y paisajes naturales. La artista quiere que estos bancos sean valorados por sus propiedades vitales y sociales, y no por su valor añadido del objeto artístico.



Croquis para la realización de los bancos. Pontevedra, 1999.

## TRUISMOS

A cierta edad los ideales son reemplazados por metas  
 A veces tu inconsciente es más sincero que tu pensamiento consciente  
 Algunas heridas nunca cicatrizan  
 Aprende a confiar en tus propios ojos  
 Aprende las cosas desde la raíz  
 Conocerse a uno mismo permite entender a los demás  
 Cualquier exceso es inmoral  
 Cuanto más sepas mejor serás  
 Deberías viajar ligero de equipaje  
 Debes estar en desacuerdo con los símbolos de autoridad  
 El aburrimiento te lleva a hacer locuras  
 El amor incondicional demuestra un espíritu generoso

El amor romántico se inventó para manipular a las mujeres  
 El autodesprecio puede hacer más mal que bien  
 El egoísmo es la motivación más básica  
 El hombre no es monógamo por naturaleza  
 El humor es un acto de liberación  
 El miedo es la causa de las mayores incapacidades  
 El sentido de la oportunidad es una muestra de genialidad  
 El trabajo de todos es igual de importante  
 En algunos casos es mejor morir que continuar  
 Eres responsable por darle significado a las cosas  
 Eres una víctima de las reglas por las que vives  
 Es crucial tener una vida llena de fantasía

Es imposible reconciliar el corazón con la cabeza  
 Es mejor dejar a los viejos amigos en el pasado  
 Es mejor no darle la vuelta a ciertas piedras  
 Es mejor ser una buena persona que una persona famosa  
 Es vital vivir en armonía con la naturaleza  
 Escucha cuando tu cuerpo habla  
 Estar seguro de sí mismo significa que eres idiota  
 Estar solo consigo mismo es cada vez más impopular  
 Hablamos para esconder nuestra incapacidad de actuar  
 Hay que tener una gran pasión  
 Ignorar al enemigo es la mejor manera de pelear  
 Imponer el orden es una vocación del hombre, pues el caos es el infierno

Inevitablemente lo inalcanzable es atractivo  
 La acción causa más problemas que el pensamiento  
 La ambición es tan peligrosa como la complacencia  
 La ambigüedad puede arruinar tu vida  
 La calma nos conduce a la creatividad más que la ansiedad  
 La decencia es algo relativo  
 La descripción es más valiosa que la metáfora  
 La desilusión más cruel es decepcionarse a sí mismo  
 La desorganización es una clase de anestesia  
 La enfermedad es un estado mental  
 La forma es tan importante como el contenido  
 La idea de revolución es una fantasía adolescente

La moderación asesina al espíritu  
 La repetición es la mejor forma de aprender  
 La revolución comienza con cambios en el individuo  
 La rutina es un vínculo con el pasado  
 La salvación no puede ni comprarse ni venderse  
 La soledad enriquece  
 La suma de tus actos determina lo que eres  
 La sumisión absoluta puede ser una forma de libertad  
 La tierra no le pertenece a nadie  
 Las cosas más profundas son inexpresables  
 Las cosas únicas deben ser más valiosas  
 Las palabras tienden a ser inadecuadas

Las respuestas emocionales son tan valiosas como las intelectuales  
 Lo mejor que puedes hacer es ocuparte de tus asuntos  
 Lo nuevo no es nada más que el replanteamiento de lo viejo  
 Lo posible no significa nada hasta que se hace real  
 Los mitos hacen más inteligibles la realidad  
 Los símbolos tienen más significado que las propias cosas  
 Mirar hacia atrás es la primera señal de vejez y decadencia  
 Morir y resucitar te brinda unas perspectivas extraordinarias  
 No confíe demasiado en los expertos  
 No existe nada más que lo que tú sientas  
 No gobiernes la vida de los demás  
 No puedes esperar que la gente sea algo que no es

Nunca se sabe lo que la gente piensa realmente de uno  
 Ocultar tus emociones es despreciable  
 Pensar demasiado solamente causa problemas  
 Planificar para el futuro es una forma de escapismo  
 Ponte en el límite lo más a menudo posible  
 Querer a los animales es una actitud sustitutoria  
 Recuerda, siempre tienes libertad para elegir  
 Romper relaciones es lo más difícil  
 Ser crítico es una señal de vida  
 Ser feliz es más importante que cualquier otra cosa  
 Si entiendes las partes entenderás el todo  
 Si vives con sencillez no tienes nada de lo que preocuparte

Sólo puedes entender a alguien de tu propio sexo  
 Todas las cosas están delicadamente entrelazadas  
 Todo lo interesante es nuevo  
 Todo triunfo requiere un sacrificio  
 Tú eres el pasado, el presente y el futuro  
 Tus acciones son inútiles si nadie se fija en ellas  
 Tus miedos más antiguos son los peores  
 Un esfuerzo sincero es todo lo que se puede pedir  
 Un fuerte lazo emocional se origina en una inseguridad básica  
 Un hogar sólido es la base de la autoestima  
 Un hombre tranquilo no es necesariamente un hombre mejor  
 Una actitud positiva marca la diferencia en el mundo

*Textos elegidos por la artista para grabar en los bancos. Pontevedra, 1999.*

FRANCISCO LEIRO. *Saavedra*.

*“La ironía es la firma de mis esculturas.  
Yo creo que mis obras son miradas de reojo sobre la vida.”<sup>220</sup>*



---

<sup>220</sup> ACIAGA, Paula. *Francisco Leiro*. *El Cultural*. 25 de marzo de 2004.

## Biografía y evolución de su obra.

Francisco Leiro nace en Cambados (Pontevedra) en 1957. Hace escultura porque el ambiente que le rodeaba es propicio: su abuelo era carpintero y su padre ebanista. Él se inicia en la escultura de manera autodidacta, influido por la imaginería popular gallega. Se traslada a Santiago de Compostela para aprender el trabajo de cantería en la Escuela de Artes y Oficios. Después de tres años en Santiago, viaja a Madrid y toma clases de dibujo y modelado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sus primeras obras aparecen fechadas a partir de 1972. Es una figuración primitivista, entroncada con la escuela clásica gallega. Su primera exposición es en la Sociedad Cultural de su villa natal en 1975. A mediados de los años setenta pasa una etapa surrealista en la que forma parte del grupo *Foga*. Realiza figuras de torsos cortados, muy expresivas y distorsionadas, y montajes de deshechos, de los que destacan los *Espantallos*. Parten de la línea y el dibujo, por lo que emplea el alambre, y poseen una estética hippy en el color. Entre los años 78 y 79 destacan los *Arlequines*, obras que él mismo define como manieristas y que son el génesis de su obra posterior. Comienzan las deformaciones y retorcimientos, primeras narices griegas con un ligero toque arcaico. Es cuando comienza a utilizar sobre todo, el granito y el mármol, base de su escultura actual.

En los años ochenta viaja a Grecia y a México para estudiar *in situ* la escultura arcaica. En 1983 participa en las colectivas *Atlántica*, una generación de artistas que tratan de renovar la plástica en Galicia (entre los que se encuentran Menchu Lamas, Antón Lamazares y Antón Patiño, entre otros), y que asienta su carrera a la vez que le sirve de trampolín hacia el reconocimiento general. En 1984 tiene sus primeras citas importantes, en Madrid. Participa en dos colectivas claves para la recuperación del espacio de la escultura española: *En tres dimensiones* y *Seis escultores*. De ellas tenemos

obras talladas en pino, un material en estado bruto; piezas como *Eva*, 1982; *Xan Callán*, 1983 y *Xan Quinto*, 1983.

El acabado aparentemente tosco, evita tanto la sensación de primitivismo como la de superficie pulida. La aplicación selectiva del color marca la tensión entre la materialidad de la escultura y su transformación en imagen. Las primeras esculturas parecen salir de la tradición imaginera policromada española y sus figuras parecen sugerir historias enigmáticas. Este año es su exposición individual en la galería Montenegro, con la que acude a las primeras ediciones de Arco. Expone en la colectiva de gallegos en la tradicional sala *Toisón* de la calle Arenal, de Madrid.

Participa en la Bienal de Pontevedra y en las muestras de ARCO en Madrid desde 1986. Tras exponer en Italia y Francia, en 1988 se traslada a Nueva York. Será en 1990 cuando presenta su obra en la Marlborough Gallery de Nueva York, y volverá a exponer en 1992 y 1998. Es el primer artista fichado por esta galería antes de cumplir los treinta y el segundo gallego junto al pontevedrés Jorge castillo. Desde finales de los años ochenta desarrolla una escultura monumental, realizando varios encargos públicos en Santander, Vigo, Ferrol y Santiago de Compostela. Llega a Nueva York con treinta años, gracias a que le conceden una beca Fubright, después de muchos años trabajando y exponiendo, tanto en España como en el extranjero. Su estancia era por diez meses, pero como la experiencia fue tan enriquecedora decide compartir su lugar de trabajo y residencia. Actualmente, el escultor gallego vive entre Cambados, Madrid y Nueva York, y los tres lugares son testigos de su trabajo.<sup>221</sup>

Cuando a finales de la década de 1980, se establece en Nueva York, no se deshace de su estudio de Cambados, en el que puede realizar obras de gran

---

<sup>221</sup> Biografía extraída de *Leiro, la fuerza tranquila*. X. A. Castro. Revista Lápiz, nº 23. Pág. 56-60. Madrid, 1994.

tamaño y trabajar con granito. Su trabajo adquiere nuevas miras, abandonando las esculturas de figura única para proponer híbridos entre personajes y objetos. Entabla un paralelismo entre la figuración y el mobiliario. Consigue equilibrar el tono de sinceridad emocionada de sus piezas.<sup>222</sup>



*Mujer y mesa. Madera de chopo policromada. Colección Concello de Vigo. 1988.*

El surrealismo hace que las figuras se identifiquen con los objetos o que sustituyan a los cuerpos o partes de éstos, como en *Silla hombre* (1988), *Cadeira* (1988) y *Encimera* (1989), donde el mobiliario y la figura son uno sólo. Al pintar las esculturas de madera acentúa la diferencia entre las distintas

---

<sup>222</sup> CAMERON, Dan. *Un toque de significado*. Leiro. Artes Gráficas Galicia. Diputación de Pontevedra, 1991. Pág. 10.

partes, como en *Muller e mesa* (1988). A pesar de que la talla directa de la madera sea esencial, este procedimiento provoca la sustitución metafórica del material por la imagen. Principalmente pinta la madera tallada, pero es significativo que trata los bronce pintándolos o introduciendo un elemento de color en la pátina. Con frecuencia sus obras producen la sensación de estatuas que acaban de ser despegadas de la fachada de un edificio, oponiéndose a la dimensión plana.<sup>223</sup>

Las piezas de transición de este año son *Carroña*, *Jaibota*, *Home-banco* y *Ao Sereo*. En estos trabajos, a excepción de *Jaibota*, combina la figura con otro elemento escultórico, que además de intensificar el tono narrativo suaviza el choque del encuentro con el espectador.<sup>224</sup>



*Carroña*. Granito y castaño. 1987. Museo Municipal de Vigo Quiñones de León.<sup>225</sup>

<sup>223</sup> FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *La actitud de Leiro. Leiro*. Catálogo CGAC. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela. 2000. Pág. 18-33.

<sup>224</sup> CAMERON, Dan. Idem.

<sup>225</sup> En *Carroña*, una figura tumbada boca arriba está apoyada sobre una pieza de granito negro. La postura es inquietante, pero no es más real que el trozo de piedra insensible sobre el que se encuentra, por lo que evita que lo identifiquemos con ella. CAMERON, Dan. Idem.

Aunque el material preferido del artista es la madera, tiene algunas tallas directas en piedra (1987-1994) de grandes dimensiones. Son figuras brutales, enormes y expresivas. Sus personajes, aparentemente descuidados parecen tener un carácter mitológico. Este sentido de la monumentalidad es una constante en la escultura de Leiro, sea cual sea el material, pues en ocasiones trabaja el bronce, y ésta reivindica la inmortalidad, el presente eterno, la permanencia del estado original. Su planteamiento del tiempo está basado en su interés por el gesto, el cual sugiere movimiento, y el movimiento, vida, debido a su carga de recuerdos, convirtiéndose en vehículo de la memoria, del pensamiento y de la palabra que pretenden perpetuar la experiencia vivida a lo largo del tiempo y el espacio.



*Felipe IV, Sur Cinco. Madera, Hierro y poliéster. Colección del artista. 1990.*<sup>226</sup>

<sup>226</sup> El título juega con el nombre del rey y la dirección del artista. En esta obra parece querer expandir los límites de las reglas de proporción correcta, incorporando tres elementos muy distintos, de material muy diferente. CAMERON, Dan. Idem. Pág. 11.

A partir de los años noventa, las esculturas de Leiro son más complejas, teatrales y simbólicas, como en piezas *Felipe IV*, *Sur 5* (1990), *Fuego* (1990). Ya no estamos ante el escultor intuitivo, sino que nos propone imágenes reales y metafóricas en las que introduce momentos muy poéticos. Más adelante, muestra temas mitológicos con carácter monumental haciendo referencia a la escultura como transformación del material en idea o, al contrario, la liberación de la imagen que se encuentra en el interior del material bruto, como ocurre en el *Hércules* (1994), donde una figura monumental levanta una especie de mueble con pies humanos. Tiene otro *Hércules* (1995), con una llave inglesa peleando con su propio cuerpo. Esa búsqueda de la idea en el material se refleja en *Pygmalion* (1988), donde el escultor (Pigmalion) sostiene en una mano un mazo y con la otra abraza a la mujer a la que acaba de dar vida. Pinta algunas partes para convertir la madera en carne humana. En esta pieza, Leiro elimina la barrera que separa el arte y la vida. Su lenguaje expresionista le sirve para representar la comedia humana, centrando su atención en el potencial de la forma. Siempre mostró un gran interés por la masa y el volumen, y las conexiones entre las partes.

Su barroquismo popular y clásico tiene en la figura humana el centro de inspiración y su fuente temática. Sin embargo, después de su traslado de residencia a Nueva York, añade a sus piezas un carácter más irónico, intensifica la metonimia sobre el cuerpo humano y los introduce en una atmósfera *neopop* y *neominimalista*. Todo ello confiere a la obra una dimensión constructiva y racionalista. Al utilizar nuevos materiales industriales, estructuras arquitectónicas y mobiliario de uso doméstico, ha de trabajar en la adecuación funcional de éstos al nuevo espacio

Es frecuente en sus obras se sustituya el mobiliario o la figura por el procedimiento, o el cuerpo humano por una silla o un sofá. Todo tiene un marcado carácter de humor, de ironía, donde los títulos son juegos de palabras. Leiro bebe de fuentes populares que proceden de la tradición gallega, de la

poesía satírica medieval, con sus frecuentes referencias a algunas partes del cuerpo humano y a la anatomía sexual. El propio artista reconoce que las esculturas que hace en Galicia son irónicas, lúdicas, pero las de Nueva York son mucho más dramáticas. Ambas forman las dos caras de la moneda de su estado de ánimo.



1. *Hércules*. Madera de castaño y poliéster. Colección del artista, 1995.

2. *Hércules*. Contrachapado y madera de pino. Colección Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas. 1995. 3. *Hércules IV*. Contrachapado, pegamento y hierro. 1995.<sup>227</sup>

El empleo de los materiales también ha ido evolucionando en sus obras. En sus comienzos eran muy diversos, más próximos al *surrealismo* y al *povera*, donde los plásticos, alambres y telas formaban parte de sus montajes. Más tarde añade al cemento y madera la policromía y las texturas para sus *figuraciones inventadas*. Y a finales de los ochenta los materiales pasan a ser

---

<sup>227</sup> La figura de Hércules posee en Galicia una larga tradición. Se habla de que en una de sus andanzas, llegó a la casta gallega y construyó el faro romano de la Torre de Hércules, en A Coruña. El de 1994 se dispone a arrojar un voluminoso y moderno sillón contra sus enemigos, cuyas patas son humanas. En el Hércules de 1995, el arma es una herramienta para apretar tuercas. Al tercero, le coloca una gorra de béisbol con un bate como si fuera un palo de golf.

variados, según lo exija la pieza. Por ello, más que una evolución, es una ida y vuelta para retomar los elementos utilizados en el pasado.

En el 2000, el CGAC de Santiago de Compostela, con la colaboración del IVAM-Institut Valenciá, realizó una retrospectiva del escultor que reunió más de 40 esculturas que permiten una visión de la evolución creativa del escultor, desde 1987 hasta ese momento. Y en marzo de 2008, la galería Marlborough muestra su última producción. Con el título *Espejismos* reúne casi treinta bronce: piezas monumentales como *Narciso* o *Simeón El Estilita*, y pequeños como la serie *Cabeza*, *El Centaurrato* o sus personalísimos *Quijotes*. Hay una obra de madera, *Barbara's Barbeque*. En las obras se mezcla un sentimiento trágico con una picaresca cómica, vital. Convive lo grave con lo ligero, creando un constante desequilibrio. Y en mayo del mismo año, con motivo del centenario del Palau de la Música de Barcelona se instalaron unas piezas de poliespán, bronce y madera. Los personajes son mitad humanos, mitad animales, como el *centaurrato*, o personajes más comunes como el astronauta, el esquiador o un enorme gaitero.

Además de estar en museos de arte moderno de todo el mundo, las grandes colecciones e instituciones públicas se la disputan. Su obra aparece en lugares públicos: *El temporal*, en la estación de RENFE en Vigo; Institutos de Enseñanza Media de Carril, Pontevedra; Palabra (aeropuerto de Alvedro, Culleredo) o el Atlante, gigante de catorce metros de largo y veinte mil kilos de peso, recientemente inaugurado en Sanxenxo; El ayuntamiento de Vigo le encarga una obra en 1991, conocida por *El Sireno*. Es de acero inoxidable sobre dos altísimas columnas de granito pulido verdes y negras de más de 13 metros, desde las que observa el mar y vigila la ciudad, situado en la Puerta del Sol. Ésta es la primera escultura europea realizada en acero inoxidable y se ha convertido en un símbolo de la ciudad, aunque en el momento en que se colocó fue muy discutido por el público, que le otorgó el nombre de *sireno*, aceptado por el escultor, pues según comenta, es un hombre marino, que mira al mar y quiere volver a él. Por eso lo mira ansiosamente. Otras esculturas de Leiro en

Vigo son *Bañistas no areal* o los *Nadadores* (1999), que es un conjunto de dos esculturas de grandes dimensiones, una junto a la estación marítima y la otra en la plaza de la Estrella. La primera está formada por un torso de un bañista nadando en hierro forjado y un gran arco en hormigón armado. En la de la plaza de la Estrella el bañista transmite movimiento con su brazo que parece salir del agua mientras nada; ambas representan una alegoría de lo que fue la playa de Vigo, ahora desaparecida, en ese lugar. Se pueden ver más esculturas de suyas en la Ciudad Universitaria, en la fachada de un edificio junto al Museo Marco, y en la entrada del Verbum.



*El Sireno. Acero inoxidable y granito. Puerta del Sol, Vigo. 1991.*



*Del mismo material que el famoso Sireno, Leiro realiza dos años después en Madrid, su pieza El astronauta (Valdemoro, 2001).*

Con motivo de la Bienal de Pontevedra, realiza unos bancos de granito con los pies de bronce para la ciudad. Estuvieron ubicados inicialmente en la parte trasera del instituto Valle Inclán, en la calle que comunica Riestra con el parque de Las palmeras. Cuando se llevaron a cabo obras en esta zona, los bancos fueron trasladados al interior del parque, donde permanecen desde entonces. Últimamente han tenido que ser restaurados con la colaboración del escultor por el deterioro sufrido.



*Bancos de granito situados en la ciudad de Pontevedra.*

En Sanxenxo, Pontevedra, se encuentra la escultura *El Atlante*, en la Praza do Mar. Se trata de un conjunto escultórico, colocado en 2005, que pesa 20.000 kilos mide 14 metros de largo, cuatro de ancho y otros cuatro de alto. Para hacerlo, Leiro se inspira en la inmensidad del océano atlántico y creó *El Atlante*, el dios que, según la mitología griega, vivía en las profundidades de

dicho mar. Es una pieza de bronce, en forma de figura humana que a su vez se convierte en un elemento de mobiliario urbano. *El Atlante* aparece tumbado con sus manos apoyadas detrás de su cabeza mirando hacia el sol y las estrellas. Las partes de su cuerpo, cabeza, tronco y extremidades, aparecen despegadas, pero a su vez manteniendo un orden racional.

Leiro es uno de los artistas gallegos que más pronto tienen el reconocimiento de la crítica artística. Cuenta con diversos galardones, entre los que se encuentran el Premio Penagos de la Fundación MAPFRE, la Medalla a las Bellas Artes de la CEOE y la Medalla Castelao de la Xunta de Galicia, y ha sido uno de los primeros gallegos en recibir el Premio Nacional da Cultura Galega. *“Tengo la costumbre diaria de dibujar, cada día dibujo un poco casi como escribiendo un diario en imágenes y cuando algún dibujo parece interesante o me sugiere alguna idea, pienso un nombre para el dibujo y decido llevarlo a tres dimensiones. Amplío ese dibujo, hago apuntes desde ángulos distintos, preparo una maqueta y decido la escala y los materiales. Tengo una jornada de trabajo diaria como cualquiera que trabaja, nada especial.”*<sup>228</sup> Esto es lo que responde Leiro cuando se le pregunta por su manera de trabajar.

### **El granito en su obra. De la tradición prehistórica a la estética del granito.**

Su padre era ebanista, por lo que sus inicios en el arte fueron precisamente continuando esa tradición familiar, con la influencia del arte popular gallego, en el que el granito tiene un lugar de honor que el escultor se ha encargado de seguir manteniendo. Refleja en su obra un carácter expresionista, primitivista y hermético, de formas redondeadas y monolíticas que definieron la *estética del granito* de los canteros populares a través de la

---

<sup>228</sup> ACIAGA, Paula. *Francisco Leiro*. El Cultural. 25, marzo de 2004.

Historia, hasta nuestros días. Gracias a esa tradición, en los ochenta se recupera la escultura del primer tercio del siglo XX, coincidiendo con el resurgir nacionalista de Asorey, Failde, Eiroa, etc. Y crean un lenguaje más libre aunque deudor de toda la herencia de aquellos viejos canteros<sup>229</sup>.

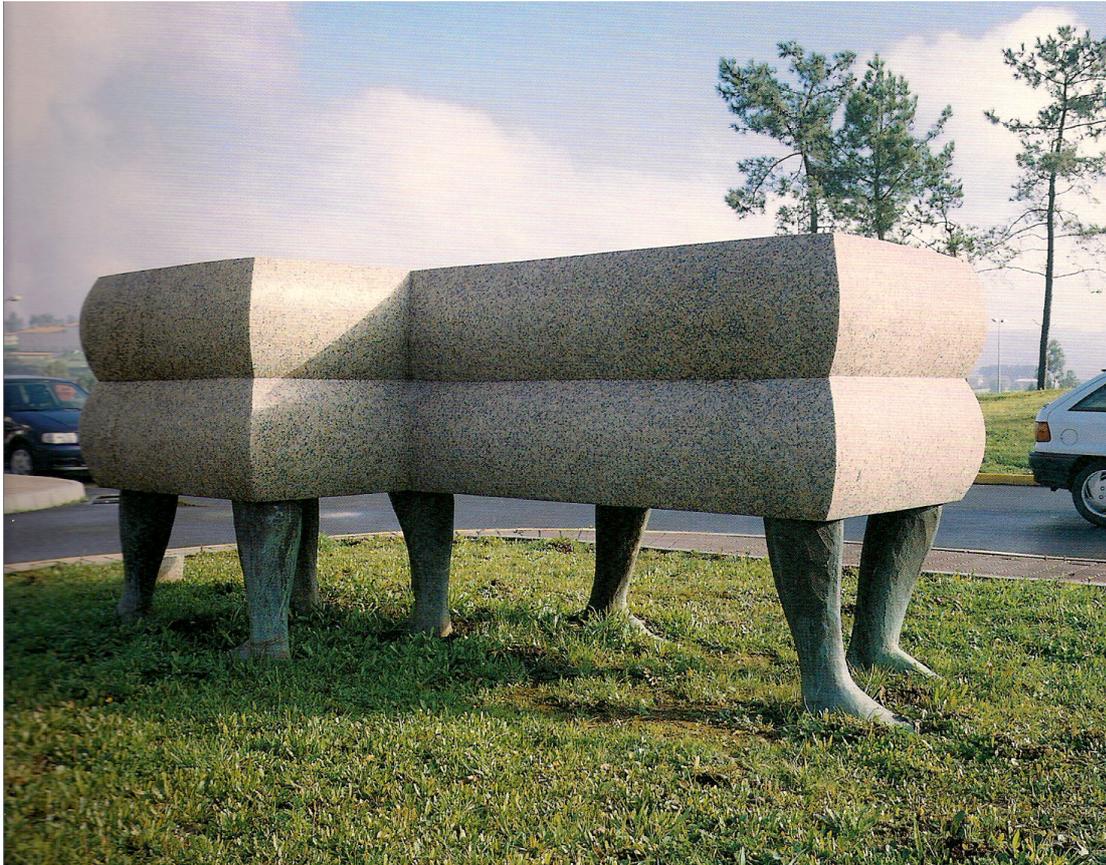
A Leiro le atrae la rudeza del granito, que entronca directamente con el cantero, con los conceptos que él admira y que son la base de su escultura<sup>230</sup>. Sus rostros se deforman con un cincel, desnudando el interior del material, contraponiendo partes pulidas y partes ásperas. De esa materia rústica, natural, surge la pieza como retornando a los orígenes, a la tradición, y a la estética del granito, al carácter compacto, al hermetismo, que encierra fragmentos del paisaje gallego, del primitivismo de los canteros, mezclado con el amor y admiración por el mundo egipcio y etrusco. Por ello, en su estilo se ve la recuperación de algunos de los modelos románicos y barrocos de la imaginería gallega, como ocurre en la corriente de transvanguardia y neoexpresionismo. Pero estas alusiones a la iconografía local están cargadas de ironía. En el volumen y el empleo de la fuerza expresiva del lenguaje, además de su gran brutalidad, añade aportaciones particulares. Son obras con una gran intuición, dinámicas, con colorido vivo y dominio de la técnica.

El propio artista suele llamar a algunas de sus piezas, *cousas*, porque en cierto modo son indefinibles. Su estilo inconfundible, ha atravesado diferentes etapas, aunque lo podemos definir como una figuración expresionista. Tiene referentes fundamentales de su estilo en la escultura tradicional gallega de talla en madera y en las formas arcaicas de la escultura. Además, utiliza el hieratismo de Egipto y Mesopotamia en sus primeras obras, mientras que en sus piezas más recientes hay un incremento de la sensualidad y el movimiento. Toma las grandes escalas de Miguel Ángel y la influencia del expresionismo alemán.

---

<sup>229</sup> CASTRO, X. A. *Leiro, la fuerza tranquila*. Revista Lápiz, nº 23. Madrid, 1994. Pág. 56-60.

<sup>230</sup> CASTRO, X. A. *Leiro, la fuerza tranquila*. Idem.



*Colchoneta. Granito rosa y hierro. Colección Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.  
1991.<sup>231</sup>*

### **Ironía y monumentalidad.**

Leiro es principalmente un fabulador que lleva las situaciones a extremos que dificultan su credibilidad. Son historias de humor disparatado desde una realidad optimista. Sus obras son conflictivas, aunque no dramáticas. Muestra relaciones de hombres y mujeres desquiciadas, disparatadas, como si salieran

---

<sup>231</sup> Esta obra pública parte de la pieza *Hércules*, de 1994, en la que la figura levanta un sillón de estilo refinado de los ochenta como este.

del mundo de los sueños. Siempre se mueven en un ámbito determinado por el humor, relativizando el dramatismo de su mirada, y desviando nuestra atención de la belleza.

Es necesario acudir a las tradiciones vernáculas gallegas en las que se introduce el escultor. Las raíces de su humor se encuentran en la tradición popular de las cantigas de escarnio medievales. Éstas mezclaban elementos paganos y cristianos, en los que el cuerpo era el centro de la burla, de la ridiculización o parodia. Del mismo modo, Leiro utiliza en los cuerpos de sus figuras y en las metáforas el mismo lenguaje y espíritu burlesco. En las cantigas de escarnio la sexualidad también aparece de una manera metafórica, y el artista emplea una ironía popular moralizante, aunque más recatado con el sexo masculino.<sup>232</sup>

En su escultura, las formas compactas y rudas están exaltadas por su monumentalidad. Pero su grandeza no proviene del tamaño, sino de su naturaleza. Son cuerpos fuertes, geométricos, con una energía potente que surge de su interior, como si tuviera un alma viva<sup>233</sup>. La temática mezcla lo natural con lo imaginario con una fluidez natural, por lo que transmiten una sinceridad, nobleza y pureza que lo tamizan en inocencia. Las estructuras que utiliza para sustentar las obras ponen en evidencia el contraste entre lo macizo y lo liviano.

Anteriormente nos hemos referido a las numerosas influencias en la obra de Leiro, debido a su búsqueda de distintos significados: la estatuaria egipcia los persas, los totems precolombinos, la escultura griega, Miguel Ángel, y hasta la imaginería religiosa manierista y barroca. El escultor añade en las obras toda su fuerza y energía creativa.

---

<sup>232</sup> B. OLMO, Santiago. *Distorsiones en cuerpo de madera. Leiro*. Catálogo CGAC. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela. 2000. Pág. 36-55.



*Ninfa del Miño. Madera de Álamo, vidrio y acero inoxidable. Colección del artista. 1995.*<sup>234</sup>

En líneas generales, se caracteriza por la sencillez de algunas formas y por la rotundidad y energía de otras, reforzadas por el aspecto táctil del material. Éste está lleno de imperfecciones e irregularidades, escapando del aspecto de acabado, y dejando marcas de la lucha del hombre con el material. Lo que sí es más evidente en sus piezas es la ironía y el humor para definir a sus personajes. El artista construye sus figuras monumentales que alteran las reglas del espacio, pero a las que insiste en seguir denominando *esculturas*, a pesar de la utilización de nuevos soportes tecnológicos. La monumentalidad va acompañada de teatralidad, llegando a posturas imposibles que provocan una visión poliédrica de las mismas. Con todo ello pretende además transmitir sensaciones como la melancolía, el éxtasis, el desequilibrio, etc.

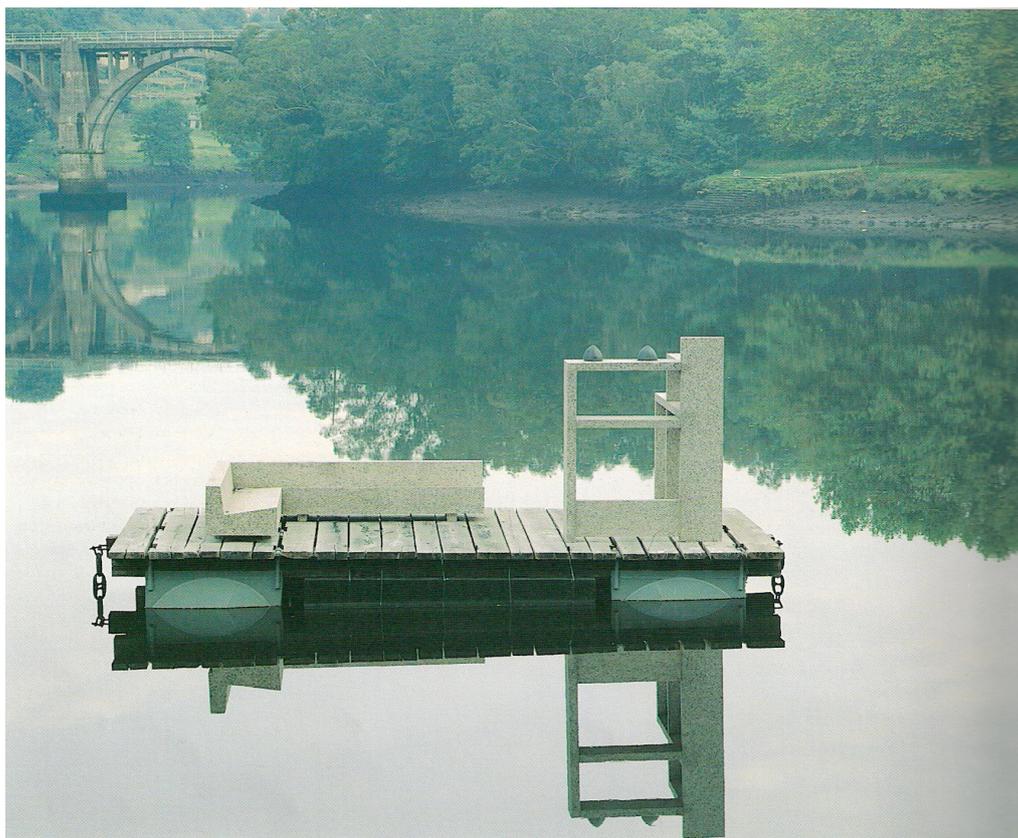
---

<sup>234</sup> *Ninfa del Miño* es la imagen del deseo y de la amenaza de lo femenino. Está sobre una urna de cristal o *acuario*, donde nada su metáfora del peligro, que es una lamprea.

A Leiro le gusta reconocer que siempre ha trabajado en la figuración, pero sin someterse a ella, para lo que utiliza la memoria. Podemos definir su producción dentro de un *homocentrismo*, desde una interpretación del dolor: un cuerpo doliente, que hace del individuo una presencia más fuerte en su debilidad, más plena en su carencia. La superficie corporal constituye la topografía del sufrimiento, en la que cada experiencia queda grabada como una huella indeleble que convierte la ruina física en un potenciador psicológico<sup>235</sup>.

### **Saavedra, zona de descanso.**

Balsa de madera de 700 x 400 cm.; flotadores de 380 x 150 cm. De diámetro. Granito rosa de Porriño.



*La obra de Leiro es la única que se encuentra fuera de la Isla, en las aguas del río.*

---

<sup>235</sup> Francisco Leiro, P.A.C. Revista Arte y Parte. Nº 42, Pág. 109.

Leiro proyecta una sala de estar (saavedra) flotante, para la Xunqueira del Lérez. Realizado en granito rosa Porriño, consta de un sofá y una estantería, sobre la que coloca dos quesos de tetilla de granito negro pulido de Campolameiro. Es una *balsa* que se encuentra al final de la isla, donde el río hace un remanso, construida sobre una superficie móvil de madera anclada en el fondo, inspirada en las mejilloneras que llenan la superficie de la Ría.<sup>236</sup>



*Vista del remanso del río antes de colocar la pieza de Leiro. Pontevedra, 1999.*

Esta obra es la única de la Isla que se encuentra sobre el río. Es un espacio apartado, para descansar; pero se convierte en un espejismo para el paseante, que sería el que convertiría esa sala de estar, tan igual a todas, en única y en personal, por sus vivencias y sus experiencias. Esta plataforma está cargada de símbolos tanto locales como universales, donde construye un rincón

---

<sup>236</sup> CASTRO, X. A. *Leiro. Illa das Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 2003. Pontevedra. Pág. 79-80.

de irrealidad, de absurda cotidianeidad, donde los únicos objetos son una referencia a la Galicia más tradicional, con dos quesos de tetilla en la estantería. Es una ironía, una descontextualización de un salón flotante e inaccesible. Construye objetos cotidianos pero alejados del hombre, perdidos en la naturaleza; un diálogo entre la tradición y su pervivencia; una provocación, una intromisión en el diálogo entre la tradición y su pervivencia, una historia llena de tópicos.<sup>237</sup>

Leiro reconoce la presencia de la ironía en sus obras, y en ésta además tenemos una redundancia: una Isla dentro de otra isla. *Saavedra* acompaña al río en sus subidas y bajadas, pero está anclada en el recodo que hace el Lérez al fondo de la *Xunqueira*. En este caso coloca dos quesos de tetilla en la estantería, empleando la ironía como una mirada de reojo sobre la vida, llegando a caricaturizarla. Pero la ironía también se centrada en otro espacio familiar creado para experimentar. La pieza no mira hacia su interior como la casa de Croft, sino que está totalmente abierta permitiendo que todo lo que le rodee entre a formar parte de su interior. El artista invita a la imposibilidad de pasar y sentarse en su salón.

En la construcción para la *Isla* utiliza la piedra con la que se define la arquitectura de su país, pero con un diseño de líneas minimalistas, modernas; y a la vez, esta arquitectura alberga dos esculturas que simbolizan toda esa cultura popular y artesanal. Estos aspectos vuelven a justificar en gran medida un proyecto cuyo origen está en algo tan popular y tradicional como es el Camino de Santiago, festejado en el marco del *Xacobeo*. Leiro elige dos tipos de granito distintos, y será el único artista que lo haga. El contraste de los dos quesos de granito negro (utilizado anteriormente en obras como Homenaje a Castelao, 1994<sup>238</sup>), con el rosa de la estantería acentúa todavía más la intencionalidad del escultor. El granito será el único elemento confortable y cálido de la escena.

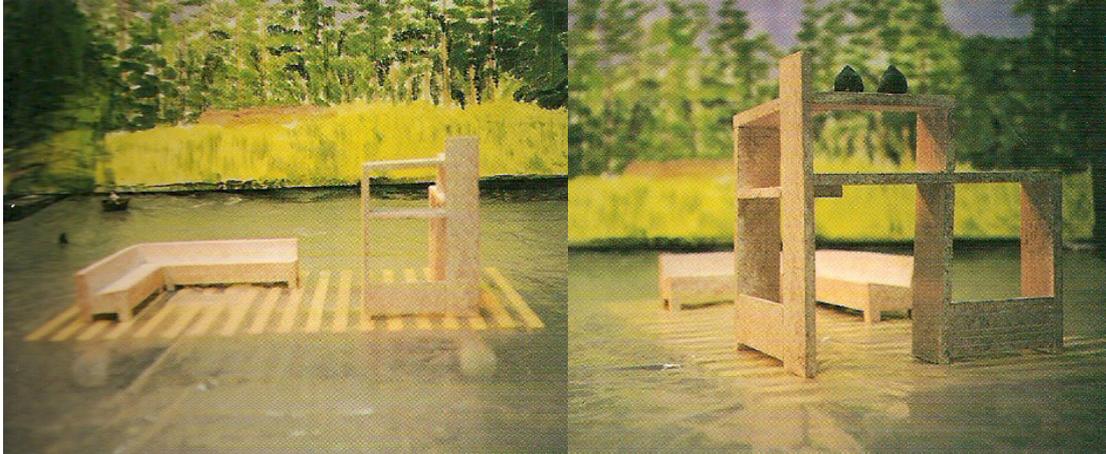
---

<sup>237</sup> Catálogo *Isla de Esculturas*. Francisco Leiro. Diputación de Pontevedra. 1999. Pág. 131-135. y CASTRO, X. A., *Illa de Esculturas*. Idem.

<sup>238</sup> GARCÍA, Manuel. *Francisco Leiro*. Exposiciones. Revista Lápiz, nº 162, Pág. 82



*Construcción de la obra, con la maqueta de la misma. Porriño, 1999.*



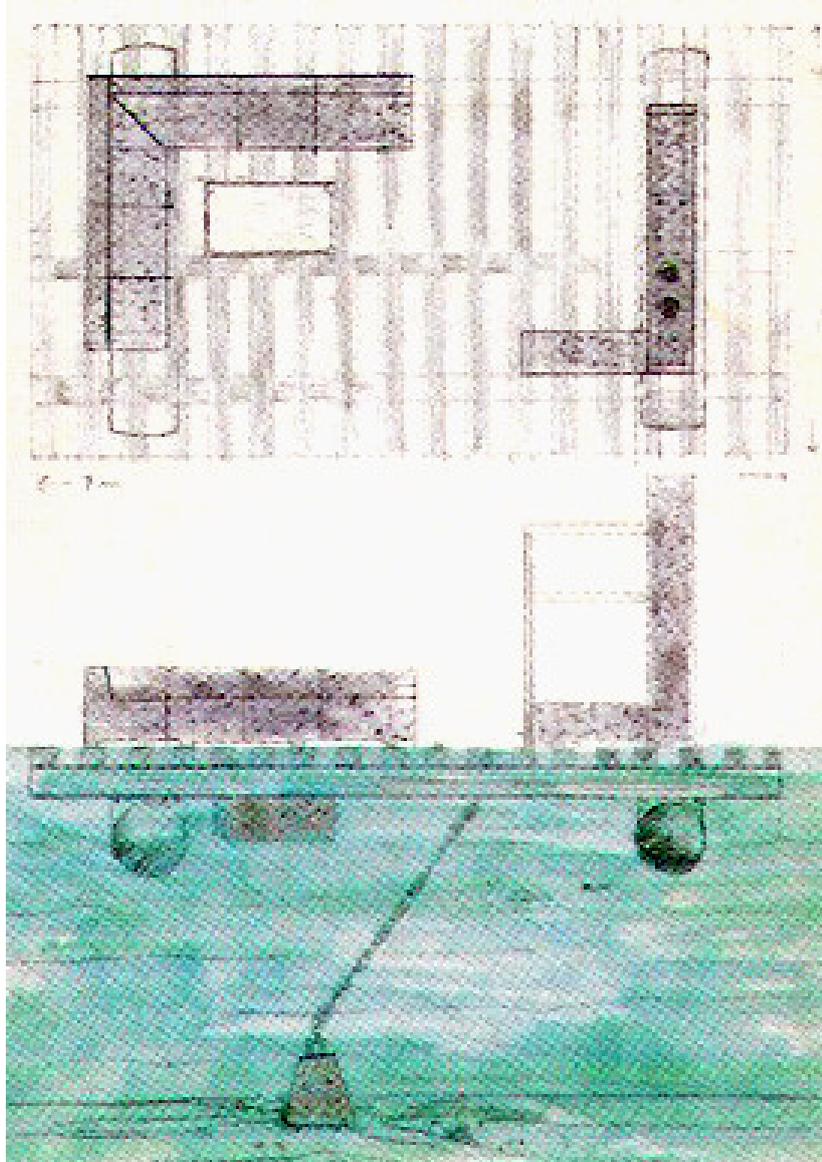
*Recreación digital del proyecto de Leiro. Pontevedra, 1999.*

Apreciamos las pinceladas del pop, que aligeran de dramatismo la arquitectura, ayudado por la elección del agua como soporte de esta propuesta de *minimundo*, que se vuelve realidad tras una contemplación consciente.

Ha sido necesario un estudio de ingeniería para conseguir que el sistema de flotación de la *balsa* fuera efectivo. La obra está formada por construcciones arquitectónicas horizontales y verticales, dispuestas de una manera equilibrada, pero con los dos quesos de tetilla de granito sobre la estantería que dificultan el mantenimiento de un equilibrio estable.



*Montaje de la plataforma y colocación de la estructura de granito encima, para fondearlo después en el río Lérez.*



*Boceto de Saavedra, y de su sistema de flotación. Pontevedra, 1999.*

RICHARD LONG. *Pontevedra Line*.

*“Podría decirse que mi trabajo consiste en un equilibrio entre las formas de la naturaleza el formalismo de las ideas abstractas de lo humano, como líneas y círculos. Es donde mis características humanas se encuentran con las fuerzas naturales y con las formas del mundo.”<sup>239</sup>*



---

<sup>239</sup> *Entrevista con Richard Cork en Richard Long. Walking in Circles, Hayward Gallery. Londres: The South Bank Centre, Londres, 1991.*

## Biografía y evolución de su obra.

Richard Long nace en Bristol, en 1945. Es uno de los máximos representantes del Land Art. Estudió en el West of England College of Art entre 1962 y 1965, prosiguiendo desde 1966 hasta 1968 en la St. Martin's School of Arts de Londres. En 1967 inicia una serie de largos viajes a lugares tan distantes como la Patagonia, el Himalaya, el Sahara, América del Norte, Europa o Japón para crear sus piezas, interviniendo el paisaje de cada uno de los lugares visitados. Utiliza piedras, palos, maderas, etc, a las que otorga formas geométricas simples, líneas que atraviesan el espacio, etc. Todos esos materiales son recogidos durante sus paseos por el campo. Una de sus primeras esculturas *A Line Made by Walking*, de ese mismo año, establece ya la que será una seña de identidad de su obra: la relación intimista con la naturaleza a escala humana desde implicaciones individuales. Es el sendero que se va marcando con el acto de caminar repetidamente en línea recta sobre un campo de hierba.



*A Line Made by Walking England, 1967*<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> *A Line Made by Walking England*, es una línea formada al caminar por Inglaterra 1967. El rastro de color claro que parte la imagen la consiguió Long a base de recorrer repetidamente el mismo trecho.



*A Line in the Himalaya, 1975.*

Hacia mediados de los años setenta sus obras son de carácter fuertemente conceptual. Su trabajo se centra en la experimentación con rocas y palos, que le sirven para producir formas escultóricas lineales y circulares que están asociadas a significaciones simbólicas, muchas de carácter primitivo. De ellas sólo queda el registro en la fotografía del lugar, en la descripción de la acción y del tiempo que duró la acción, como en *Throwing a Stone around Macgillycuddy's Reeks* (1977). Sin embargo, durante este periodo Long comienza a presentar sus trabajos en espacios cerrados, destacándose en esta exposición la conocida pieza *Stone Line* (1980), que pertenece en la actualidad a la Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo. Desde el principio de su trayectoria trabajó indistintamente sobre paisajes naturales y en la realización de exposiciones en espacios cerrados. En 1976 representó a Inglaterra en la Bienal de Venecia. Entre sus muchas exposiciones cabe destacar la del Palacio de Cristal de Madrid y la del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York. Obtuvo el premio Turner en 1989.



1. *Sahara Line*, 1988. 2. *Sahara Circle*, 1988.<sup>241</sup>

Paseó el mundo y lo intervino, y con los años decidió dejar en paz a la naturaleza y adaptar lo que veía a espacios privados recreando lo que denomina geografías pétreas. Es la geometría la que busca en sus intervenciones, manteniéndose al margen de la perdurabilidad en algunos casos, muy cercano a los planteamientos del arte povera.

### **El arte como paseo: camino y paisaje, presentación y representación.**

Long convierte el paseo en la naturaleza en una obra de arte. A través de su afición a los paseos por el campo en solitario pone de actualidad la cultura paisajística inglesa del siglo XVIII. Su trabajo se define como *el acto de caminar*. En su obra no existe la idea de producir cambios o alterar el paisaje,

---

<sup>241</sup> Long realizó *Sáhara Circle* durante un largo paseo por la región del Hoggar del Sahara en el sur de Argelia. Dispuso de un anillo de rocas alrededor de un área circular que había limpiado. "Creo que los medios han pertenecido de una manera u otra a todas las personas en todo momento", dice Long. "Son universales y atemporales, como la imagen de una mano. Para mí, eso es parte de su poder emocional, aunque no hay nada simbólico o místico en mi trabajo." Presentación del artista durante la construcción de la Tate collection, 2005.

sino simplemente dejar su huella. Sus creaciones se convierten en una nueva manera de redefinir el orden del mundo, en una respuesta intuitiva de un espacio sentido. Para él, caminar es una manera de medirse consigo mismo, de medir la naturaleza con sus pisadas y de encontrar el espacio en cada paisaje. Toma conciencia de sí mismo y de lo que le rodea. Su propuesta consiste en mezclarse con la naturaleza y que la naturaleza se mezcle con él, pero siempre con y desde el respeto y la libertad. Las obras de Long mantienen una relación íntima con la naturaleza, lo que le separa claramente de los artistas del land art americano. Sus intervenciones son casi presentimientos del lugar; por eso, sus obras parecen mantener un diálogo interno con el entorno: no transforman la naturaleza mediante la perforación, excavación o la inclusión de elementos extranjeros, ni siquiera añaden nada nuevo; son literalmente parte de ella<sup>242</sup>. La piedra, el barro, la madera, así como los trazos, la creación de marcas e impresiones en sus esculturas, además del gusto por las líneas curvas, son elementos constantes en la obra de Long, quien durante la década de los años sesenta Una de las ideas más recurrentes en los trabajos que realiza Long al aire libre es la *impermanencia*, la cual representa para el artista una metáfora de la capacidad que posee la naturaleza de trascender y mutar con el paso del tiempo.



*Recorrido realizado por R. Long, itinerario para llegar a A circle in Huesca, 1994.*

---

<sup>242</sup> Tonia Raquejo. *Land Art*, 2003.

En los Pirineos tenemos otro ejemplo de intervención, elaborada con piedras, de Richard Long. Es en 1994, cuando visita Huesca y realiza una travesía durante cinco días desde el centro de la ciudad hasta un pequeño pueblo francés, atravesando los Pirineos. Empezó un recorrido que le llevó a cruzar los Pirineos por el Macizo de la Maladeta hasta llegar a Illartein (Francia). Durante este paseo en solitario va dejando patente su presencia creando un círculo de piedras en Maladeta, en el valle de Benasque, a 3.000 metros sobre el nivel del mar. Para dar testimonio de ello realizó fotografías y dibujos de todo ello. Durante los cinco días de travesía, el artista cruzó en solitario el espacio del paisaje pirenaico descubriendo con satisfacción la intensidad del lugar. En su acción de caminar, cada pisada constituye la referencia física que le permite medirse en el espacio para así comprender toda su magnitud. Esta doble dirección, que señala por un lado la trayectoria del recorrido y por otro la necesidad de reconocerse en el mismo, alcanzó su punto culminante cuando el caminante hizo una pausa y dejó su huella intuitiva en el paisaje. Un simple círculo de piedras es la imagen capaz de abarcar conjuntamente las dimensiones del tiempo y del espacio; y también la expresión de su experiencia particular. Desde entonces la existencia en algún lugar de los Pirineos de este círculo de piedra que, con el nombre de *A circle in Huesca*, ha pasado a formar parte indisoluble de la evocación del paisaje<sup>243</sup>. La creación del artista británico presenta un enorme respeto por el medio que le rodea y no está pensada para tener un carácter permanente, sino que será la propia naturaleza la encargada de su transformación.

---

<sup>243</sup> Richard Long : *Spanish stones*. Gloria Moure. Huesca: Diputación de Huesca, 1999.



*A circle in Huesca, fotografía. 1994.*

La auténtica obra de Richard Long es la acción del hombre sobre la naturaleza, su contemplación y percepción la convierten en un paisaje totalmente nuevo pero igualmente integrado. Por ello, la espiritualidad es una de las características evidentes de su trabajo. La sencillez de la idea y su realización directa sin apenas manipulación ni intermediarios para llevar a cabo el proyecto.

Long, cuando comenzó no estaba interesado en realizar un arte efímero, sino en el arte como *acto de caminar*. “*El hecho de que fuese efímera fue apenas un resultado; no era el objetivo, ni la intención.*”<sup>244</sup> Al principio, la fotografía le sirvió como método para registrar algo que había hecho en algún sitio, y así poder mostrárselo después a alguien; era un mero sistema para

---

<sup>244</sup> VON HAFE PÉREZ, Miguel. *Una conversación con Richard Long*. Catálogo *Richard Long en Braga*. Galería Mario Sequeira. Gráfica Maiadouro. Braga, 1999. Pág. 3-6.

comunicar. Pero hasta la actualidad, la fotografía ha adquirido una función mucho más concreta en su trabajo. Además de una función práctica a la hora de tener sus obras reflejadas en libros, periódicos o catálogos, a través de la imagen rescata esculturas remotas para el universo del arte, que de otra manera quedarían perdidas en el paisaje y que podrían desaparecer en cualquier momento. Pero además de la fotografía, también utiliza la palabra: *“Las palabras pueden contar una historia de tiempo, o de lugares, o de acciones, y una fotografía apenas puede mostrar un momento.”*<sup>245</sup> El artista escoge en cada momento el medio que mejor se adapte a la idea. *“(…) Para plasmar un círculo de piedras realizado en los Andes, lo mejor es una fotografía; pero cuando se trata de un recorrido de treinta y tres días por Gran Bretaña en el que va colocando una piedra por día en el camino, lo mejor es describirlo usando palabras que hacer treinta y tres fotografías.”*<sup>246</sup> Podríamos decir que mientras las obras que el espectador ve en una galería o al aire libre tocan directamente los sentidos, de manera más directa y real, las fotografías, los textos y los mapas van dirigidos a la imaginación, con una propuesta más conceptual, con información de segunda mano. Pero todo ello contribuye a una libertad muy interesante para el arte que se transmite al espectador.

A lo largo de la historia, los artistas se dedicaron a recrear la realidad del paisaje. Richard Long pretende continuar con esa labor, pero utilizando nuevos caminos. Más allá de las líneas y los círculos, universaliza el acto de caminar basado en una idea nueva y original sobre sus caminatas, que nunca antes se había concebido. Cada vez que inicia un nuevo recorrido, comienza un desafío consigo mismo, atravesando diferentes paisajes con condiciones muy diferentes.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> VON HAFE PÉREZ, Miguel. Idem.

<sup>246</sup> VON HAFE PÉREZ, Miguel. Idem.

<sup>247</sup> VON HAFE PÉREZ, Miguel. Idem.

## Lo sagrado y la prehistoria.

Richard Long se vincula su trabajo, a partir de 1967, al trabajo directo con la naturaleza, remodelando el paisaje en relación al tiempo que dura su marcha, al movimiento, a las ideas imaginadas, a los materiales y a la percepción de unas construcciones que tienen mucho de ancestral y sagrado. *“Atravesar el paisaje y descubrirlo es para mí muy importante”*, dice el artista. De ahí la realidad absoluta que defiende en su trabajo, un paisaje construido realmente y presentado como tal, frente al carácter ilusorio del arte, que suele representar la naturaleza, porque el suyo *“trata de las piedras, del tiempo verdadero y de las acciones verdaderas”*. Desde esta posición ha construido sus círculos, líneas o espirales, con toda la carga simbólica e histórica, remitiéndonos con su trabajo a los orígenes del arte en lugares míticos de Asia, América o Europa, para así modificar el caos de la naturaleza y ordenarlo, estableciendo una relación armónica entre los materiales y el hombre.

Muchas de sus obras realizadas evocan los *alineamientos* megalíticos prehistóricos como lugares que señalizan un espacio sagrado, creando un paisaje en el que establece un orden entre el cosmos y la naturaleza, un espacio de caos de lo profano, lo que posibilita su voluntad de hacer arte a través del acto verdadero de caminar, dimensionando un tiempo real y las huellas de ambas acciones como obra, a través de las piedras amontonadas linealmente. En un texto hecho para la ocasión, el artista británico dice que *“un sendero es un lugar. También es un camino que va de un lugar a otro, de aquí hasta allí y vuelve nuevamente. Cualquier lugar a lo largo de él es una parada. La percepción de su longitud depende de la velocidad del caminante, o de sus pasos o de su dificultad...”*. Entre estas obras podemos destacar las desarrolladas en Nepal: *Pasando un muro Menai a lo largo de 25 días de paseo en Nepal, 1975*, o *Senda de maleza. Una línea en Nepal a lo largo de 21 días de paseo, 1983*.



*Standing Stones en Nepal, 1983.*

Desde la citada perspectiva, Richard Long es un paisajista, pues él mismo se dice un *artista del paisaje*, fiel continuador de esa tradición en la historia del arte, pero frente a aquélla rompe la idea de representación, echando mano de nuevas opciones que implican el caminar y el tiempo reales, que son actividades humanas universales y armonizan la interacción entre el hombre y la naturaleza, más allá de la representación de ésta. Él mismo declara: “*Mi trabajo es el lugar del cruce de mis ideas y de la realidad física del hombre*”.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> CASTRO, X. A. *Illa de Esculturas*. Pontevedra. Richard Long. Diputación de Pontevedra, 2003. Pág. 63-64.

## Línea de Pontevedra.

Medidas: 37 m. de longitud. 17 toneladas de cachote de granito blanco.



*Richard Long delante de su pieza finalizada. Pontevedra, 1999.*

*Pontevedra Line* es un fragmento de un camino construido con fragmentos de piedra -cachotes de granito del país-. Es una línea recta de 37 metros de longitud, unos 90 cms. de ancho y 40 cms. de alto en su parte más elevada. Las piedras no están trabajadas sino que han sido colocadas de la manera más natural posible, para mantener la esencia natural que poseen. Suman un total de 17 toneladas, puestas una a una por el escultor. Todas relacionadas y conectadas entre sí configuran la línea recta que acompaña al pequeño sendero en el que se han colocado. Éste se encuentra en un pequeño prado en medio de los dos caminos principales, en una zona un poco apartada.

Elige este camino recto a modo de atajo, originado por el paso del hombre, que siguió utilizándose incluso mientras se construía la pieza. La línea recta de Long provoca la bifurcación del sendero sin alterar para nada la naturaleza a su alrededor.<sup>249</sup>

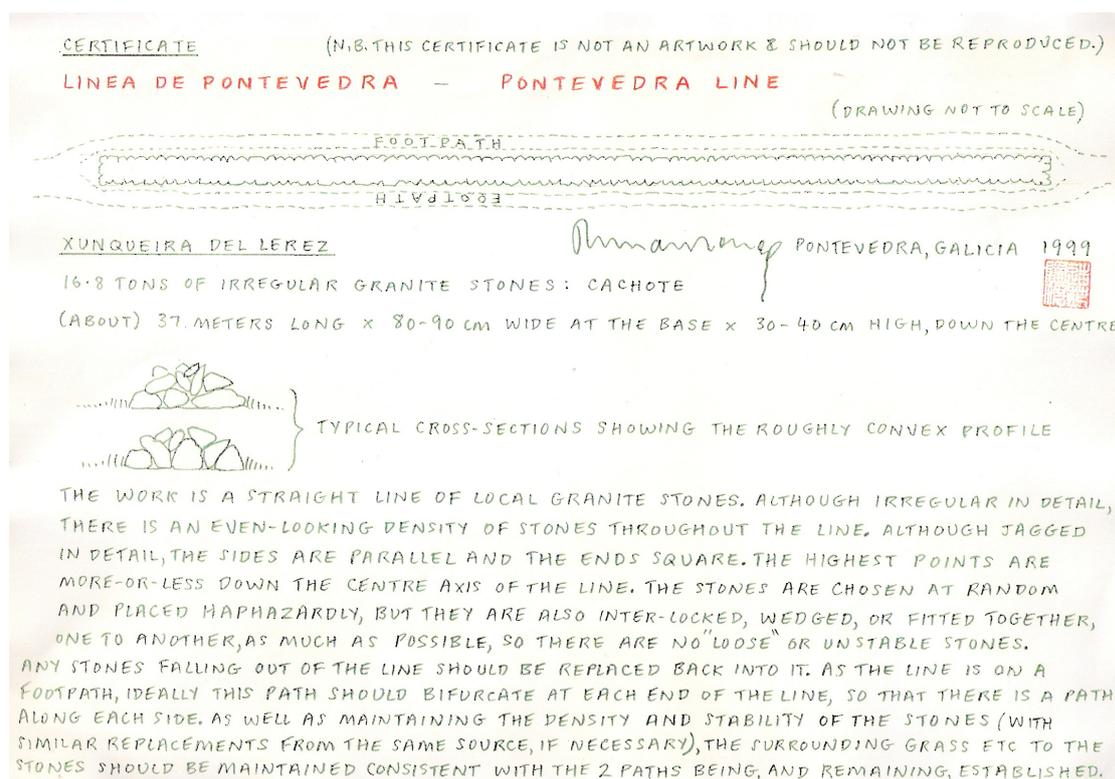


*Un grupo de alumnos de la facultad de BB. AA. de Pontevedra colaboran con el artista en el transporte de las piedras. Pontevedra, 1999.*

La intervención en *la Isla* entronca directamente con el eje central de su obra, donde la actitud se transforma en gesto, en formas y marcas sobre la tierra. Sus esculturas se originan en el transcurso del recorrido, en sus paseos o rutas a lo largo del espacio y el tiempo. Son parte de la naturaleza en la que se sitúan, de la que proceden, y son manipuladas por el artista para crear un nuevo paisaje que irá evolucionando y cambiando, acompañando al paso del tiempo. *Pontevedra Line* es una de esas obras que gozan de la *impermanencia*, remodelando el paisaje a través del tiempo y del movimiento, pues se

<sup>249</sup> Catálogo *Isla de esculturas*. Richard Long. Pontevedra 1999. Pág. 137-141.

experimentan a través de la marcha. Se completa con las ideas, el material y toda la carga simbólica que éste puede contener y arrastrar desde su tradición popular y sagrada. Las obras de Long guardan una relación intensa con el medio natural, en la que tiene gran importancia la soledad, el silencio, la quietud, el murmullo, apreciable solamente en el momento en el que ocurre algo, una intervención mínima, cuidadosa y medida. Aparece constantemente el tiempo del paseante, ligado a la obra, como desplazamiento o transporte de materiales, y como transcurrir ligado a la meteorología, a la experiencia al aire libre. Su escultura está concebida como algo que ocurre, como una modificación de elementos materiales y desplazamientos con respecto a los que siempre hace anotaciones temporales<sup>250</sup>. Son intervenciones con una presencia muy respetuosa, que reflejan una realidad cargada de belleza propia.



*Boceto del proyecto, con las anotaciones pertinentes, realizado por Long.*

<sup>250</sup> SEQUEIRA, Mario. *Richard Long*. Arte y Parte, nº 20. 1999. Pág 123.



*Richard Long, colocando cada una de las piedras que forman Pontevedra Line.  
Pontevedra, 1999.*

Notas sobre SENDEROS PARA LA LÍNEA RECTA DE SENDA de Pontevedra 1999.

Un sendero es un lugar .

También es un camino que va de un lugar a otro, de aquí hasta allí, y vuelve nuevamente.

Cualquier lugar a lo largo de el es una parada.

La percepción de su longitud depende de la velocidad del caminante, o de sus pasos o de su dificultad.

Dar la vuelta hacia atrás no significa cambiar el tiempo del viaje.

Un sendero puede ser seguido, o cruzado.

Un sendero es práctico: toma la línea de menor resistencia, o la más fácil o la más directa ruta.

Algunas veces el sendero es el único acceso a través de un área.

Los senderos son compartidos por todos aquellos que lo usan.

Cada usuario puede hacer un diferente trayecto, y por una razón diferente.

Los animales también hacen uso de los rastros de los humanos, y vice versa.

Un sendero se hace por el movimiento, por las huellas acumuladas de sus usuarios.

Los senderos se mantienen por un uso repetido, y desaparecerían si no se usaran.

Las características de un sendero dependen de la naturaleza de la tierra, pero las características pueden ser universales.

Un paseo largo a menudo se hace uniendo una selección de senderos juntos, uno detrás de otro, hasta hacer un recorrido particular. Hay una variedad infinita y cósmica de recorridos, a todas las escalas.

Alrededor del mundo en las diferentes culturas, los senderos están marcados de muy diferentes formas, con mojones, postes indicadores, puntos kilométricos, banderas de oración, altares, muros menai, y otras marcas sagradas o culturales.

Richard Long



ROBERT MORRIS. *El laberinto*.

*“Cuando produzco arte, mis acciones se sitúan del lado de la interrogación en vez de la afirmación. Pero no se si debo permitir que este sentimiento adopte la forma de una afirmación, o si debo replantearlo como pregunta.”<sup>251</sup>*



---

<sup>251</sup> MORRIS, Robert. *El proceso de creación*. Revista Lápiz, nº 165. Madrid, 2000. Pág. 39-54.

## Biografía y evolución de su obra.

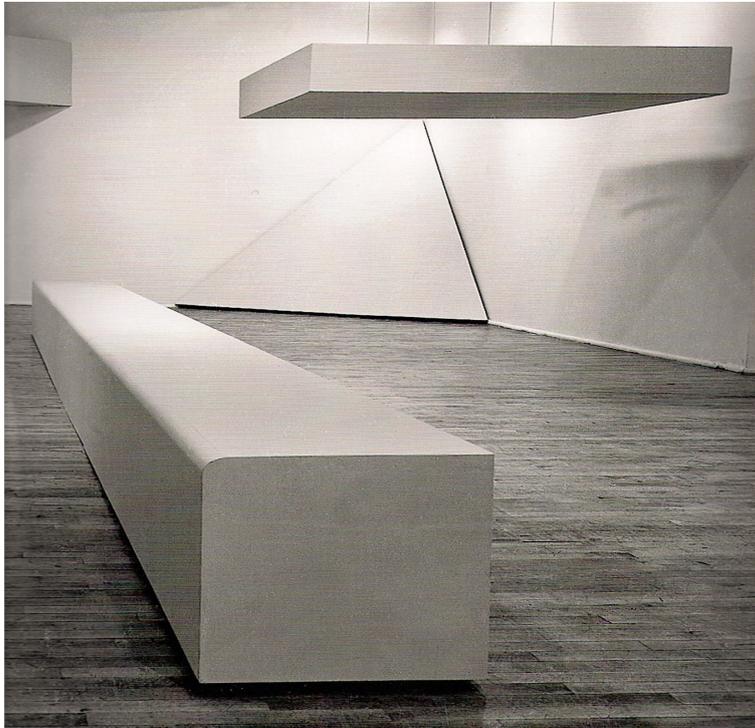
Robert Morris nace en Kansas City, en 1931. Se educa en la Universidad de Kansas City y en el San Francisco Art Institute (1948 – 1951); estudia también en el Reed College de Oregon licenciándose en el Hunter College en 1966.

Pronto se convierte en uno de los máximos exponentes del minimalismo, repudiando la composición basada en la relación de las partes dentro de un conjunto y defendiendo la estética *no relacional*: volúmenes inmediatamente percibidos como un todo, que llevan al espectador a analizar su propio acto de percepción, tal y como se observa en sus *Primary Structures*. Estas obras surgen como reacción contra el culto a la expresión de la personalidad y espontaneidad apoyado por el expresionismo abstracto y en oposición a la doctrina que defendía que la obra de arte es un sistema unificado de las partes con el todo. Durante los años sesenta promueve la idea de realizar las obras escultóricas *in situ*, experimentando también con el arte de la *performance*, de los *earthworks* y los *environments*.



Robert Morris, sin título (*Dirt*), 1968.

Morris hace uso del espacio de una manera original que le confiere plena relevancia. En 1964, ningún otro artista de Nueva York hacía obras de una simplicidad tan aplastante como las piezas en madera terciada de Morris. Su objetivo manifiesto es eliminar todas las relaciones internas innecesarias de la escultura y trasladar el centro de atención al espacio y a los espectadores. Al contemplar sus obras, el propio acto de percepción se vuelve reflexivo. Tan simples como posibles, las estructuras de Morris cambian su apariencia dependiendo de la perspectiva del público y su situación en el espacio.<sup>252</sup>



*Hanging Slab (Cloud). Madera contrachapada pintada. Vista de la instalación durante la exposición Flywood Show, Galería Green, Nueva York, 1964.*<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> MARZONA, Daniel. *Arte minimalista. Robert Morris*. Taschen. Pág. 78.

<sup>253</sup> *Hanging Slab (Cloud)* forma parte de un grupo de siete esculturas de madera terciada expuestas por primera vez por R. Morris en la Galería Green de Richard Bellamy entre finales de 1964 y principios de 1965. La instalación significó un momento decisivo en la historia del arte minimalista. Las siete esculturas quedaron distribuidas por la galería haciendo uso completo del espacio de exposición. Se dispusieron con la intención de llenar toda la sala para influir así en la perspectiva y los movimientos del espectador. La obra *Cloud* se podía contemplar suspendida del techo, que así quedaba también integrado en el conjunto.

En su artículo *Anti form*, de abril de año 1968, defiende un tipo de escultura intimista donde los materiales usados se corresponden de alguna manera con el estado psicológico del autor. Además, el proceso de creación forma parte de la obra de arte ya que da énfasis al valor psíquico de la misma. Afirma que el uso de formas básicas como el rectángulo y materiales rígidos están en desuso y plantea materiales maleables en los que entran principios de la naturaleza como el peso y la gravedad para moldearlos



*Sin título. Fieltro gris. 1968/2002.*

El almacenamiento aleatorio, la composición descuidada, Son premisas patentes en este movimiento. En el mismo año de la publicación de este artículo hubo dos exposiciones en Nueva York que dieron fe de su importancia: *Antiform*, en la galería John Gibson se reunieron artistas antes considerados de

la corriente de la abstracción excéntrica como Eva Hesse, Robert Ryman o Richard Serra y otros que acababan de entrar en el mundo del arte como Panamarenko o R. Ryman. Y la segunda, *Nine at Leo Castelli*: En la galería Leo Castelli, R. Morris organizó una exposición donde mostró a lo grande los principios de la antifirma y el arte en proceso con materiales como neón y acero. Toda la sociedad artística neoyorquina aplaudió estas dos intervenciones artísticas y la antifirma se consolidó como una nueva forma artística dentro del postminimal. En exposiciones posteriores, hicieron de las galerías sus propios talleres, dejando a público entrar para observar el proceso de creación de la obra; ya que este, formaba parte de la obra de arte en sí.



*Philadelphia Labyrinth, Maqueta. 1974.*

Morris expone su filosofía y sus reflexiones estéticas sobre el tiempo y el espacio, tomando como referencia al hombre. Nos habla de su *all-round*, su expansión física y mental, y vividos desde la percepción de la experiencia en movimiento. Este laberinto es además, la culminación de toda su experiencia acerca de este motivo y otros semejantes –círculos, espirales-. Ya en 1966

proyectó para el aeropuerto de Dallas un círculo de tierra y fuego, *Model*, que jamás llevó a cabo. En 1970 realiza una espiral para el Parque Jacques Cartier de Ottawa, *Ottawa Project*, Continúa con sus *earthworks*, bien sean maquetas, bien sean sus dibujos a tinta de laberintos a partir de 1973. Éstos tienen diversas formas, tipologías, y evocan orígenes muy distintos. Uno de los más complejos fue el que realizó en 1974, *Philadelphia Labyrinth*, cuya maqueta medía más de 9 metros de diámetro y 244 cm. de alto, inspirado en la catedral gótica de Chartres. El primero que se construyó permanentemente fue para un parque escultórico de Italia, Factoría di Celle, con un esquema triangular, al igual que el que hizo en 1984. El más reciente es de 1999, construido con madera y exhibido en el museo de Lyon<sup>254</sup>.



*Laberintos triangulares: Laberinto de la Factoría di La Celle, 1982.*

<sup>254</sup> CASTRO, X. A. *Intervenciones en el paisaje*. Revista Lápis, nº 165. Pág. 33. Madrid, 2000.



*Laberintos triangulares: Sin título, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.*

### **La prehistoria y el *minimalismo*.**

En los trabajos de Robert Morris ha habido frecuentes referencias a la prehistoria megalítica o a la antigüedad oriental, maya o nazca<sup>255</sup>, desde inicios de los años setenta. Ya en 1966, Morris presenta un proyecto en campo abierto que nunca llega a realizar, *Earth and Sod* (Tierra y césped). Plantea la cuestión de los espacios simbólicamente densos, tanto por el lugar como por su historia,

---

<sup>255</sup> MORRIS, Robert. *Aligned with Nazca*. Art Forum, octubre de 1975. Vol. XIV, nº. 2. Pág. 26-39.

cuestión que solucionaba mediante el procedimiento de la simulación, es decir, con intervenciones aparentemente arqueológicas del artista que relacionaban el pasado con la transformación de la realidad -o del equilibrio ecológico- del presente. Para su propuesta de la *Isla* de Pontevedra tuvo muy en cuenta toda la filosofía del proyecto: *el elogio del granito*, la antropológica gallega y las tradiciones culturales, desde la prehistoria hasta las que todavía existen, como nuestros canteros y quiso conocer de cerca y visitar los principales productores de la piedra en Galicia en sus canteras. Además hizo un estudio sobre el Petroglifo de Mogor, fechado en la edad de Bronce, pues el esquema de su laberinto de Pontevedra será el de este petroglifo.



*Morris visita el petroglifo de Mogor. Marín, 1999.*

Si hablamos de referencias prehistóricas, quizás una obra emblemática es *Observatory*, construida en la primera edición de Sonsbeek(Arhem), en 1971, y reconstruida definitivamente, en 1977, en Ljssel-Zuider Zee(Holanda),

donde manifiesta todo ello, en un marco de alusiones alegóricas y de temporalidad estacional, como un nuevo Stonehenge.<sup>256</sup> *Observatorium* es un lugar para ser experimentado físicamente. Morris lo veía similar a las estructuras orientales y del Neolítico. La obra marca los cuatro amaneceres solares: los dos equinoccios y los dos amaneceres solsticio. Al comienzo de la primavera y el otoño, cuando el día dura exactamente el tiempo que la noche, la salida del sol se puede ver a través de la visera del medio. Los otros dos visores marcan los dos solsticios, que son el día más largo del año y la más corta. Su configuración determina una triple noción de tiempo: el tiempo real, el del recorrido del observador; el tiempo histórico al que hace referencia el *earthwork*, y el tiempo astronómico ya que la obra se concibe como un calendario solar, al igual que supuestamente lo eran algunos monumentos megalíticos, como el circular de Stonehenge.



*El artista visitó las canteras de Blokdegal, en Porriño, para ver el origen del proceso del material elegido. Pontevedra, 1999.*

---

<sup>256</sup> Robert Morris. Catálogo *Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 150.

Para R. Morris, *Observatory* difiere tanto por su intención social como por su estructura estética de cualquier otra forma de arte contemporáneo: *No dispongo de un término específico para designar la obra: una especie de complejo paraarquitectónico. Se trata de un earthwork y, como tal, resume a la vez preocupaciones escultóricas y gráficas, en tanto que lo constituyen formas aplicadas, bien por adición bien por sustracción, a un Site existente [...]. Se trata de una obra total que se puede aprehender de un solo vistazo*”.<sup>257</sup>



*Observatory, Santpoort-Velsen. Tierra, agua, hierba, conchas, acero, granito de Baviera y madera. 1971.*

---

<sup>257</sup> MORRIS. R, *Description de l'Observatoire a Oostelijk, Flevoland*, en Het Observatorium van Robert Morris, Stedelijk Museum, Amsterdam, 23 abril-30 mayo 1977.



*Observatorium, en Flevoland. 1977.*<sup>258</sup>



*Observatorium, en Flevoland. 1977.*<sup>259</sup>

<sup>258</sup> La versión original fue construida como parte de la exposición *Sonsbeek 71 - Sonsbeek buiten de perken* (1971), en Velsen. Se construyó de manera sólida, y fácilmente podría haber durado una década o dos. Pero cuando el *Show Sonsbeek 71* terminó, el trabajo de Morris fue arrasado. En septiembre de 1971, la Fundación Sonsbeek Unlimited proyectó la reconstrucción del *Observatorium* en Flevoland, donde se le encontró un nuevo sitio. Participó Coen de Groot, el arquitecto de Amsterdam, que también había supervisado la obra en Velsen. Esta vez se usó una escala cinco veces mayor que el original. Morris estaba tan contento con la nueva ejecución que incluso se refiere a los trabajos anteriores en Velsen como un boceto.

Las características físicas del sitio son importantes para una serie de decisiones estéticas y prácticas con respecto a la orientación, colocación, los métodos de construcción, etc. La ubicación geográfica particular, es importante para determinar las relaciones socio-culturales. Morris sitúa sus trabajos en esa zona de amortiguación o interfase entre la naturaleza y la zona habitada. Es en esa frontera donde el trabajo no existe, como una fotografía ampliada de un monumento a distancia, sino como un lugar accesible, entre lo trabajado y lo natural.<sup>260</sup>

Sus obras deben ser vistas siempre como una unidad desde cualquiera de las perspectivas posibles y así se aleja de cualquier connotación emocional, pues se representan a ellas mismas. Su trabajo incluye instalaciones, performances, esculturas, espacios conceptuales y recreación de ambientes, todos ellos fundidos bajo la idea de la forma simple, colores fríos de la corriente minimalista. Poseen generalmente detalles de estructuras geométricas, formas simples que dan impresión de movimiento o estabilidad. Muchas veces se ha inspirado en fenómenos naturales como los terremotos.

El objetivo de toda escultura minimalista es potenciar la pureza del lenguaje. De este modo aparece la necesidad de recurrir a lo que Morris llamaría *gestalt*, fuente o forma de carácter unitario que no puede descomponerse. y proponían, en cambio, las cualidades de unidad y de indivisibilidad posibilitan que el resultado sea un objeto específico simple. Es un lenguaje reduccionista, centrado en la percepción de las líneas, los planos y los volúmenes.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> Dos anillos de tierra circulares y concéntricos (el exterior de 91,2 m de diámetro y el interior de 24 m) concebidos a la manera de taludes -el del anillo interior protegido por una palizada de madera en su cara cilíndrica- constituyen un sistema iniciático a cuyo centro se puede acceder a través de un eje de dirección oeste-este cuya prolongación visual es facilitada por un hueco trapezoidal en el anillo interior y por otro -en este caso túnel- de sección triangular en el exterior.

<sup>260</sup> Robert Morris, Catálogo de *Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten de perken*, vol. 2. Pág. 57.

<sup>261</sup> CIRLOT, Lourdes. *Historia Universal del arte. Últimas tendencias*. Editorial Planeta. 1994

## El presente continuo.

La filosofía sobre el tiempo para Morris, presenta el ideal del presente continuo, en la que *“cuenta una historia y se repite, se re-engendra, es tiempo que vuelve sobre sí mismo, lo que pasó está pasando ahora y volverá a pasar”*<sup>262</sup>. Por tanto niega el tiempo lineal frente el presente, que es su preferido, tomando el cuerpo como medida. En sus laberintos posee la dimensión temporal que describe Octavio Paz, puesto que tiene una relación peculiar, en la que la afirma para negarlo. Es un eterno retorno, como en el mito de *Mircea Eliade*, en el que entramos para llegar al centro sagrado y volvemos buscando la salida. El recorrido es una búsqueda continua del centro, de la esencia del ser, del yo verdadero, después de un camino lleno de dificultades que nos lleva de la realidad y lo efímero a la eternidad, de lo humano a lo divino, si logramos recorrerlo con fortuna. El espectador se encuentra en un movimiento real que se repite de forma cíclica, fortaleciendo su sentido alegórico. Es un movimiento constante, uniendo el tiempo y el espacio en la difícil búsqueda de lo ideal.

El reconocimiento del tiempo se presenta como una dimensión de sus obras. En *Observatory*, los cambios cíclicos anuales ofrecen una especie de *calendario* o contexto siempre presente de la existencia física de la obra.<sup>263</sup> Son arquitecturas fabuladas, en las que el recuerdo logra fundir razón y pasión en un espacio de comportamiento que disocia la relación entre el yo y su prolongación personal reflejada. El acceso al centro del laberinto equivaldría a una iniciación, donde a una existencia antes profana e ilusoria le seguiría otra duradera y eficaz. Es una imagen de una esperanza que superaría el escepticismo, búsqueda del Grial de las fábulas ensambladas de Eliot que Morris dimensiona en el laberinto, a la manera de Borges, como una casa del tamaño del mundo, o, mejor dicho, como el mismo mundo.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Leví Strauss o el nuevo festín de Esopo, Edit. Seix Barral. Barcelona, 1993. Pág. 56.

<sup>263</sup> Robert Morris, Catálogo de *Sonsbeek 71*. *Idem*.

<sup>264</sup> Robert Morris. Catálogo *Isla de Esculturas*. *Idem*. Pág. 151.

En sus obras de la naturaleza reflexiona sobre el tiempo, el pasado, la memoria, el movimiento y el espectador activo que recorre la obra viviendo un tiempo real con sus sentidos conscientes. Son naturalezas próximas a núcleos urbanos, pues las prefiere a las desérticas. Sus intervenciones tienen en cuenta la historia de cada lugar y realiza estudios meticulosos e integradores del *site* y el paisaje y su dinámica arquitectónica. Es un investigador profundamente reflexivo que inventa imágenes y situaciones, y que la gran mayoría parten de la memoria. Muchas veces, el trabajo de instalación de las obras en un contexto espacial concreto, se convierte en una tarea artística, tan importante o incluso más que la desarrollada al concebirlas, pero Morris, opta por transformar la estructura global del conjunto de elementos, según el espacio del que disponen para su emplazamiento, sin estructuras fijas ni dimensiones permanentes.

Robert Morris plantea el *site* como un espacio interrogativo, en el que los elementos artísticos poseen un aspecto cuestionable. El espectador recibe la obra como una afirmación sobre la que deben hacerse preguntas posteriormente, mientras que los interrogantes preceden y conforman el objeto. “¿Cómo pudo el espacio del estudio alterar el orden? Tal vez fuera una especie de privacidad que prevaleció allí. Bien, pero ¿en qué sentido puede un espacio ser privado? En ningún sentido que resulte convincente.”<sup>265</sup> Según Morris, las preguntas se van sucediendo en el proceso de creación respondiendo a razones y condiciones. Distingue entre actividad de producción y los productos resultantes. Si los considera en conjunto constituyen una forma de vida, un modo de estar en el mundo. Los objetos obtenidos de una actividad junto con las preguntas surgidas en el proceso serán otra forma de expresión. Los objetos aparecen sin interrogación, como si las preguntas del proceso se transformaran en afirmación por un proceso social al que hay que añadirle el hábito –que es lo que guía a la persona para lo que debe hacer en el futuro- del modo de vida artística. Así que el cambio se vuelve inevitable, exigiendo acabar con las preguntas.

---

<sup>265</sup> MORRIS, Robert. *El proceso de creación*. Revista Lápiz, nº 165. Pág. 39. Madrid, 2000.



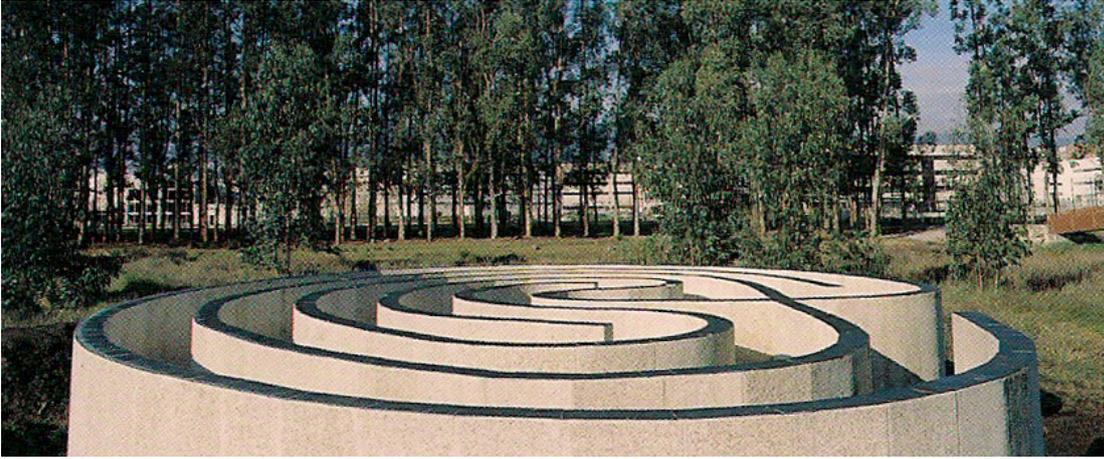
*Sin título. Reclamation project, after seeding (proyecto de recuperación, después de la siembra).  
King county, Washington, 1979.<sup>266</sup>*

---

<sup>266</sup> La obra consiste en una serie de terrazas y cuestas concéntricas formando un anfiteatro en el medio. Desde su interior sólo se puede ver el cielo. Con esta pieza, Morris sugiere la viabilidad económica de este arte pues el proyecto fue más barato que el estimado para la recuperación convencional del lugar. BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond*. Abbeville Press. N. York, Third edition. 1998. Pág 91-94.

## ***El Laberinto de Pontevedra.***

Medidas: 9 x 12 x 2 metros. Granito de Arcade y pizarra negra.



*Vista superior del Laberinto, en la que se puede apreciar la estructura.*

El Laberinto de Robert Morris fue la última incorporación de las obras de la Isla. Se encuentra en una de las explanadas de juncos exentas de arboleda, cerca de la entrada, algo más baja del nivel del mar. Es una construcción de granito gris/blanco de Arcade, coronada por losas de pizarra gris/negra de Valedoras para resaltar el dibujo del laberinto, con un perímetro de setenta y un metros y dos metros de altura.

El mito del laberinto ha perdurado a lo largo del tiempo y se ha expandido por geografías diversas. Su origen parece estar en la antigua cultura clásica mediterránea. Minos II, rey de Creta, encargó esta construcción al artista ateniense Dédalo, para encerrar al Minotauro, monstruo medio hombre y medio toro, que engendró su esposa Pasifae como uno de los castigos al que lo sometió Neptuno, por el incumplimiento de una promesa. El asesinato de su hijo Androgeo en el Ática provocó su venganza y el rey impuso a los habitantes de Atenas que si querían evitar su invasión, debían enviar a Creta, previsiblemente al palacio de Knosos -la edificación que tenía abundantes hachas dobles

(labrys)-, durante nueve años consecutivos, a siete jóvenes varones y a otras tantas doncellas, que servirían de comida al Minotauro. Para redimir a sus conciudadanos de este tributo humillante, Teseo, rey de Atenas, sedujo a Ariadna, hija de Minos, a la que prometió matrimonio y, a cambio, ella le ayudó a penetrar en el laberinto, facilitándole un ovillo de hilo con el que pudiera atravesar los intrincados corredores que conducían al Minotauro, camino que logró desandar, una vez que dio muerte al monstruo.<sup>267</sup>

El laberinto ha sido un enigmático sendero al que se le han dedicado poemas o relatos, aunque el más clásico nace de la fábula cretense como la Casa de Asterión<sup>268</sup>, donde el monstruo, prisionero y relator en primera persona, habla de infinitas puertas (*“Corro por las galerías de piedra hasta rodar en el suelo, mareado(...). Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar...”*) del templo de las Hachas. El mar y las relaciones marítimas, desde el tercer milenio antes de Cristo, hacen llegar esta figura de difíciles interpretaciones. Juan-Eduardo Cirlot cita los cinco grandes laberintos a los que se refieren los textos antiguos: además de los cretenses de Knosos y Gortyna, fueron importantes el de Egipto, en el lago Moeris, el de la isla de Lemnos, en Grecia, y el etrusco de Clusium<sup>269 270</sup>.

---

<sup>267</sup> Robert Morris. Catálogo *Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág.. 147.

<sup>268</sup> El Aleph. Alianza/Emecé. Madrid, Buenos Aires, 1989. Pág. 69.

<sup>269</sup> Diccionario de símbolos. Edit. Lábor, S.A. Barcelona, 1985. Pág. 265.

<sup>270</sup> Catálogo *Isla de Esculturas*. Idem. Pág. 149.



*El artista contempla la ejecución de las obras de su pieza. Pontevedra, 1999.*



*Imagen del petroglifo de Mogor, en Marín, Pontevedra.*

Se interesa por la referencia sobre laberintos más antigua de Occidente. Ésta es un petroglifo que se encuentra a unos kilómetros de la Isla, en *Mogor*, en *San Xurxo do Monte*, fechado en la Edad de Bronce, entre finales del tercer milenio e inicios del segundo antes de Cristo. Se ha especulado mucho sobre su simbología como la de todos los laberintos encontrados.<sup>271</sup> El arqueólogo Antonio Blanco Freijeiro<sup>272</sup> consideraba que en cada cultura ha podido tener simbologías diferentes, aunque su imagen se suele hacer referencia a la idea de un camino difícil hacia un centro sagrado, posiblemente aludiendo al ciclo de vida-muerte-vida, un más allá, un morir y renacer.<sup>273</sup> En fin, Morris reflexiona

---

<sup>271</sup> *Arqueología gallega*. El museo de Pontevedra, 1998. Pág. 386.

<sup>272</sup> Freijeiro posee un completísimo estudio *El Laberinto de Mogor*, en el Archivo Español de Arqueología, XXXI. Madrid, 1958. Es considerado como uno de los grandes arqueólogos de la Arqueología Clásica en nuestro siglo.

<sup>273</sup> DE LA PEÑA, A. y VÁZQUEZ VARELA, J. M. *Los petroglifos gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre*. Edicións do Castro. Sada-A Coruña, 1979. Pág. 39.

sobre todo ello y realiza su *Pontevedra Labyrinth*, elogiando la historia y la memoria del tiempo, creando un lugar para el pensamiento y la imaginación, para la experimentación física de su estructura laberíntica hacia lo desconocido.

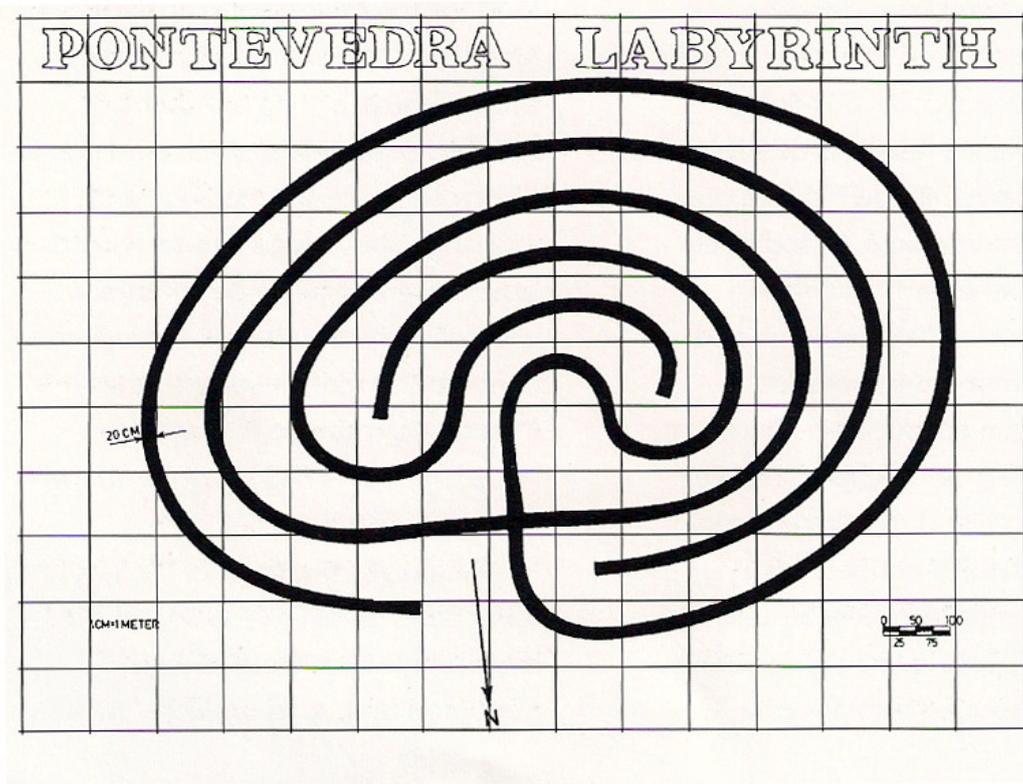
274

La obra es una interpretación libre del *petroglifo de Mogor*, pero su esquema es la reproducción exacta del trazado del petroglifo. Éste se ha reproducido por ordenador para llevarlo a cabo fielmente, a escala humana, de manera que el hombre no se sienta abrumado una vez dentro de sus pasillos y así refuerza la horizontalidad de la obra. Su estructura consta de dos diámetros desiguales, de doce y nueve metros respectivamente, que sumados a los dos de altura forman un conjunto de más de cien metros cuadrados. Está orientado al norte, donde se sitúa la entrada del laberinto. Todo el conjunto se puede contemplar desde una plataforma elevada que se ha construido con ese fin. Esta visión elevada de la obra es fundamental para completarla, pues la percepción de la línea en la distancia es objeto de reflexiones y escritos del artista. Como él mismo explica, *“Las líneas grabadas sobre el terreno son tan sólo perceptibles por la extensión del mismo – una extensión que opera de abajo a arriba: literalmente de los pies a los ojos. Lo horizontal se convierte en vertical por extensión. Es la inclinación del plano del terreno y del acercamiento visual que se deriva de ella lo que hace a las líneas legibles. Cuanto más lejos se dirige la mirada sobre una línea mejor es su definición. Sin embargo, cuanto más grande es la distancia, menos nítidos son los detalles. (...) Cuando se mira una línea desde lo alto, nunca está bloqueada, incluso aunque atravesase a otras muchas. Lo que supone: ya sea que se trazaron todas las líneas al tiempo (poco probable), ya que se respetara el trazado de las anteriores.”*<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> CASTRO, X. A. *Intervenciones en el paisaje*. Revista Lápiz, nº 165. Pág. 35. Madrid, 2000.

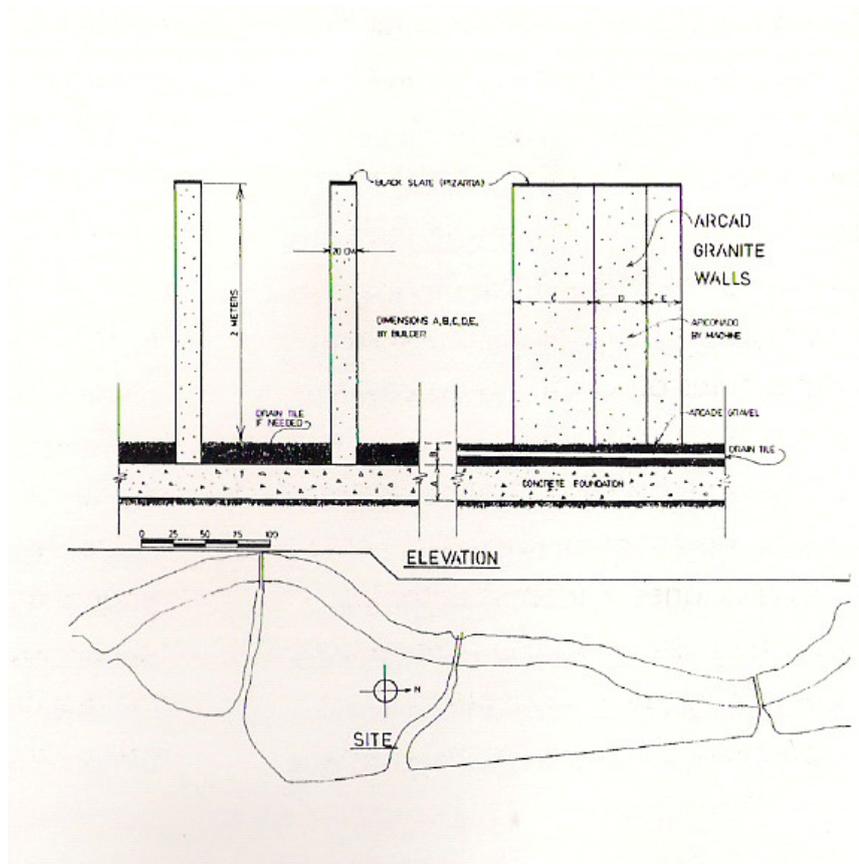
<sup>275</sup> MORRIS, Robert. *Aligned with Nazca*. Art Forum, octubre de 1975. Vol. XIV, núm. 2. Pág. 26-39.



*Plano del Laberinto, inspirado en el esquema del petroglifo de Mogor. Pontevedra, 1999.*



*Morris estudia el terreno donde va a colocar su intervención, junto a A. Castro, comisario del proyecto, y a Manuel Coia, director de las obras en la Isla. Pontevedra, 1999.*



*Plano para la construcción del Laberinto. Pontevedra, 1999.*



*Obras de construcción del Laberinto de Morris. Pontevedra, 1999.*



*El artista con el comisario X. A. Castro, delante del Laberinto en la inauguración del proyecto.  
Pontevedra, 1999.*



ANNE & PATRIC POIRIER. *El jardín de la memoria*.

*“Nuestro deseo es invitar al paseante a perderse, que atraviese el camino, al lado del agua, soñando, que respire la calma y la tranquilidad que está desapareciendo, cada vez, más de nuestro medio (...).”<sup>276</sup>*



---

<sup>276</sup> Entrevista con Anne & Patrick Poirier en la Isla. Pontevedra, 1999.

## Biografía y evolución de su obra.

Anne Houllevigue nace en Marsella, Francia, 1941 y Patrick Poirier nace en Nantes, Francia, 1942. Entre 1963 y 1966 estudian en la Academia de Artes Decorativas de París y al año de graduarse obtienen sendas becas para estudiar en Roma en la Villa de los Médicis. A esta beca le seguirán otras para trabajar en Berlín (1977) y Nueva York (1979). Viven y trabajan en París y Trevi (Italia). Su obra ha sido definida como “arqueología ficción” y tiene su base de inspiración en la mitología y la utopía. Su primera exposición individual, en la que presentan una serie de obras sobre en la antigüedad grecolatina, tiene lugar en Roma en 1970. Entre las primeras obras se encuentra una serie de bustos en papel maché hechos a partir de modelos antiguos. De esta inspiración clásica, los Poirier realizan maquetas de ruinas, villas imaginarias, bibliotecas ideales o escenarios de supuestos encuentros míticos. Han realizado muestras individuales en museos internacionales como el de Brooklyn de Nueva York (1984) o la del Museo de Arte de Viena (1994). Entre sus colectivas destaca *Spurensicherung* en el Kunstverein de Hamburgo (1974). Han participado en importantes citas del arte internacional como la Bienal de Venecia (1976, 1980 y 1984) o la Documenta de Kassel (1977). Trabajan siempre juntos. Reconocen que si surge alguna tensión, ésta se produce después, nunca durante el proceso de creación. Patrick compara este con el ping-pong, en el que “uno lanza la idea inicial y ésta se discute y corrige”, pero sin tener la sensación de ser dos personas diferentes. Anne & Patrick Poirier exploran en sus obras el paso del tiempo, la memoria y la fragilidad humana. Se conocieron en el Louvre mirando el cuadro de Poussin *Et in Arcadia ego*.

Su filosofía está reflejada en otras obras públicas como *Petite mise en scène au bord de l'eau* (en el Giardino di Vila Demidolf. Pratolino. Italia, 1986), *Oculus memoriae* (Stadtarchiv-Platz. Munich, 1990) o *Dépôt de memoire et d'oubli* (Xardín do museo Ludwig. Kobleza, 1993). Podemos señalar

importantes series como Memoria mundi (1990), Memoria artificiosa (1990) o Mnémosyne (1991).

En 1982, participaron en el parque de la *Fattoria di Celle* en Santomato, (a 4 km de Pistoia). La obra se suma a la gran colección Giuliano Gori, un conjunto de esculturas contemporáneas de Europa en un proyecto similar al de Pontevedra, llamado *Los Espacios de Arte*. Es otro de ejemplo de arte *site-specific*, donde el artista elige el lugar donde quiere crear su obra y luego analiza todos los elementos que condicionan el mismo, teniendo en cuenta el espíritu del romanticismo con el que cuenta el parque.<sup>277</sup>

### **El pasado y la memoria como material escultórico.**

Para el matrimonio Poirier, el pasado es esa realidad que está pasando siempre<sup>278</sup>, el presente continuo de Octavio Paz. La memoria y el pasado son dos fundamentos estéticos en su obra, que reaparecen para crear el presente. Con *Morte di Ephialte*, es la primera la vez que Anne y Patrick Poirier conciben en exterior una de sus arqueologías ficticias integrando los objetos naturales. La obra escenifica tres fuentes legendarias del combate victorioso de los Dioses de la Olimpo contra los gigantes creados por Gaïa, que inspiró también el estanque de l'Encelade en el parque de Versailles. *Morte di Ephialte* superpone diferentes estratos de la cultura y la memoria, como la antigüedad clásica, manierismo o el jardín del romanticismo.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> BLÁZQUEZ, Jimena. Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas. Fundación NMAC. Cádiz, 2006. Pág. 122-124.

<sup>278</sup> De nuevo nos encontramos con el presente continuo del que nos habla Octavio Paz, como hacíamos referencia ya en el *Laberinto* de R. Morris.

<sup>279</sup> GARRAUD, Colette. *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*. Hazan. París, 2007. Pág. 210-211.



*Morte di Efialte, Mármol, bronce y acero inoxidable. Hacienda de Celle, Santomato di Pistoia, Italia, 1982.*<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Está basado en un cuadro de Poussin, donde el paisaje es el protagonista de la fábula. Trata el entorno de manera real, en el mismo sentido que la arquitectura de Gambini, renovador del entorno en el siglo XIX. Es una obra contemporánea perfectamente integrada, que prolonga la historia del parque. Dentro del lago hay una serie de cascadas, formadas por fragmentos una supuesta estatua colosal. Las formas quebradas aparecen con un enorme ojo de mármol, semisumergido, con una flecha de bronce clavada. Otra flecha traspasa un fragmento próximo, mientras que, en una esquina de la escena hay un relámpago de metal, suspendido de la cascada.

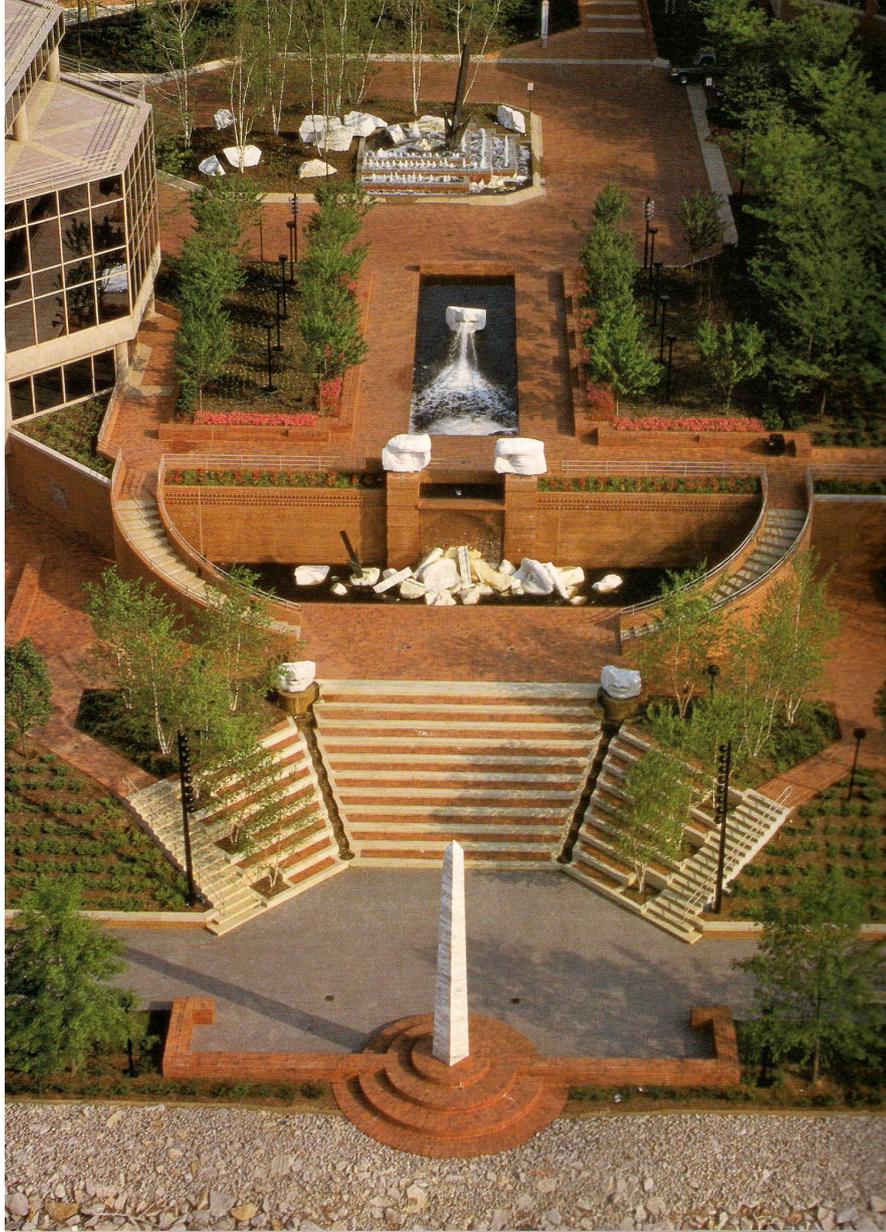
Su clasicismo alude, no sólo al mundo antiguo, sino también al Renacimiento y al siglo XIX, recuperándolo a través de la arqueología. En 1986 realizan el proyecto *Promenade Classique*, en Alexandria, Virginia. Colocan una especie de fragmentos arqueológicos, dispuestos de manera pictórica. Anne y Patrick Poirier acondicionaron un paseo que se desarrolla entre los edificios en un lugar situado cerca del río Potomac. La obra juega sobre diferentes escalas de percepción que hacen coexistir elementos de esculturas a gran escala, que de lejos se perciben como puntos. El agua es el hilo conductor y el elemento unificador de este paseo que acompaña en un movimiento lineal hacia el río. Cada espacio se adorna con elementos distintivos: estanque, fuente, salto de agua, con funciones visuales y sonoras. Las esculturas evocan desde vestigios de la cultura europea a las fuentes de la herencia clásica greco-latina, tema recurrente en el trabajo de estos artistas. Un obelisco realizado en miniatura, que se ve desde lo alto del río, hace referencia a Washington.<sup>281</sup>



*Promenade Classique. Mármol, ladrillo y bronce. TransPotomac Canal Center, Alexandria, Virginia. 1986.*<sup>282</sup>

<sup>281</sup> BEARDSLEY, John, *Earthworks and beyond*. Nancy Grubb, New York, 3ª edición, 1998. Pág. 142-143.

<sup>282</sup> *Promenade Classique* está ubicado en la base de la calle Primera a lo largo del río Potomac, en Alexandria, cerca de una milla al norte de King Street. El parque está rodeado por los edificios del parque del Canal de TransPotomac Centro de oficina y también es accesible desde el Camino de Mount Vernon, en Alexandria, Virginia. Este parque público, diseñado por el arquitecto paisajista de renombre, M. Paul Friedberg, y salpicado de esculturas neoclásicas de los Poirier, constituye la pieza central del Centro del Canal de TransPotomac, un desarrollo de oficinas comerciales, en el extremo norte de Casco antiguo.



*Promenade Classique. Mármol, ladrillo y bronce. TransPotomac Canal Center, Alexandria, Virginia. 1986.*<sup>283</sup>

<sup>283</sup> Promenade Classique está ubicado en la base de la calle Primera a lo largo del río Potomac, en Alexandria, cerca de una milla al norte de King Street. El parque está rodeado por los edificios del parque del Canal de TransPotomac Centro de oficina y también es accesible desde el Camino de Mount Vernon, en Alexandria, Virginia. Este parque público, diseñado por el arquitecto paisajista de renombre, M. Paul Friedberg, y salpicado de esculturas neoclásicas de los Poirier, constituye la pieza central del Centro del Canal de TransPotomac, un desarrollo de oficinas comerciales, en el extremo norte de Casco antiguo.

Otro ejemplo basado en el tema del pasado y la memoria fue el proyecto realizado en 2006, para la Bienal de La Habana. Donde Anne y Patrick Poirier montaron tres instalaciones. Una de ellas es *Crónicas del planeta blanco*. Es una gigantesca ciudad futurista en forma de elipse, de cuyo suelo arenoso, de azúcar, se levantan varias construcciones de plástico y cristal. A un lado, fragmentos de un *diario de viaje*, que recoge las impresiones de los astronautas. Más allá de recordarnos las célebres crónicas de Ray Bradbury, tratan de conseguir el efecto de fascinación y suspenso que provoca el relato de los exploradores y la carga simbólica del azúcar para el pueblo cubano. Al igual que en la Isla de Pontevedra, esta pieza es una mirada arqueológica con cierta añoranza.



*Un nuevo proyecto blanco para un nuevo planeta blanco en el Salón Blanco.*<sup>284</sup>

<sup>284</sup> La silueta ovalada de la hoja de un árbol del Convento sirvió de plano a la ciudad del futuro, mientras la naturaleza terrosa y blanca del azúcar - producto que representa la principal industria nacional - cubre la superficie y da cuerpo a la topografía del planeta. Estructuras satelitales, otras edificaciones a base de esferas y cúpulas chatas semejantes a platillos volantes en poliespán y plástico transparente, ocupan los lugares de edificios, casas y rascacielos, para esa fecha ya desaparecidos.

*Un nuevo proyecto blanco para un nuevo planeta blanco en el Salón Blanco*, constituye un clásico ejemplo de obra *in situ* en un espacio interior, creado expresamente para la Bienal de la Habana. Han sido pioneros en la utilización de grandes maquetas desde los principios de la instalación, ya en los años 70. A. & P. Poirier confiesan la importancia de la memoria como inspiración en sus obras y su localización histórica para los recuerdos de su ciudad devastada tras la Segunda Guerra Mundial, experiencia que si bien fuera el punto de partida, es siempre renovada por el contexto y lugar que intervendrán. Según ellos, esta propuesta surgió de la creativa integración de referentes locales naturales a la ficción futurista de la ciudad blanca de un planeta descubierto en el año 3235.<sup>285</sup>



*Un nuevo proyecto blanco para un nuevo planeta blanco en el Salón Blanco.*<sup>286</sup>

<sup>285</sup> A propósito de la novena Bienal de la Habana. Margarita Sánchez Prieto. *Heterogénesis*, Revista de Artes Visuales. 2006 n° 55-56.

<sup>286</sup> Enfrente a esta macro-instalación de la hoja, una ancha torre semejante al Coliseo hecha con botellas plásticas, establece una confrontación entre los arquetipos arquitectónicos del pasado y los del futuro.

### Un viaje sin fin.

*“De paisajes a paisajes, de ruinas a jardines, de pasado a futuro, de ciudades a ciudades, de islas a islas... Nuestro trabajo (y nuestra vida) es una especie de vagar.*

*Este viaje sin mapa ni compás, este lento viaje al país de la Memoria y del Olvido, del Sueño y de la Utopía, comenzó, sin que nos diéramos cuenta, en 1966, hace más de veinte años, cuando decidimos vivir, explorar el mundo y trabajar juntos. No sabíamos entonces el tiempo que tomaría ese viaje, que aún dura. Un viaje sin mapas, durante el cual lentamente hemos descubierto los lugares y las huellas de nuestra propia memoria cultural, pero también de otras culturas, otras civilizaciones. Desde hace más de veinte años, corriendo el riesgo de perdernos, hemos perseverado en nuestro vagar mental y físico, impulsados por una inmensa curiosidad, no por el Pasado, como algunos han creído, sino por esa facultad esencial que constituye nuestra humanidad, que condiciona toda verdadera civilización, y que tiene por nombre Memoria. Pues nosotros creemos que la Memoria y el conocimiento de las culturas es la base de todo entendimiento entre los seres y las sociedades. Que el desprecio y la destrucción de esta Memoria entrañan todas las mentiras y todos los excesos. Que el odio y la violencia entre los pueblos, la intolerancia bajo sus formas más odiosas, provienen de la ignorancia o de la destrucción de la memoria cultural de los pueblos de la Tierra. Y nosotros debemos, con nuestros modestos medios, oponernos a esta amnesia y a esta destrucción generalizada... (...).”*

*Anne & Patrick Poirier. Bienal de La Habana, 2006.*

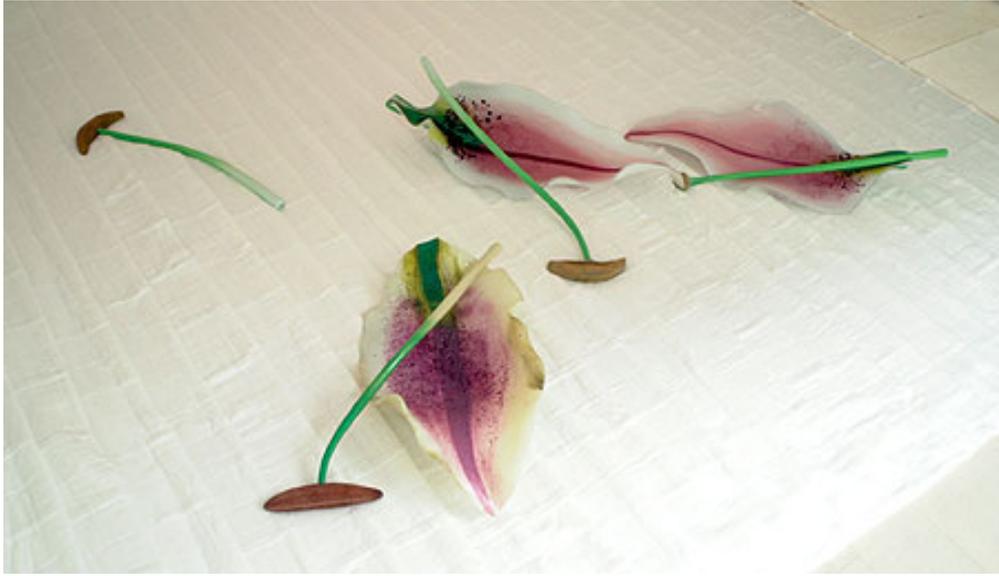
## La naturaleza de las *folies*.

Anne & Patrick realizaron series de cibacrome de flores tropicales con palabras y frases grabadas en sus pétalos. El cambio de escala es inquietante. En algunas usan el color rojo y el blanco de las flores que se vuelven de carne y las palabras en que se conviertan en heridas, evocando recuerdos de la tortura y la profanación.

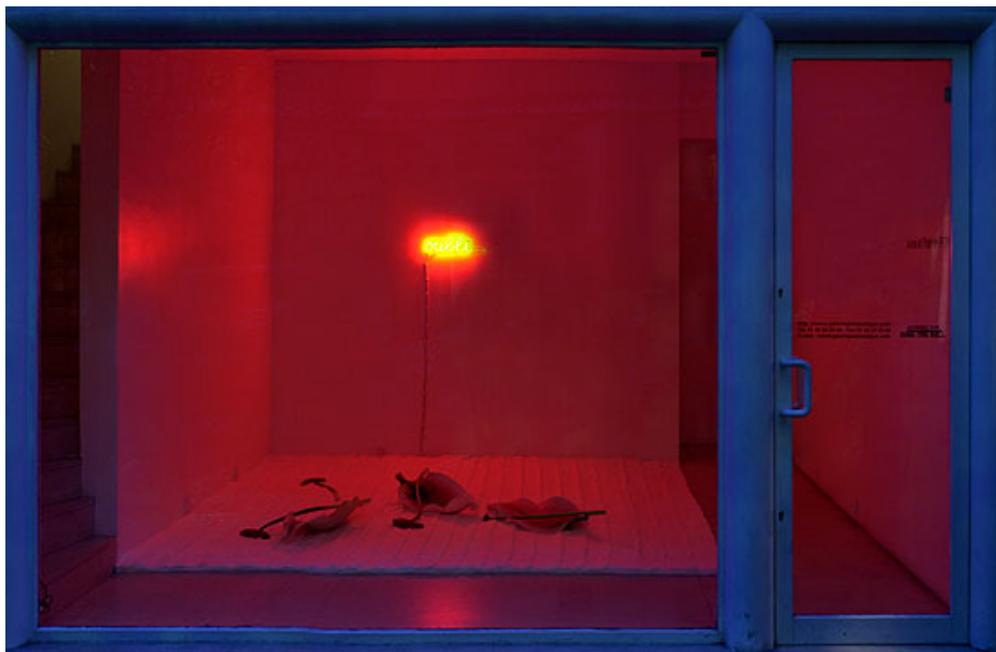


1 *Il sangue della memoria*.<sup>287</sup> 2. *Fragility*. Cibacrome. 1994.

<sup>287</sup> "Esta pieza ha sido creada en honor a todos aquellos que perecieron en las matanzas en masa perpetradas en Camboya entre 1970 y 1980. Esta tragedia humana no ha finalizado todavía y es ahora nuestra responsabilidad. Queremos que la luz roja y el pétalo rosa sean una conmemoración a este terrible episodio de la historia de final de siglo pasado."



*Juego de guerra. Snooker. 1998.*



*Sobre la extrema fragilidad (Homenaje a Blaschka). Neon y Cristal de Murano.*

*"En 1978 llevamos a cabo nuestro primer homenaje a Blaschka, el amo de cristal de Bohemia-ventilador cargado de un botánico del siglo 19 al reproducir,*

*en forma de modelos de cristal, toda la flora de América del Norte. Blaschka en realidad nunca poner un pie en Estados Unidos. Trabajó ejemplares fuera de lo envió desde allí, y pasó de nuevo por él a su lugar de origen como modelos de una fragilidad asombrosa, en los embalajes de su propia creación, ellos mismos, por derecho propio, las obras maestras. Dedicó toda su vida a esta empresa inmensa, el cual llegó a tener que ser, en todo caso, completada por su hijo. Esta colección de cristal completamente rara botánico se encuentra, hoy, en el Museo de Arte de la Universidad de Harvard, donde una planta entera dedicada a ella. Los objetos de vidrio son a su vez representada en vitrinas de cristal, que la combinación acentúa la sensación de fragilidad extraordinaria toda la empresa emana y explora. Algunos de ellos son un poco picado, o partido, y el título de simple:*

*Modelo roto por las vibraciones*

*subsume a esta condición. En el centro de nuestro interés en este proyecto, sea cual sea la forma que aparece en, es la noción de fragilidad:*

*LA FRAGILIDAD DE LA MEMORIA  
LA FRAGILIDAD DE LA NATURALEZA  
LA FRAGILIDAD DE LA CULTURA  
LA FRAGILIDAD DE ESPÍRITU  
LA FRAGILIDAD DE LA VIDA*

En cualquier momento dado, en cualquier forma de vida determinado, pueden ser atropellados, destrozado, a desaparecer. Historia, así como nuestras historias personales, cruel evidencia de esas verdades en cada vuelta. ¿Cómo estudiar, cómo informar o representar a la fragilidad tal? ¿Qué más debemos hacer, ahora, en medio de la fragilidad cósmica? La lucha es inútil, en muchos aspectos, y sin embargo hay que seguir a toda costa".

## Pequeño paraíso para Pontevedra.

Construcción de unos 3000 m2. Granito rosa, acero inoxidable, plantas y árboles.



*Vista de la intervención de los Poirier desde el puente que cruza el río. Pontevedra, 2010.*

Anne & Patrick Poirier han elegido una zona sombría en los alrededores de la Isla para realizar su obra. Allí, el Lérez forma un canal menos caudaloso, con altos eucaliptos, donde anidan los cisnes y los patos. Todo ello hace de esta zona un lugar ideal para soñar, según ellos. Para acceder a él, hemos de cruzar un puente de madera sobre el río. La intervención consta de unos 3000 m2. Comienza con un camino de arcos y de piedras que lleva a un habitáculo central donde se encuentra la memoria, representada por un cerebro tallado en granito silvestre, al igual que tres sillas situados alrededor de éste. En el camino de entrada, están los cuatro arcos hechos con una estructura reticular de acero, recubiertos por plantas trepadoras (hiedras, glicíneas y rosas silvestres), con

una losa de granito bajo cada uno de los dinteles. Cada losa tiene una palabra grabada en gallego: *Esquecemento* (olvido), *recendos* (olores), *soidade* (soledad) y *soños* (sueños). Al habitáculo accedemos diagonalmente para destacar el desequilibrio, pisando una losa con la inscripción *hortus conclusus*, y que está abierto en su parte superior. Todo el conjunto se encuentra rodeado por una vegetación seleccionada meticulosamente por los artistas. Al fondo, un muro de bambú para tapar los edificios del entorno. A la izquierda del camino, dos líneas de camelias y magnolias, seguido por una zona de tulipanes. Hortensias y lirios en la parte derecha, paralelos al río. Todo ello concluye con una zona de rododendros y el césped que recubrirá el suelo del conjunto y sus alrededores.



*Construcción del proyecto de Anne & Patrick Poirier. Pontevedra, 1999.*



*Fase de plantación de las especies florales y vegetales del proyecto de A. & P. Poirier.*



*Patrick Poirier supervisando las obras, acompañado por Robert Morris, que coincidió con él en una de sus visitas a la Isla, y X. Antón Castro, comisario del proyecto. Pontevedra, 1999.*

En la tradición renacentista de Francia, Italia o Inglaterra, la jardinería es una parte fundamental del paisaje, que consigue su integración con el paso del tiempo. Esto ocurre en el laberíntico recorrido de los Poirier, pues las plantas han de crecer para completar el conjunto y que la Naturaleza se vaya construyendo a sí misma. En *El jardín de la memoria*, han creado un espacio atemporal, donde se encuentran el yo y el recuerdo. No sólo el pasado reaparece continuamente, sino que además será el futuro que explique el conflicto entre el mundo real y el soñado.

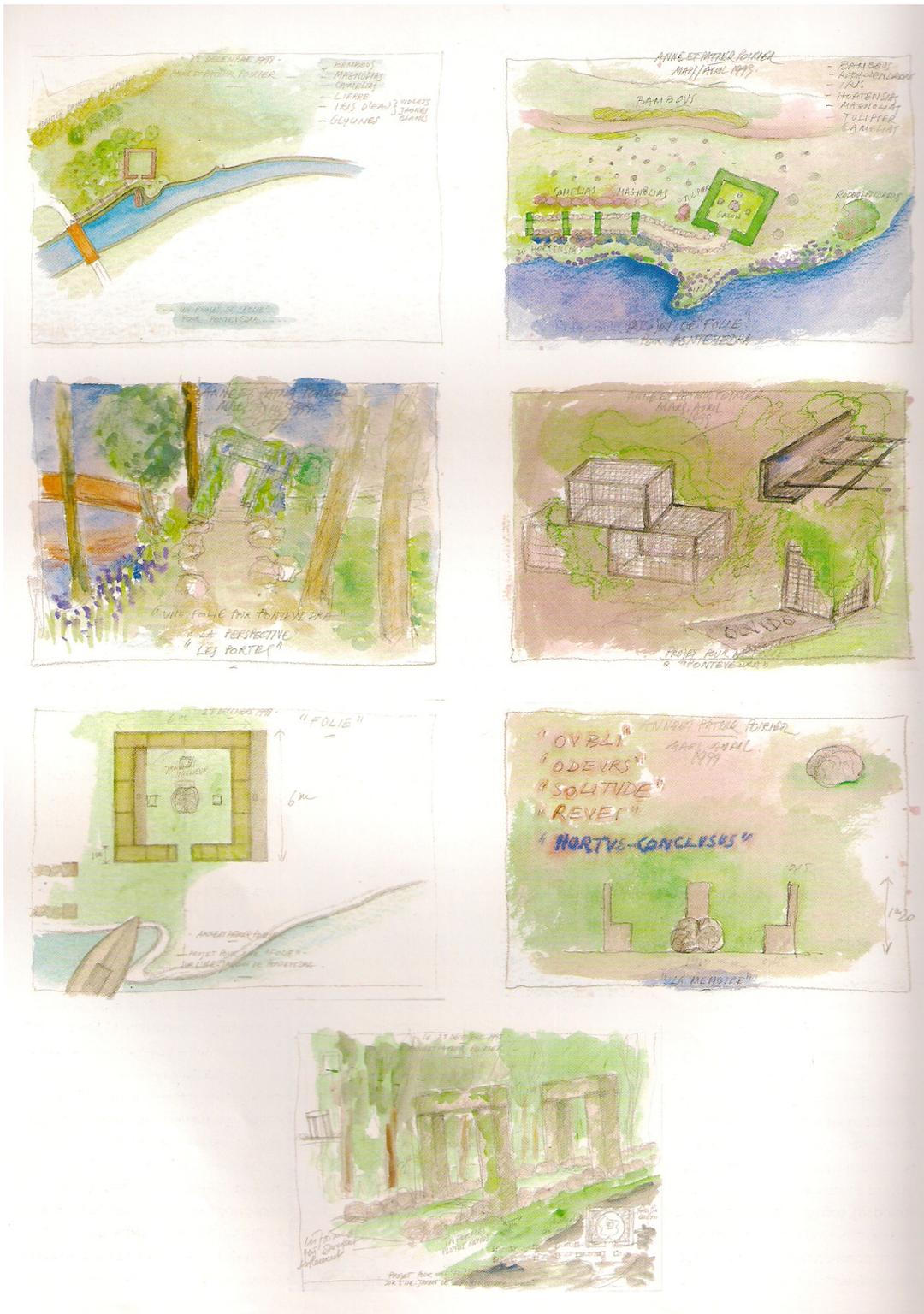
El recorrido de la obra de los Poirier en la *Isla* nos invita a deambular lentamente, paseando entre arco y arco, paisaje a paisaje, saltando entre los recuerdos y los aromas. Es un poema donde apelan a los recuerdos, el olvido y la memoria para una reflexión sobre nuestra vida. Cuando se le pregunta a los artistas por el propósito de su obra, afirman: *“Nuestro deseo es llevar al paseante a perderse, que atraviese el camino al lado del agua soñando, que respire la calma y la tranquilidad que está desapareciendo, cada vez más, de nuestro medio, una calma que le lleve a reencontrar determinados recuerdos, quizás recuerdos de infancia o de juegos, juegos de infancia, donde uno podía esconderse, protegerse, huir de las presiones de la ciudad que, en este caso, está al lado, que pueda olvidarse, por un momento, de sus preocupaciones, y sentirse libre o tal vez sentir, de nuevo, la necesidad de soñar y de jugar...”*<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> Entrevista con los artistas en la Isla de Pontevedra, mayo de 1999. X Antón Castro. Catálogo de la Isla de Esculturas.



*Vista del recorrido por el Jardín de la Memoria.*



Bocetos realizados por los Poirier para el proyecto del Jardín de la Memoria.  
Pontevedra, 1999.

ULRICH RÜCKRIEM. Estela.

*"(...) Hay lugares inverosímiles como éste en los que se hace posible la reconstrucción efímera de una noción del arte tan deseada como imposible: la que libera del prejuicio cultural."<sup>289</sup>*



---

<sup>289</sup> LEBREO, José. *Ulrich Rückriem: Pirineos, Huesca. Ostfildern-Ruit. Cantz, 1999. Pág. 34.*

## **Biografía y evolución de su obra.**

La vida de Ulrich está directamente relacionada con la piedra, a la que se dedicó casi de manera obsesiva. Nace en Düsseldorf, en 1938 y desarrolla su trabajo desde los años 60 como artista independiente. Comienza como cantero entre 1956 y 1959 y como aprendiz en un taller de restauración entre 1959 y 1961 para la catedral de Colonia. Allí conoce las técnicas de la escultura, los procesos de transformación de la piedra y sus reacciones ante distintas intervenciones. Estos conocimientos se han convertido en la base de su trabajo materializándose en sus características estelas. Estudia con Ludwig Gies en la Werkkunstschule de Colonia, pero abandona pronto. Trabaja en el estudio de Schloss Nörvenich, cerca de Düren, entre 1963 y 1969, realizando retratos sobre piedra y madera y algunas piezas para fundir en bronce. Su obra en piedra estará influenciada por artistas abstractos como Maurice Lipsi y Fritz Wotruba. En esta época lleva a cabo algunos encargos para tumbas y monumentos públicos. A mediados de los sesenta realiza una serie de construcciones de madera y más tarde en metal, muy influenciado por Anthony Caro. Entre 1969 y 1975 imparte clases en un taller en Mönchengladbach, junto con Blinky Palermo. Trabaja como profesor de Bellas Artes en las academias de Hamburgo, Düsseldorf y Frankfurt. Participa en las bienales de Venecia (1978), Sao Paulo (1989) y en las Documentas V (1972), VII (1982), VIII (1987) y IX (1992).

En España, su obra se expone en el Palacio de Cristal de Madrid, en 1989. Actualmente vive y trabaja en Clonegal, Iralanda y en Normandía. Su obra se encuentra representada con carácter definitivo en intervenciones de arte público en Francia, Irlanda, Bélgica, Alemania, Suiza, Luxemburgo, Reino Unido y España. Hoy en día, el artista está considerado como uno de los máximos exponentes de la escultura europea de vanguardia.

Si bien no se trata de un artista *povera*, Ulrich Rückriem se sitúa en esta línea de reflexión sobre la materia natural y el modo en que el hombre la

manipula y la trabaja. En la mayor parte de sus obras presenta piedras de diferentes tipos en las que es fácil percibir las huellas de las maquinas extractoras o cortadoras. Lo que se consigue con esto es poner un énfasis directo en el modo en que el hombre interviene sobre la tierra. De manera concisa y sencilla el trabajo de este escultor sintetiza por eso dos extremos aparentemente antagónicos: la tierra como fuente material y el hombre como artífice de su organización.



*Sin título. Granito rosa Porriño. Skulpturenpark Köln<sup>290</sup>. 2001.*

---

<sup>290</sup> Parque ideado por el matrimonio Stoffel. Las obras permanecen durante dos años y luego son trasladadas a otro lugar, por lo que en este caso no son *site specific*. BLÁZQUEZ, Jimena. *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*. Fundación NMAC. Cádiz, 2006. Pág. 55.

El trabajo de Rückriem se centra en la piedra, en su potencial, su durabilidad, presencia e inaccesibilidad. El contenido de su escultura es principalmente el material y la relación de su masa, volumen y superficie con el espacio en el que se integra. Aquí es donde el escultor entra en un continuo enfrentamiento para hacerse con el control, haciendo de ésta lucha la razón de su trabajo como artista. El resultado de sus actuaciones es una narrativa sutil, llegando incluso a la delicadeza.

El granito se vuelve el soporte de la forma y la estructura elemental, mostrando una lectura que evidencia su proceso de creación. El bloque de piedra permanece mientras va recibiendo todo el proceso de transformaciones que le otorgan su identidad convirtiéndolo en escultura. Aquí es donde se genera su aspecto narrativo de efecto-origen, de origen-efecto; una vez que el bloque se analiza y sintetiza, su forma original reaparece. El espectador ha de observar atentamente para descubrir la realidad de su apariencia. La reconstrucción posbélica de Alemania se topa con Rückriem trabajando en los talleres de la Catedral de Colonia y este espíritu marcará y permanecerá en el artista y en sus obras. Él mismo habla de *“la posibilidad de dividir el bloque de una cierta manera, que es fuente de sorpresas”*. Este proceso reconstructivo tiene dos partes: primero fragmenta y después recompone para volver al origen de la piedra y a su aspecto inicial.<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> Ulrich Rückriem. Catálogo *Isla de esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 163-167.



*Escultura en Stiftung Sculture Schoenthal, Temple<sup>292</sup>, 1987.*

---

<sup>292</sup> En Schoenthal, la escultura dialoga con la naturaleza alpina y el arte románico de un antiguo monasterio benedictino. Es un conjunto de 25 obras en exposición permanente. BLÁZQUEZ, Jimena. *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*. Fundación NMAC. Cádiz, 2006. Pág. 185.



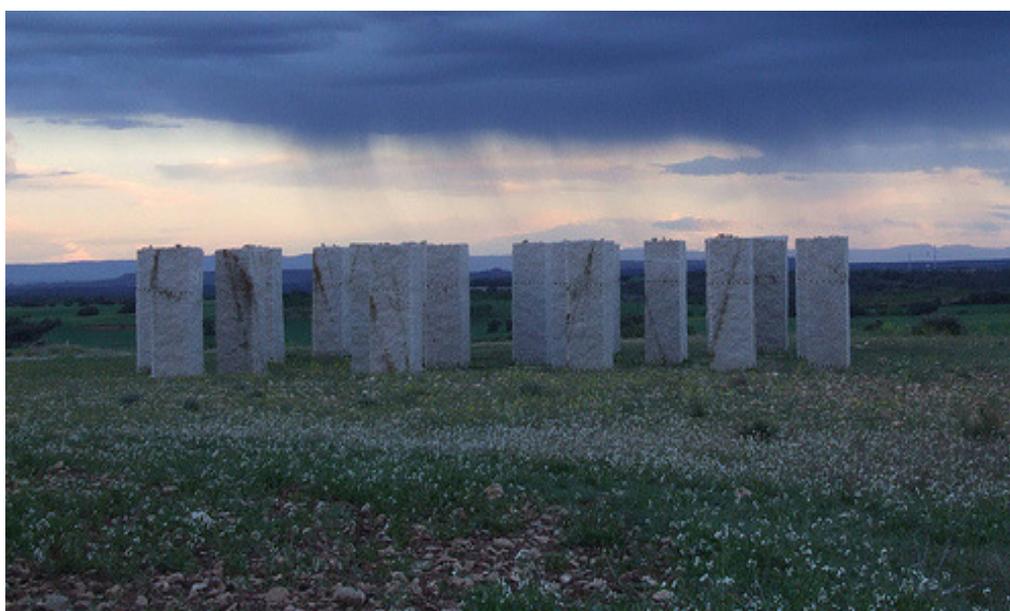
*Sin título. Granito. Fattoria di Celle, Santomato di Pistoia, Italia. 1988<sup>293</sup>.*

En 1995 participa en un proyecto de escultura en España, con características similares a la obra de Pontevedra: *Siglo XX*<sup>294</sup>. El lugar elegido para su ubicación es la población de Abiego, en la comarca del Somontano de Barbastro, a 40 kilómetros de Huesca. Es la segunda intervención artística del programa Arte y Naturaleza.

---

<sup>293</sup> Una de las caras del monolito presenta un corte completo mientras que la otra es demasiado bruta. Las líneas de composición verticales dejan pasar la luz. Los troncos negros de alrededor participan reforzando el sentimiento de sacralización del lugar, como inspirado por la propia naturaleza. GARRAUD, Colette. *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*. Hazah. París, 2007. Pág. 18.

<sup>294</sup> Acostumbrado a no titular sus obras, Rückriem realizó en este caso una excepción. Como él mismo comenta: "Al ser veinte piezas podía llamarla Homenaje al siglo XX, pero como queda muy poco para alcanzar el siglo XXI, me pareció idóneo poner la pieza número veintiuno y que se ubicase en Huesca para hacer el enlace entre la ciudad y el campo de Abiego". José Lebrero. *Ulrich Rückriem: Pirineos, Huesca*. Ostfildern-Ruit. Cantz, 1999. Pág 34.



*Siglo XX, 20 estelas de granito rosa Porriño. 400 x 100 x 100 cm. Abiego. Huesca, 1995.*<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> Aunque alejado de las montañas, las utiliza como fondo y permite a la obra integrarse de manera espontánea en el paisaje donde cada ángulo de visión permite un fondo y una perspectiva distinta. Al pasear y observar fotografías sobre Siglo XX tomadas en distintas estaciones del año nos damos cuenta de la variedad de matices que por la acción de la luz y del cielo cambian el aspecto del entorno de esta pieza, ningún espacio se deja al efecto del azar. De esta forma se crea un espacio estético que, ayudado de la geometría permite al observador contemplar un muro de piedra cada vez más cerrado a medida que se aleja de la obra y, a su vez, le ofrece la posibilidad de circular entre las estelas sin la sensación de encontrarse en el centro de un espacio cerrado, sino todo lo contrario, abierto al paisaje que rodea a la obra.



*Siglo XX. 20 estelas de granito rosa Porriño. 400 x 100 x 100 cm. Abiego. Huesca. 1995.*<sup>296</sup>

El conjunto consta de veinte estelas similares de granito rosa Porriño, y conectándolas a su vez con la estela nº 21, denominada *Siglo XXI* que, situada inicialmente en el Parque Miguel Servet de Huesca, próximamente se va a ubicar en los jardines del Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas. Se trata de un espacio limpio en el borde de un olivar; el lugar idóneo para divisar los montes lejanos y el horizonte casi llano que lo rodea; está plenamente integrado en el paisaje. Las piezas son de 3,50x1x1 metros y han

---

<sup>296</sup> “En el grupo de Abiego, a medida que nos acercamos, el volumen respecto a nosotros y a la relación entre ellas varía, las columnas se abren, se alejan más unas de otras; cuando entramos, el espacio se ha transformado en un interior, es acogedor. A medida que nos alejamos el grupo de estelas se va cerrando, hasta el punto que desde el campo oriental podemos ver cómo se convierten en un muro continuo, una única pieza en trato con el paisaje, un zócalo que soporta el horizonte.” CHILLIDA, Alicia. *Ulrich Rückriem: Pirineos, Huesca*. Ostfildern-Ruit. Cantz, 1999. Pág. 25.

sido quebradas horizontalmente en tres partes, y colocadas de nuevo en su posición original para hundirse en la tierra hasta su primera fisura horizontal. Se disponen en una cuadrícula geométrica de 20 metros de lado ordenadas por un cálculo de infinitas posibilidades que impide el cruce de sus ejes. Esta escultura incluye un itinerario imaginario del campo a la ciudad. En definitiva, pretende mostrar un recorrido temporal del siglo que acababa frente al nuevo milenio.

### ***Minimalismo y respeto a la tradición.***



*Sin título, KMM Sculpturepark, Oterlo, Países Bajos.<sup>297</sup> 1988.*

Las obras de Rükriem adquieren su significado en el espacio en el que se ubican. Estudia el entorno, y hace que el paisaje se organice alrededor de sus monolitos, como si éstos fueran un eje. Es una manera muy simple y

---

<sup>297</sup> Son dos piedras monumentales, una enfrente de la otra, en la entrada de un camino, marcando la frontera entre dos zonas del parque.

sencilla de *marcar el espacio* <sup>298</sup>. La pieza es una arquitectura simbólica del *site*, una construcción simplificada y gestual del paisaje, que lo acercan a la poética minimalista, en la que se aleja del ideal romántico que prima al creador, en beneficio de la idea. <sup>299</sup>



*Steinskulptur. Granito rosa Porriño. Reichspietschufer (neben der Neuen Nationalgalerie).* <sup>300</sup>

También poseen un marcado minimalismo la simplicidad de sus formas, pero están cargadas de una intensa fuerza expresiva que trasciende de los cortes e incisiones que el artista provoca en los bloques de piedra. Se centra en

---

<sup>298</sup> GARRAUD, Colette. *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*. Hazah. París, 2007. Pág. 18-19.

<sup>299</sup> *Ulrick Rükriem. Catálogo Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 165-167.

<sup>300</sup> Su estructura es semejante a la estela de la Isla de Pontevedra. La división en bloques de un metro cúbico recuerda el método tradicional de los antiguos canteros.

los problemas básicos de la escultura como el tamaño, volumen, material y relación con el ambiente. Son obras monumentales, con formas geométricas sencillas como prismas, tocados apenas por la mano del artista. Una de las características básicas de la escuela minimalista americana de escultura es la búsqueda del carácter industrial en las superficies las piezas, y él unifica con gran maestría ese aspecto de bloque extraído de la cantera, lleno de tornos realizados por las máquinas con las calidades naturales del material, dando un valor excepcional a sus esculturas, pues la piedra revela su origen, aportando calor al conjunto. En definitiva, lo que hace es seleccionar un bloque de piedra en la cantera y redefinirlo, dejando el trabajo donde otros escultores lo empiezan.

### **La estela como menhir y paisaje.**

Medidas: 5000 x 1000 x 1000 cm. Realizado en granito rosa de Porriño.



*Vista de la estela de Rückriem en el camino de entrada de la Isla. Pontevedra, 1999.*

La relación de Ulrich Rückriem con Pontevedra surge de su descubrimiento de las canteras de granito de Porriño. Su intervención se encuentra en uno de los cruces del camino principal de la Isla que la recorre de norte a sur paralelo al curso del río con el segundo puente que cruza por encima del Lérez. El enclave rememora las cruces de piedra que se colocaban antiguamente en estos puntos. La estela que sitúa el escultor es una pieza vertical de cinco metros de altura, a la que los visitantes llaman el *menhir*. Este tipo de obra es característico en el trabajo de Rückriem ya desde 1961 en que encontramos la primera con forma prismática, realizada en dolomita, dividida horizontalmente en cinco partes y constituyendo un monolito vertical. La estela de Pontevedra mantiene esta misma estructura.<sup>301</sup>



*La verticalidad de la estela rivaliza con el edificio de la orilla opuesta. Pontevedra, 1999.*

---

<sup>301</sup> Ulrich Rückriem. *Catálogo Isla de esculturas*. Diputación de Pontevedra, 2003. Pág. 55

El artista plantea una confrontación de la verticalidad entre su intervención y el edificio que se encuentre frente a ella en la otra orilla, y también con los eucaliptos del paisaje que le rodea. Posee una serie de orificios que dividen cada uno de los cinco bloques de un metro cada uno, que evidencian los procesos de cantería, pero que confieren a la estela un aspecto más ligero, traslúcido. Orientada hacia el río Lérez, se sitúa en su propio paisaje y recuerda otras obras semejantes del escultor a orillas de otros ríos – Ingolstadt y Stein, en Austria y Meno, en Frankfurt.

En su enclave, constituye una arquitectura simbólica del *site*, construcción simplificada del paisaje que lo aproximan a una poética *minimalista*, que se define por una geometría del bloque y su espacio de comportamiento. Alejándose de la importancia del yo creador, de su autoría, en beneficio de la idea, las referencias al mundo prehistórico del tótem se instalan en su nuevo paisaje, como una nueva existencia. La estela es un *“árbol de piedra que surge de una raíz enterrada a un metro de profundidad, en la tierra, columna que subraya el contraste entre su verticalidad y estatismo y la horizontalidad y el fluir del río Lérez”*<sup>302</sup>. Por ello, los visitantes ven como un *menhir* esta referencia prehistórica de una antropología tan marcada por el megalitismo y su espiritualidad en la cultura del país gallego, que ya desde el neolítico reconoce el carácter divino de la piedra.<sup>303</sup>

---

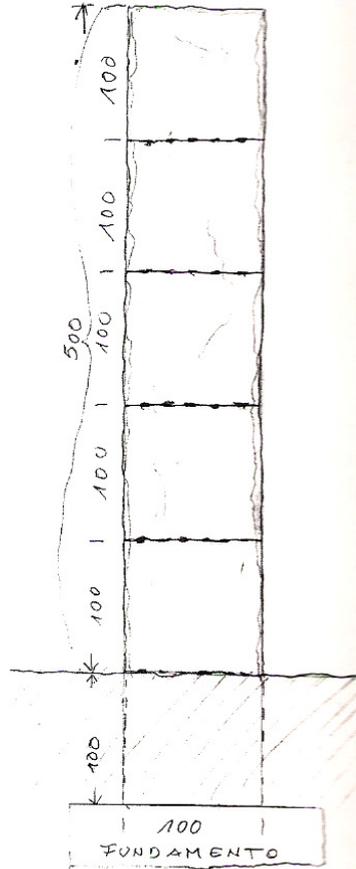
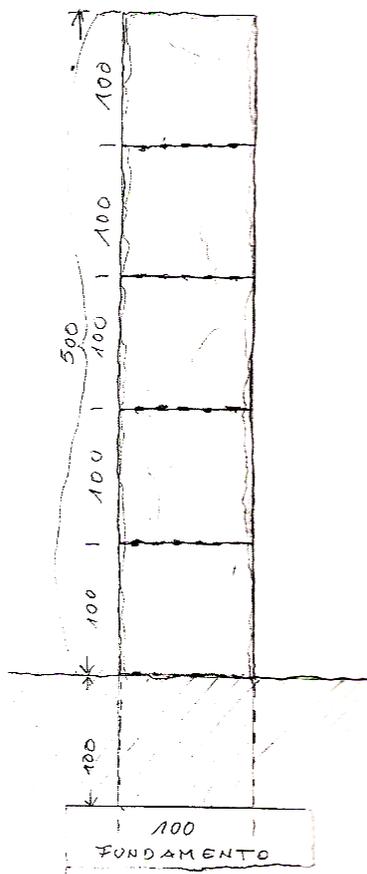
<sup>302</sup> Palabras pronunciadas por Rückriem el día de la inauguración de la obra, 22 de mayo de 1999, recogidas posteriormente en prensa local (véase *Diario de Pontevedra* y *Faro de Vigo*, de 23 de mayo de 1999.)

<sup>303</sup> Ulrich Rückriem. Catálogo *Isla de esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 163-167.

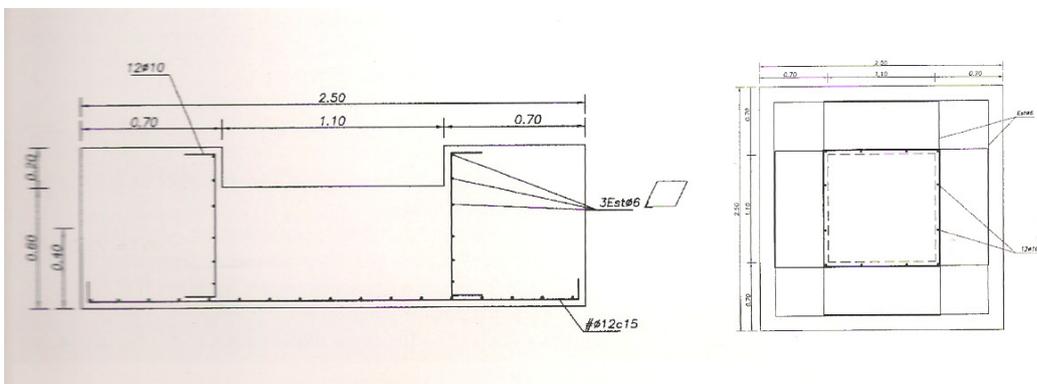


*Dos obras de Rūkriem todavía en las canteras de Blokdegal, Porriño.*

Como en todas sus obras, el escultor potencia el protagonismo del granito autoreferenciándolo, interviniéndolo de una manera mínima y sutil. Son modulaciones de compleja diversidad con una aparente aspereza uniforme, formadas por bloques segmentados mediante cortes ortogonales de la piedra, formas geométricas realizadas con recursos industriales y los coloca en su nuevo entorno, con un aspecto final muy próximo al que tenían en la cantera de la que se extrajeron.



Planos de la pieza de Rückriem. Pontevedra, 1999.



Planos de la pieza de Rückriem. Pontevedra, 1999.

## Synopsis

### A

Raw stone-blocks of natural, approximately geometric forms found in the quarry.

Raw stone-blocks selected in the quarry squared off to stone blocks and plates of a certain size by splitting or cutting.

### B

As

steles, slabs, blocks, floor - or wall - reliefs  
single, double or group sculpture

To the subject

### I

Square stone, divided and reassembled into its original form  
Horizontally or vertically split into two or several parts,  
reassembled into its original form

Horizontally and vertically split into three or more parts,  
reassembled into its original form

Horizontally split and vertically cut, reassembled into its  
original form

In some cases parts have been left out, sometimes spread  
apart

### C

#### II

The inherent basic geometric form of the raw stone-block  
partly worked into or out of it

Horizontally split and vertically cut - or vice versa -  
Parts left out

Thereby produced surfaces of cut are grounded, in rare cases  
polished

#### III

Different stones volumes (square stones) of similar form  
reassembled to a new (larger) volume

Raw Stones (base) horizontally  
(sides) vertically cut  
reassembled

#### IV

At square stone blocks cut on all sides, from different directions,  
edges cut off

### D

#### **Sculptures for the interior space:**

At varying places in the interior,  
free-standing, on the wall, in the corner round a pillar.

For a certain space, a certain installation

Within an existing architecture  
within an architecture designed by myself

#### **Sculptures for the outer space:**

A certain sculpture for a certain place  
(In most cases lowered into the ground up to the first  
horizontal split)

The attempt to take the local situation into consideration with  
regard to form and contents

Completing or confronting architecture

On squares, streets and their crossings, in gardens and parks,  
often at their entrances, as gates, walls.

(In the center of a city or its periphery)

As free-standing sculpture, as monument.

## Sinopsis

### A

Bloques de piedra sin pulir, de formas naturales y  
aproximadamente geométricas, encontrados en la cantera.

Bloques de piedra sin pulir, seleccionados en la cantera y  
convertidos mediante rupturas o cortes en bloques y  
planchas de piedra de cierto tamaño.

### B

Como

estelas, losas, bloques, relieves de suelo o de pared  
escultura única, doble o de grupo

En relación con el tema:

### I

Piedra cuadrada, dividida y reensamblada hasta recuperar  
su forma originaria

Horizontal y verticalmente partida en dos o varias partes,  
reensamblada hasta recuperar su forma originaria.

Horizontal y verticalmente partida en tres o más partes,  
reensamblada hasta recuperar su forma originaria.

Horizontalmente partida y cortada verticalmente,  
reensamblada hasta recuperar su forma originaria.

En algunos casos se ha prescindido de las partes, en otros se  
separan.

### C

#### II

La forma geométrica básica inherente del bloque de piedra  
sin pulir, parcialmente incorporada a éste o extraída de él.

Partido horizontalmente y cortado verticalmente -o viceversa-

Partes de las que se prescinde

Por tanto, las superficies de corte producidas ARE GROUND,  
pocas veces se pulimentan

#### III

Diferentes volúmenes de piedra (piedras cuadradas) de forma  
similar, reensamblados en un nuevo (más amplia) volumen

Piedras sin pulir (base) horizontalmente  
(lados) cortados verticalmente  
reensamblados

#### IV

En bloques de piedra cuadrados cortados por cada lado desde  
distintas direcciones, los bordes se recortan

### D

#### **Esculturas para el espacio interior:**

En lugares varios del interior,

Sueltas, en la pared, en el rincón en torno a un pilar

Para un lugar concreto, una instalación concreta

Dentro de una arquitectura existente,

Dentro de una arquitectura diseñada por mí

#### **Esculturas para el espacio exterior:**

Una escultura concreta para un lugar concreto

(En la mayoría de los casos, metida en la tierra hasta el  
primer corte horizontal)

El intento de abordar la situación local con relación a la forma  
y los contenidos

Completando o confrontando la arquitectura

En plazas, calles y sus cruces, en jardines y parques, a  
menudo en sus entradas, en verjas, paredes

(En el centro de una ciudad o en su periferia)

Como escultura suelta, como monumento

ENRIQUE VELASCO. Xaminorio Xunquemenes Obay.

*“Yo me planteo la vida como un camino (xaminorio) y cierto es que los caminos conocidos no tienen demasiado aliciente para mí, por eso trato de no andar dos veces por el mismo.”<sup>304</sup>*



---

<sup>304</sup> CASTRO, X. A. *Enrique Velasco. Una historia de arte*. Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Pontevedra, 1999. Pág. 55.

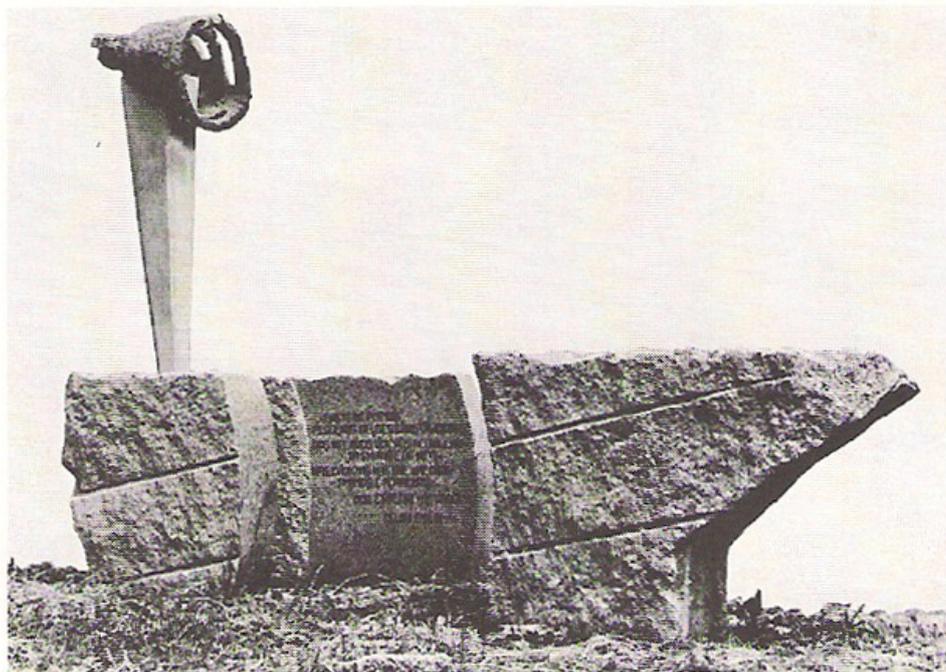
## **Biografía y evolución de su obra.**

Nace en Pontevedra, en 1954. Su historia artística comienza en la Escola de Canteiros de Poio en 1982, por lo que la piedra condiciona su mirada al arte. En 1984 comienza a participar en colectivas pero intenta romper con el sentido tradicional del cantero hacia una postura más conceptual. Confiere una dimensión abstracta y orgánica al granito (*Gotas*, 1984).

Encontramos influencias de Moore y de Brancusi, pero además ensambla fragmentos de piedra y la convierte en instalación dentro de un marco y una historia (*Galicia y sus cinco provincias*, 1984). Al igual que en el *apropiacionismo* de Duchamp, Velasco comienza a incorporar elementos de madera y diferentes objetos. Ambos subordinan la idea de oficio al gesto selectivo por lo que el objeto se acopla a una nueva escenografía en un robo legítimo. Se opone la hechura a la significación exterior de otros objetos, con mucha ironía e incidiendo en el anonimato y permitiendo que con la distancia se puedan atribuir múltiples interpretaciones (*O lar*, 1984). Sus colaboraciones con otros escultores han marcado su trabajo más conceptual. En 1993 trabajó con Rükriem para su exposición en Barcelona, y en 1995 con Anselmo. Todos ellos utilizaron el granito, pero sin limitarse a su dimensión artística. Consideraron su simbología remitiéndonos a la historia y a su naturaleza, a otra capacidad de abstracción. Los espacios o paisajes que crea son producto de leves interferencias marcadas por la geometría minimalista, en los que reintegra al hombre con el medio en una imagen más primitiva,, potenciando una energía creadora de espacios arquitectónicos con la capacidad de transformar el lugar que habitan.

## La cantería tradicional como poética

*“(…)…Aquello era un hervidero de discusiones entre la tradición y la incorporación de la piedra al momento histórico que vivíamos. Algunos comprendimos que canteiro no era sólo picar la piedra, sino que era la implicación en una forma de vida y de ser que, a su vez, debía tener en cuenta la actualidad, lo que estaba pasando, y que era la única manera de evitar la recesión de la cantería.(…) Con estas premisas la piedra dejó de ser un elemento monolítico para pasar a ser un material totalmente plástico con el que se podía enlazar la forma y el concepto, tanto en su riqueza tradicional, como en su poder artístico.”<sup>305</sup>*



*Monumento a los canteiros de Cercedo. Granito, 1988.*<sup>306</sup>

<sup>305</sup> CASTRO, X.A. *Enrique Velasco. Una historia de arte*. Servicio de Publicaciones Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 14.

<sup>306</sup> En esta obra engloba todos los granitos representativos de Galicia, e introduce un texto escrito en el lenguaje de los canteiros, que era sólo oral.

Enrique Velasco acepta su papel de escultor y evoluciona como artista haciendo uso de cualquier gesto para contribuir a interpretar el mundo en que vive. Se formó en la Escola de Canteiros de la ciudad, y todo su trabajo artístico se centra en torno a la piedra, a la que someterá a diversos experimentos para atribuirle condiciones propias de otros elementos, todos dentro de un ejercicio de reflexión en el que relaciona la arquitectura, el diseño, la pintura y la escultura en la misma idea de arte.



*Chilo (Detalle de Xaminorio de dangre). Técnica mixta. 1996.*<sup>307</sup>

<sup>307</sup> *Xaminorio dangre* implica el camino alto, la mirada alta, un marco y un soporte de cobijo. El agua almacenada y suspendida en una situación de fragilidad, inestable, alude a la vida tensa; el brillo del fuego cercano. Y todo ello hace referencia al trabajo (*Moureo*), a las heridas (*Escarriadas*), al hombre (*Chilo*), a lo hondo (*Axobo*) o a nadie (*Gedello*). CASTRO, X. A. *Enrique Velasco. Una historia de arte*. Servicio de Publicacións Diputación Provincial de Pontevedra, 1999. Pág. 55.

Su participación en el *Elogio del granito* está más que justificada después de repasar su trayectoria ligada al granito, tanto al desde la Escola de canteiros como por todas sus obras realizadas en este material. Pero es que además es un verdadero alquimista en la transformación y creación de piedras artificiales con las que nos sorprende en sus piezas. Éstas reivindican el lenguaje tradicional de los canteros (*Verbo das Arginas*)<sup>308</sup>. Enrique quiere recuperar este lenguaje que sólo se empleó oralmente, como reconocimiento al pasado enlazado con el presente, como una reflexión de la misma cultura en tiempos diferentes.

### ***Camino de juncos. Xaminorio xunquemenes obay***

. Medidas: 400 x 200 x 0,90 m. Realizado en granito rosa Porriño, hierba, árboles y mineral fundido.



*Vista de la obra Xaminorio xunquemenes obay, situada junto al río Lérez.*

<sup>308</sup> Enrique Velasco. Catálogo *Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 171.

Enrique Velasco, sitúa su intervención al comienzo de la *Isla*, en una pequeña explanada de terreno próxima al río Lérez, pues este trabajo parte de un análisis del espacio fluvial en el que interviene.



*Esta intervención crea un nuevo camino para recorrer sobre ella.*

El río es uno de los elementos de su memoria como pontevedrés que intenta recuperar en la nueva imagen de su camino, paseo, lugar de encuentro o de descanso que propone en este paisaje. En el Lérez se realizaban paseos en barca, baños, pesca, incluso había una zona de balnearios y de embotellamiento de agua –Aguas del Lérez- a la que se le atribuían propiedades terapéuticas. Ya no queda nada de eso, por lo que el artista quiere recordarlo. El título de la obra se traduce del lenguaje tradicional de los canteros, pues el artista defiende la recuperación de éste conocido como *Verbo das Arginas*, como *Camino de juncos*, debido a los juncales que se encuentran en el lugar. Esta zona intervenida hay que reforzarla para que pueda con la pesada estructura, entrando en confrontación la naturaleza y la construcción, lo estable y lo inestable, lo ligero y lo pesado, duradero y perecedero.

Enrique Velasco apuesta por la recuperación del paseo y el encuentro con el recogimiento y el descanso. Plantea dos recorridos independientes, uno de piedra y otro de piedra socavada para alojar la hierba en el recorrido de ambas partes, las cuales concurren en espacios íntimos. La parte inferior queda abierta entre sus apoyos para permitir el paso de los animales y del agua en caso de desbordamiento. Coloca diagonalmente las dos estructuras largas y estrechas de granito rematadas en dos plataformas cuadradas que dejan un espacio entre ellas sin llegar a juntarse en ningún momento. Los cuadrados tienen una retícula interior que multiplica la idea de fragmentación geométrica y albergan piedras reflectantes, a modo de espejos, que nos devuelven la idea de la memoria, del paso del tiempo y los cambios de color, trasmisoras de brillos y de historias. En uno de esos espacios cuadrados interiores, está plantado un árbol –protector y generador de vida- y en el otro cuadrado interior de hierba hay una plataforma inclinada para el reposo contemplativo del aire<sup>309</sup>. El escultor trata de plasmar una simbología numérica, además del carácter infinito de los cuadrados, que en su recorrido no tienen ni principio ni fin. El perímetro exterior mide 20 metros: suma de 2 y 0. El 2 es la interpretación evangélica de

---

<sup>309</sup> Notas del autor para la realización del proyecto. Pontevedra, 1999.

Santo Tomás (“...Cuando del dos hagáis uno y el interior como el exterior, y el exterior como el interior, y la parte superior como la inferior...entonces entrareis en el reino”) y el 0 al Libro del Tao (“Las cosas del mundo nacen del ser, el ser nace del no ser”). El interior, sabiendo que cada uno de los cuatro lados es de 3 metros, suma 12 (el desglose:  $1+2=3$ ), y citando a R. Panikkar (“El sujeto de la trinidad radical no es el tal Dios, sino la realidad misma”) establece una relación del número con cuatro triadas diferentes: ser–conciencia-amor/ potencia-sabiduría-belleza/ cielo-tierra-hombre/ cuerpo-alma-espíritu, muy dentro de las teorías de Paneth, que establece un nexo interior entre el número y la cosa a la que se refiere, por una relación mística entre lo contado y aquel<sup>310</sup>. El cuadrado encierra en su interior un espacio que establece una relación con el tres y la cuadratura del círculo sin origen ni retorno. El tramo recto alude al yo y el cuadrado se desdobra entre su interior y exterior para hablar igualmente de esos dos yo.

La separación de los recorridos, son la representación del espacio independiente dentro del conjunto. La altura y los materiales están determinados en relación al entorno próximo, para conseguir en poco tiempo su integración total con la naturaleza que lo rodea, pasando a ser una parte de ella y no un elemento ajeno<sup>311</sup>. El conjunto forma un triángulo situado en un juncal por debajo del nivel del camino, provocando un punto de vista elevado que facilita la contemplación de la estructura completa.

---

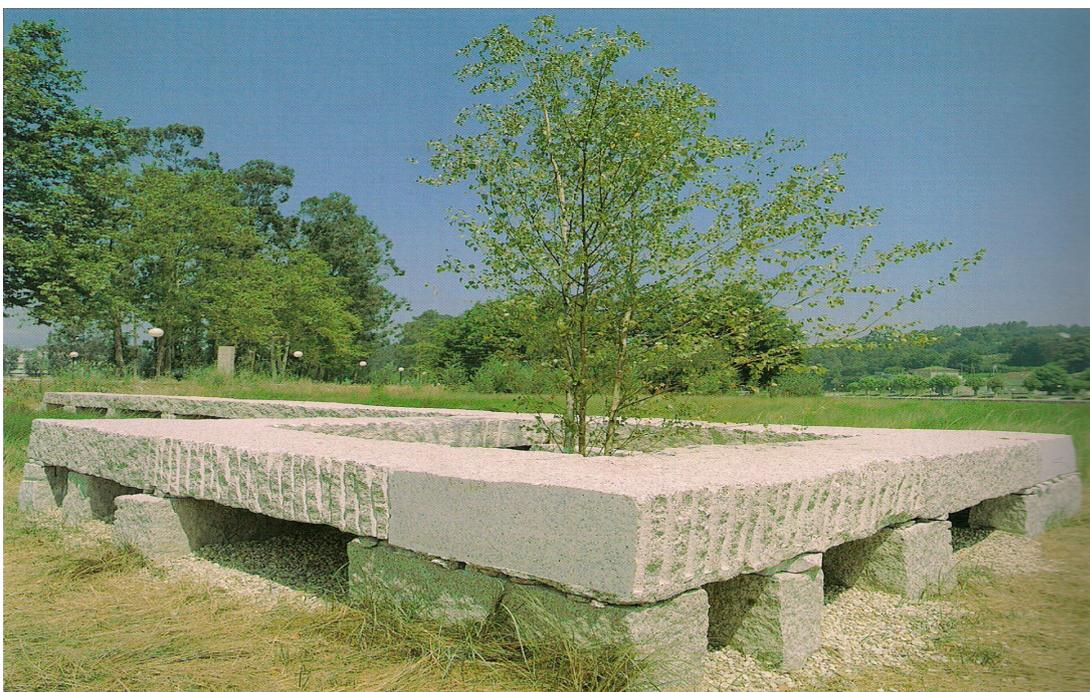
<sup>310</sup> Diccionario de símbolos NCL.

<sup>311</sup> Notas del autor para la realización del proyecto. Pontevedra, 1999.



*Obras de construcción de la intervención de Velasco. Pontevedra, 1999.*

En su intervención, frente a la idea de monumento, trabaja con una gran complicidad entre la obra y su marco específico para delimitar mejor el espacio de comportamiento. Percibe la arquitectura en su totalidad diseñando un marco en el que no caben las agresiones al paisaje y definiendo un *site* perfecto en el espacio natural o urbano, imposible de profanar para poder justificar, sólo entonces, la actuación del artista. La escasez de medios puede que limite en lo material pero no en la capacidad de expresión. Consigue generar una mezcla de arquitectura-escultura gracias al poder de los materiales, creando una periferia a veces abierta y otras cerrada. El espacio es para Velasco un material más. La situación tiene una intención de acercar o alejar, de apoyo o rechazo. Pero también le interesa la no limitación al lugar que ocupan los objetos. *“...el espectador terminará haciendo lo que yo quiero: le permito entrar de una forma aparente, pero luego le cierro el espacio de acceso para que pase, al resultar éste insuficiente...Me gusta jugar<sup>312</sup>.”*



*En uno de los cuadrados hay un árbol plantado.*

---

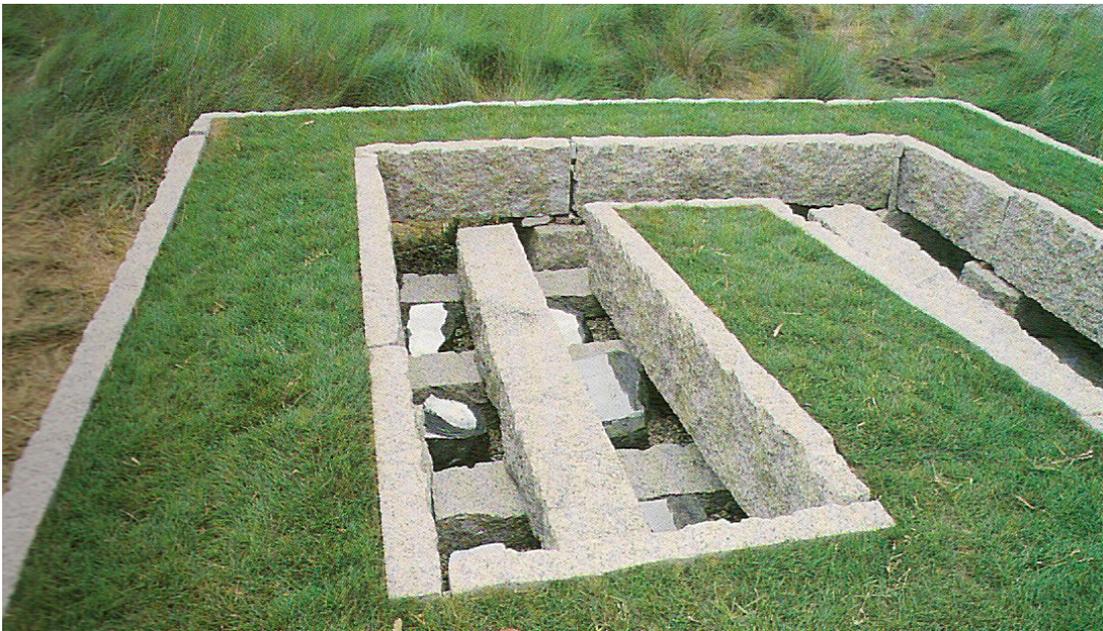
<sup>312</sup> CASTRO, X. A. *Enrique Velasco. Una historia de arte*. Servicio de Publicacións. Diputación Provincial de Pontevedra, 1999.



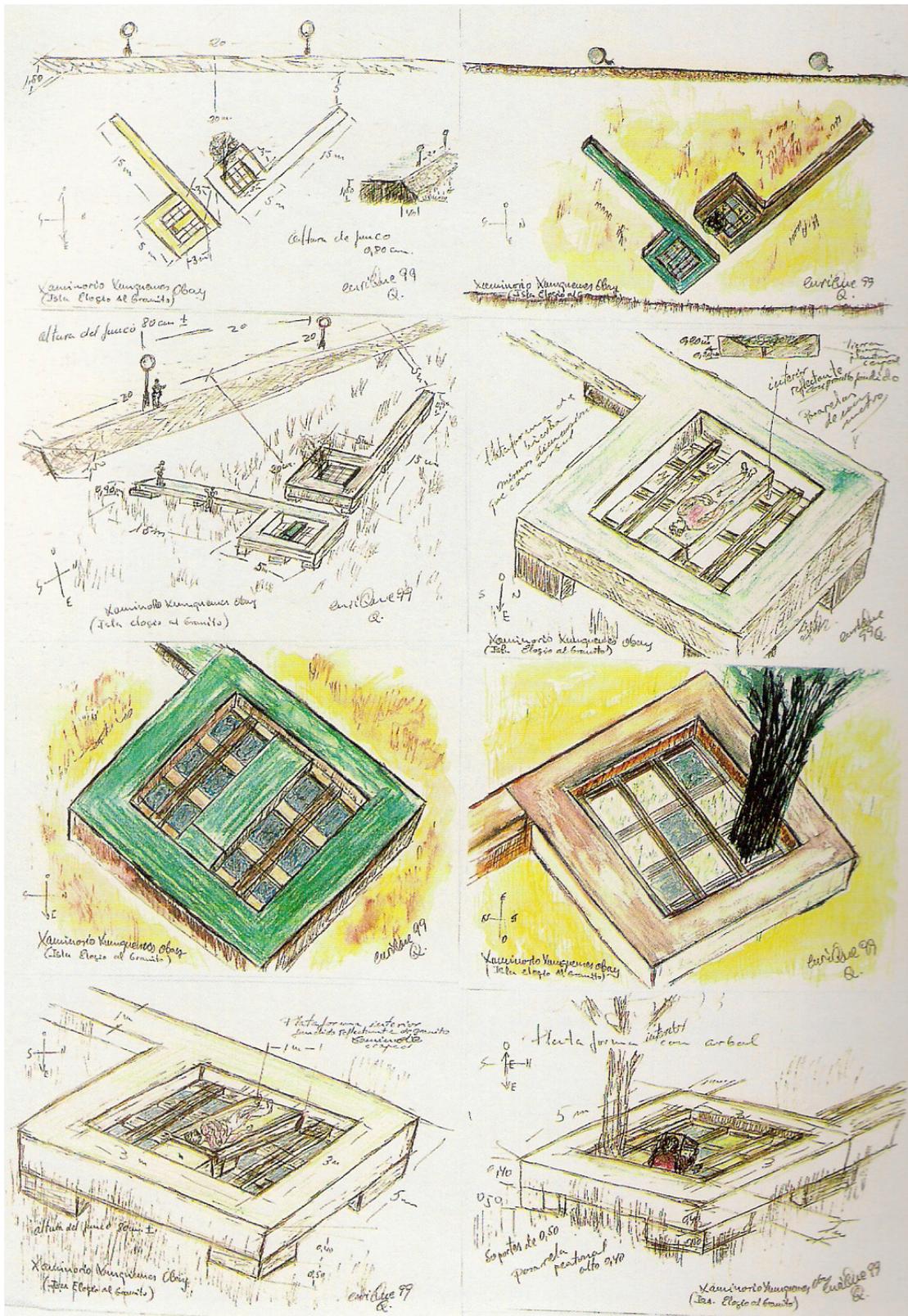
*Detalle de las piedras artificiales de Velasco en la Isla de Pontevedra.*



*Preparación de las piedras en la Escola de Canteiros de Poio, Pontevedra.*



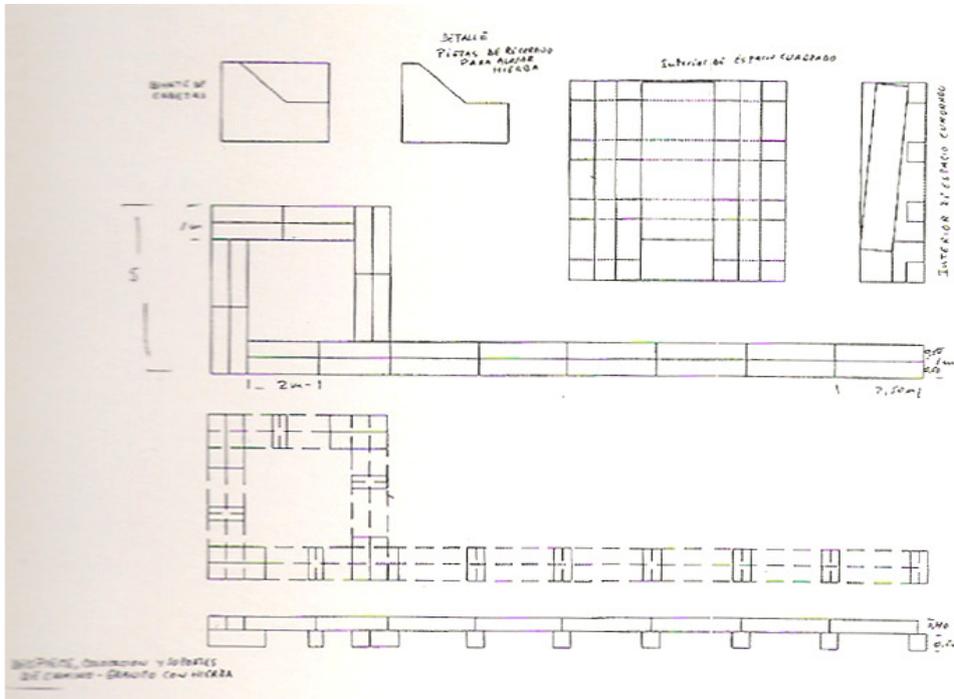
*Detalle de la obra de Velasco. Pontevedra, 1999.*



Bocetos del proyecto de Enrique Velasco. Pontevedra, 1999.



Vista aérea de la obra de Velasco.



Croquis de la pieza.

## CONCLUSIÓN. Pontevedra se expande.

Volvamos al punto en el que Rosalind Krauss nos redefine la escultura moderna, y señala cómo “(...) *A manos de esta crítica, las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en la que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa*” Krauss apela a las valoraciones conceptuales para poder determinar las categorías del nuevo arte.<sup>313</sup> Y desde luego que hay una nueva concepción y concienciación del espacio. Como hemos visto, el artista establece una nueva relación lógica con el medio que le rodea en términos culturales. Así, podemos decir que la expansión no sólo se produce del arte hacia la vida, como ocurre en las vanguardias, sino que puede partir de cualquier práctica social, comunitaria o tecnológica hacia el arte.

Pero sobre todo, el artista está muy concienciado con el respeto a la naturaleza, el medio que tanto le ha dado y que le sigue dando. Dentro de este respeto se desarrolla toda la actividad artística y cultural. Y como consecuencia inmediata, provoca una proliferación de espacios estéticos o paisajes contruidos para la experimentación artística dentro del medio natural.

Todos los artistas participan, de manera particular, de las referencias naturaleza y cultura, cuando actúan en el entorno. Margit Rowel analizó la escultura moderna como constructora del paisaje, siguiendo el análisis de la

---

<sup>313</sup> KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En Hal Foster. *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1979. Pág. 59.

naturaleza para encontrar la verdad, después de haberla observado. Por tanto, la renovación del arte ha sido posible gracias a la búsqueda de la su reencuentro con la naturaleza primitiva, unido al empleo de materiales tradicionales y a la idea de temporalidad o eternidad.



*“(...) Stonehenge, las líneas de Nazca, las canchas de pelota toltecas, los túmulos funerarios indios... cualquier cosa podría ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar así su condición de escultura”<sup>314</sup>.*

Podemos decir que unos escultores han participado de la búsqueda de la verdad, con el análisis de la naturaleza dentro de la lógica filosófica, a la que debemos el conocimiento de las cosas, esa naturaleza que nos enseña el

---

<sup>314</sup> KRAUSS, Rosalind. *La escultura...* Idem. Pág. 62,63.

origen de las cosas y las facultades del alma, como señala Etienne de Condillac: “Los errores comienzan cuando la naturaleza deja de advertirnos nuestras equivocaciones.”<sup>315</sup> Pero, por otro lado tenemos la visión panteísta de la naturaleza y el refuerzo subjetivo de ésta que propone Friedrich Schelling, dentro de una estética idealista. Al analizar las propuestas de los escultores de la Isla de Pontevedra, podemos situar a algunos como Rükriem, Croft, Graham, Holzer, Leiro o Velasco, más cercanos a Condillac desde el punto de vista del proceso formal. Sin embargo, la obra del matrimonio Poirier, Long, Morris, Anselmo, Casás o Finlay, están más próximos a la visión panteísta de la naturaleza subjetiva de Schelling. El verdadero éxito del proyecto está en la unión de todas estas diferentes visiones y posturas sobre *arte y naturaleza* en un mismo marco, para redefinir un paisaje como un poema único, en el que coexisten pasado, presente y futuro, junto a realidades, mitos, leyendas y metáforas.



*La Xunqueira del Lérez posee una gran riqueza en cuanto a fauna y flora, que los artistas han sabido valorar, respetar y aprovechar en la construcción del nuevo paisaje.*

---

<sup>315</sup> Echell/monumentalidad. *Modernismo/posmodernisme. La ruse de Brancussi*. En el catálogo de la exposición *Qu'est-ce que la sculpture moderne? Avant-propos*. Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou. París, 1986. Pág. 12.

Los escultores que participan en la *Isla del Léz*, son capaces de resumir en un todo, un conjunto de culturas, lenguajes y conceptos diferentes. Consiguen fundir referencias clásicas con propuestas más contemporáneas en un paisaje nuevo, refundado, con un orden natural frente al caos. Hay un perfecto equilibrio establecido por las relaciones visuales entre cada una de las intervenciones con todos los elementos: el agua, la vegetación, la fauna, el cielo, e incluso el paso del tiempo y las distintas estaciones del año.<sup>316</sup>

Al analizar el entorno geográfico de la ciudad de Pontevedra, comprendemos porqué este modelo de arte en la naturaleza es tan singular. En primer lugar, el granito es ese elemento unificador de todas las visiones, que centraliza la atención, tanto del artista como del espectador en una tradición arraigada, que viene desde el mismo origen del hombre que aquí habita y que ha ido arrastrando para crear una tradición cultural rica por su mezcla de creencias, tanto sagradas como profanas. Y así será este espacio, que devanea entre los menhires prehistóricos que rinden culto al sol (*Estela*, de Rükriem), o el intento de aproximarse al cosmos, limitando la distancia infinita (*Cielo acortado*, de Anselmo). Todas las obras se han empapado de una cultura ancestral que llega hasta hoy totalmente actualizada, haciendo resurgir a la naturaleza de sus propias entrañas.

Los canteiros gallegos han escrito con su cincel otra historia muy difícil de borrar, pues han elegido un material que, además de definir su orografía, refleja carácter de un pueblo que ha sabido atraer hacia sí un montón de fieles peregrinos, que se han encargado de esparcir una cultura arraigada en la estética del granito (Velasco y su *Xaminorio xunquemenes obay*). El espíritu del *Xacobeo* consigue reunir en unas pocas hectáreas, diferentes propuestas de rincones del mundo muy lejanos, al servicio de una propuesta común. Así conseguimos el objetivo, no sólo europeísta que consiguió el Camino de

---

<sup>316</sup> CASTRO, X. A. *Isla de Esculturas. Elogio del granito*. Catálogo *Isla de Esculturas*. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 58.

Santiago, sino mucho más universalizador, tanto en las fronteras del arte como de las culturas de todo el mundo (Finlay nos devuelve al mundo clásico con sus sonetos de Petrarca), que encierran su esencia en cada uno de los rincones de la nueva Isla.



*Jenny Holzer. Los ocho bancos de piedra, a lo largo del camino principal, con los truísmos grabados en ellos.*

Hemos hecho un repaso por los principales modelos de arte y naturaleza que existen hoy en día, repartidos por todo el mundo, y podemos distinguir diferentes maneras de trabajar con el entorno, sobre todo atendiendo a la integración y a la búsqueda de un paisaje *natural*. La filosofía del proyecto de Pontevedra está clara: un modelo unificador de doce miradas diferentes, para crear un *site-specific*, en el que cada obra una opción distinta de experimentar la naturaleza, creando un nuevo recorrido que amplía sus límites físicos y conceptuales, incorporando, además, la dimensión del tiempo. Todo contribuye al enriquecimiento de un lugar que existía previamente, pero que se encontraba en un estado de letargo del que los artistas la han despertado. Cada movimiento inconsciente del espectador, le lleva inevitablemente a otro totalmente consciente de su realidad y de su existencia (Holzer te despierta de tu descanso en los bancos de piedra con los truismos que ha grabado en ellos).

Pero al analizar otros ejemplos, hemos visto como algunos de ellos están muy próximos a Pontevedra en el tipo de propuesta, mientras que otros no dejan de ser más que un espacio expositivo al aire libre, o lo que denominamos generalmente *parques de esculturas*. Sin embargo, entre las propuestas más afines están los que hemos definido como espacios estéticos. Son la respuesta al paisaje particular y a la naturaleza que se encuentra el artista, interviniendo al territorio de manera temporal, en muchas ocasiones, y utilizando materiales que le ofrece la naturaleza. Entre ellos destacamos uno de los ejemplos norteamericanos: *Stuart Collection of Sculpture*, en California, pues las obras se realizan para un entorno específico. Pero sin duda, los que más se aproximan a nuestro modelo están en Europa. Hemos seleccionado algunos modelos que son meros parques de esculturas, pero otros trabajan más la idea de espacio estético, del *site*, como el de *el Castillo de Wanas*, en Suecia. Destaca la integración de la arquitectura en el entorno natural. Las obras están perfectamente adaptadas y realizadas también con granito, propio de la zona, como en Pontevedra.



*Allan McCollum. Parable, en el Castillo de Wanas. Suecia, 1998. Podemos establecer cierta relación con la propuesta de Fernando Casás en Pontevedra.*

En el proyecto *Arte all'Arte*, en la zona de la Toscana, en Italia, cada artista elige la localidad donde realizar la intervención. También emplean los

materiales de la zona, y se convoca cada dos años. Podemos hablar también del proyecto de *Münster*, en Alemania, que aunque lo citamos como proyecto urbano, gran parte de las propuestas están en los entornos naturales de la ciudad. Se repite cada diez años, pero a diferencia de los anteriores, todas las obras son efímeras, y desaparecen con el proyecto. *La Fattoria di Celle*, en Italia; *Royal Forest of Dean*, *Kielder Forest* y *Grizedale Forest Sculpture*, los tres en el Reino Unido; *Artscape*, en Noruega; *Vassivière* y *Kerguéhennec*, ambos Centre d'art Contemporaine en Francia; *Europos Parkas*, en Lituania; Todos ellos son modelos realizados en la misma línea de trabajo. En España, podemos hablar de dos nuevos ejemplos: el de *Montenmedio*, en Cádiz, y el *CDAN*, en Huesca. La mayoría de los escultores que trabajaron en Pontevedra, han participado en alguno de los proyectos citados.

Toda esta proliferación de espacios estéticos ayuda a educar a un espectador que ha pasado a ser una parte activa en la obra de arte y en la nueva configuración de un paisaje que, al mismo tiempo pasa a enriquecer su experiencia vital. Es un ejercicio, por tanto, de enriquecimiento mutuo. Además, se colabora en la recuperación de lugares y entornos, con lo que se consigue incorporarlos a los núcleos urbanos más próximos, como lugares de esparcimiento, disfrute y experimentación. De alguna manera se trata de compensar el daño medioambiental que se ha estado causando a la naturaleza, ofreciéndole estos pequeños homenajes artísticos. La escultura sale de su pedestal para abandonar su concepción tradicional, y pasa a rodear a la naturaleza convertida simbólicamente en monumento.

Las propuestas de los escultores de La Xunqueira del Lérez han conseguido objetivos diferentes dentro del fin global del proyecto. Cada uno ha escrito sobre un espacio virgen las inquietudes de su pensamiento artístico, a modo de un complejo puzzle:

Giovanni Anselmo consigue limitar el infinito, con su aproximación ideal al cosmos a través de su columna de granito, que convierte una distancia invisible en *“Lo visible que no puede verse”*.<sup>317</sup> La imposibilidad de medir el infinito es para Anselmo algo viable a través de su trabajo. Ahora podemos establecer los límites físicos de la *Isla* mucho más allá de donde se encontraban antes de que Anselmo la reinventara bajo su observación reflexiva de la realidad.

Los 36 justos de Fernando Casás hacen un verdadero llamamiento contra la deforestación que está desertizando Galicia, y que se ha acentuado al repoblar con especies importadas como los eucaliptos. Sus troncos talados devuelven el equilibrio a la naturaleza que se le quitó, recuperando su esencia primitiva.



*La casa de Jose Pedro Croft se encuentra a orillas del río Lérez.*

---

<sup>317</sup> *Notas di laboro*. En *Giovanni Anselmo*. Edición de Magdalena Disch. ADV Publishing House. Lugano, 1998. Pág. 15. CASTRO, X. A. *Isla de Esculturas. Elogio del granito*. Catálogo de Isla de Esculturas. Diputación de Pontevedra, 1999. Pág. 58.

La casa de José Pedro Croft aumenta su dimensión al emerger de su reflejo en el río Lérez, duplicando la imagen: una de luz y otra de movimiento. Es una arquitectura minimalista que describe un interior inaccesible del que entran y salen los árboles, provocando que sea la construcción esté en continuo cambio.

Dan Graham también participa de este juego de refracciones que se establecen entre el río y las superficies pulidas de la Pirámide. Sus caras parecen multiplicarse infinitamente, cambiando de color según la luz, partiendo de una construcción totalmente minimalista, el espacio se subdivide sucesivamente, para crear diferentes realidades dentro de un reducido espacio. La Isla de Pontevedra vuelve a descubrir nuevos espacios en su interior.

Ian Hamilton Finlay nos enseña a disfrutar de la poesía del paisaje, al conseguir que sus medallones de pizarra verde, colgados en lo alto de unos eucaliptos, guarden la esencia de tres sonetos de Petrarca, representados con la metonimia de un número romano, cada uno de ellos. En este rincón de la Isla, Finlay consigue que el paseante tenga de rienda suelta a su mente y evoque temas como la belleza y el amor. El artista consigue con éxito la humanización del paisaje a través de la filosofía y los poemas que tanto le gustaban.

Jenny Holzer amplía el espacio real y social, con una crítica dirigida a despertar la conciencia latente del paseante.

Francisco Leiro difumina los límites de la *Isla* al incorporar el río al espacio intervenido. *Saavedra* se encuentra flotando en el agua, subiendo y bajando con cada marea, al igual que las bateas que encontramos en la ría de Pontevedra. Construye un espacio minimalista, totalmente abierto, que permite ver la otra orilla del Lérez a través de sus formas, ampliando todavía más los límites que alcanza la vista.

Richard Long, por su parte, contribuye con la dimensión del tiempo. Su línea recta, además de un desplazamiento real con un camino de piedras, nos lleva caminar a través de la intemporalidad, con una escultura en un paisaje que terminará por desaparecer.



*Richard Long construye un nuevo camino de piedras, Pontevedra line.*

También Robert Morris nos plantea un nuevo recorrido, el Laberinto, dentro de la Xunqueira, pero será en un presente continuo que se repite eternamente, aunque siempre distinto. Fusiona el tiempo y el espacio, duplicando además con la experiencia del cuerpo el espacio real y el ideal. Morris recupera la naturaleza primitiva, reflexionando desde una realidad observada, al igual que Anselmo.

Continuando con la idea del tiempo, Anne & Patrick Poirier nos devuelven la conciencia poética y construyen un recorrido por nuestra memoria perdida, recuperando para ello la tradición clásica del paisaje. Nuestro deambular, acompañado de multitud de especies florales y plantas, además de ampliar el espacio ilusorio y temporal, incorpora otras de las orillas del Lérez. Otra vez más, los artistas reinventan los límites del espacio estético intervenido.

Ulrich Rükriem marca el espacio como un ritual ancestral, al igual que los menhires en su día invocaron al sol. Su estela ha conseguido un diálogo perfecto entre arquitectura y paisaje, con un elemento totalmente geométrico y fragmentado. La piedra es el verdadero protagonista de su pensamiento, con toda la carga simbólica de la mitología, lo tradicional y lo social que ello conlleva.

Enrique Velasco concluye con otro de los recorridos que se incorporan a la *Isla*, desde el conocimiento y la reflexión de la realidad. Nos lleva a reflexionar sobre nuestra existencia, el cielo, la tierra, el amor, la sabiduría y la belleza. Eleva un nuevo camino construido sobre el que el paseante es consciente de la nueva perspectiva de sí mismo.

Doce piezas perfectamente estructuradas y organizadas son responsables de que *arte y naturaleza* funcionen en perfecto equilibrio en la construcción de este espacio estético, cuyas características específicas de contexto, entorno, dimensiones y situación lo hacen único en el mundo.

Tras este exhaustivo recorrido por el paisaje de la periferia urbana de Pontevedra, podemos afirmar que sus posibilidades, en palabras de Rosalind Krauss, “(...) *han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en la que un término cultural puede extenderse*<sup>318</sup> (...) *Se convierte en un campo lógicamente expandido*<sup>319</sup> (...). *“Esta expansión no sólo se produce del arte hacia la vida, sino también en sentido contrario: de cualquier práctica social, comunitaria, tecnológica... hacia el arte.”*<sup>320</sup> En definitiva, Pontevedra “(...) *proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore.*”<sup>321</sup>

En definitiva, se ha logrado ampliar la idea de borde del espacio de la naturaleza, integrando el río en la estructura interna. La isla de Esculturas ha conseguido, además, socializar el espacio de borde y redefinir la naturaleza como parte integradora y activa de la ciudad.

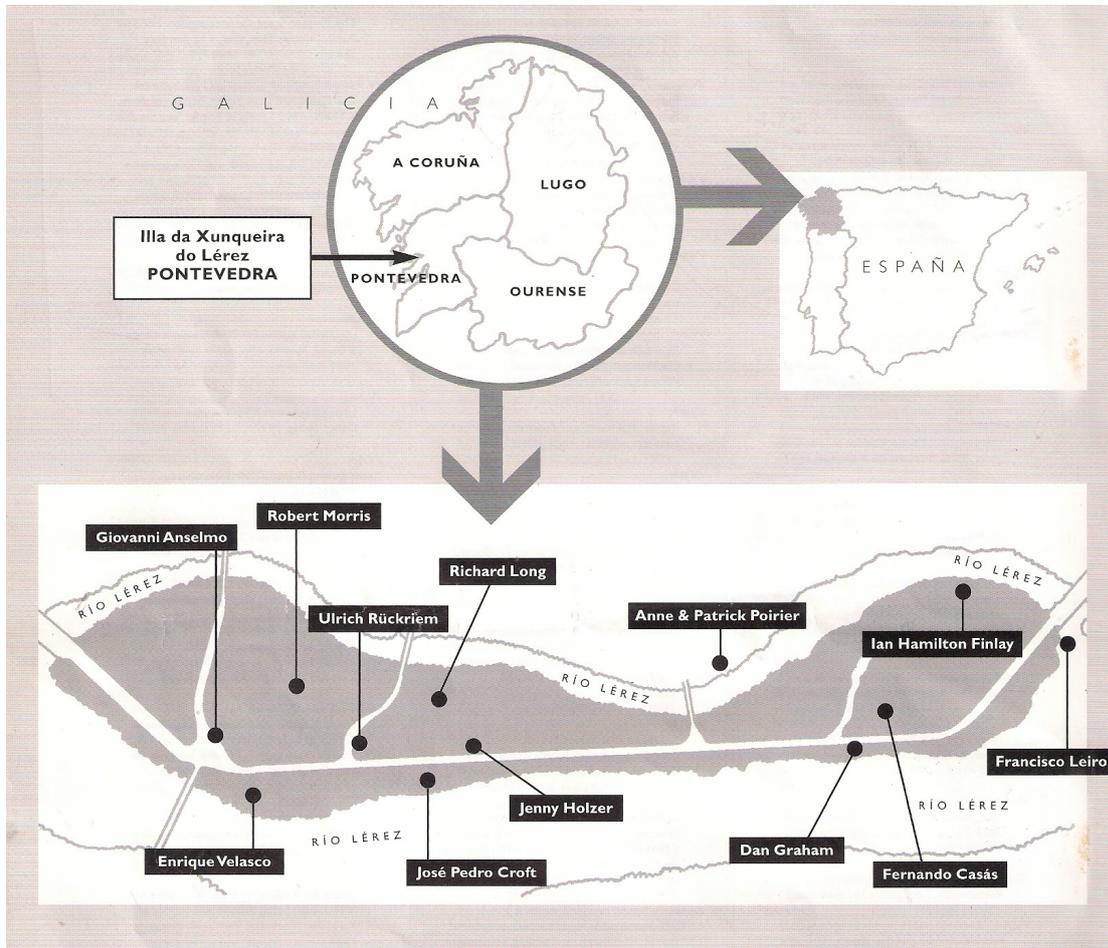
---

<sup>318</sup> KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En Hal Foster. *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1979. Pág. 59.

<sup>319</sup> KRAUSS. Idem. Pág. 67.

<sup>320</sup> RAMIREZ, Eduardo. *La Publicación y su Campo Expandido: el caso documenta 12 magazine*. Ensayos. Arte y crítica.

<sup>321</sup> KRAUSS. Idem. Pág. 72.



## BIBLIOGRAFÍA

---



## Arte y naturaleza

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- AA.VV. *A New Theory of Urban Design*, New York, Oxford University Press, 1987
- AA.VV. *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, New York, Oxford University Press, 1977. (Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones, Barcelona, Gustavo Gili, 1980)
- AA.VV. *Allocations, Art for a Natural and Artificial Environment*, Floriadepark, Zoecermeeer, 1992 (cat. exp.)
- AA.VV. *Anish Kapoor*, Madrid, MNCARS, 1991 (cat. exp.)
- AA.VV. *Anish Kapoor*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1992 (cat. exp.)
- AA.VV. *Art and the Natural Environment*, Art and Design (Profile nº 36), Londres, 1994.
- AA.VV. *Art et Paysage, Critique* nº 577-578 (nº especial), París, Junio 1995.
- AA.VV. *Art grandeur nature. Parcours de 10 oeuvres. Parc de La Courneuve. 1994*, Conseil Général de Seine Saint-Denis, s.l. (París), 1994. (cat. exp.)
- AA. VV. *Art in Nature*, Milán, Gabriele Mazzotta, 1996
- AA.VV. *Arte Amazonas. Ein Künstlerischer Beitrag zur Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung Rio-92*, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Goethe Institut, Brasilia, 1992 (cat. exp.)
- AA.VV. *Arte ambientale. La collezione Gori nella fattoria di Celle*, Umberto Allemandi, Turín, 1993.
- AA.VV. *Arte y Naturaleza* (Actas del I Curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1995. Director: Javier Maderuelo
- AA.VV. *Arte y naturaleza*, Fundación NMAC, Madrid, 2001
- AA.VV. *El Paisaje. Arte y Naturaleza* (Actas del II Curso), Huesca, Diputación de Huesca, 1996. Director: Javier Maderuelo
- AA.VV. *Artscape Nordland 1994. Report from Seminarium in Bodo and Henningsvaer*, Artscape Nordland, Bodo, 1994.

- AA.VV. *Barcelona Spaces and Sculptures (1982-1986)*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987.
- AA.VV. *Bestiarium.Jardin-Théâtre*, Entrepôt Galerie du Confort moderne, Poitiers, 1989
- AA.VV. *Between Home and Heaven. Contemporary American Landscape* Photography from the Consolidated Natural Gas Company Foundation, Coleccion of the Nacional Museum of Art Smithsonian Institution, Washington D.C., Smithsonian Institution, 1992
- AA.VV. *Bicycle planning. Policy and Practice*, London, The Architectural Press, 1982
- AA.VV. *Blickachsen 3*, Scheffel, Bad Homburg, 2001.
- AA.VV. *Caspar Wolf. Un peintre à la découverte des Alpes*, Musée d'art et d'histoire Geneve, Ginebra, 2003 (cat. exp.).
- AA.VV. *Cergy-Pontoise vingt ans d'aménagement de la ville 1969.1989*, Moniteur Images, París, 1989.
- AA.VV. *Cimal. Arte internacional nº51* (nº monogr.): *Arte y naturaleza*, Cimal, Valencia, 1999.
- AA.VV. *Cuadernos Brasileiros de Arquitetura. Paisagismo*, Projeto, São Paolo, 1986.
- AA.VV. *Designed Landscape Forum 1*, Spacemaker Press, Washington, 1998.
- AA.VV. *David Smith*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Ruina Sofía, 1996 (cat. exp.). (Texto de David Smich: El paisaje)
- AA.VV. *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, 1969 (cat. exp.)
- AA.VV. *Elementa Naturae*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1987 (cat. exp.)
- AA.VV. *Éléments d'analyse urbaine*, Bruxelles, Editions Archives d'Architecture Moderne, 1980
- AA.VV. *El bosque de Agustín Ibarrola*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1987.

AA.VV. *El contrato natural*, Valencia, Palau de la Música, 1996 (cat. exp.)

AA.VV. *Enclosures and Encounters Architectural Aspects of recent Sculpture*. Storm King Art Center, Mountainville, NewYork, 1992 (cat. exp.)

AA.VV. *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, King County Arts Commission, Seattle Art Museum, Seattle, 1979 (cat. exp.)

AA.VV. *Entre la Geometría y el Gesto. Escultura norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986 (cac. exp.)

AA.VV. *Espacios públicos en el casco histórico de Madrid. Tipos, configuración y génesis*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/MOPU, 1985

AA.VV. *Espacios públicos. Sueños privados*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1994 (cat. exp.)

AA.VV. *Expo'92 Sevilla. Arquitectura y Diseño*, Electa, Milán, 1992.

AA.VV. *Fernsehgalerie Gerry Schum*. Land Art, Fernsehgalerie Gerry Shum, Hanovre, 1970

AA.VV. *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, París, Bordas, 1977

AA.VV. *Fragmentos para una teoría romántica*, Madrid, Tecnos, 1987

AA.VV. *From Art to Archaeology, The South Bank Center*, Londres, 1991 (cat. exp.)

AA.VV. *Hacia el paisaje (Towards Landscape)*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990 (cat. exp.)

AA.VV. *Homo ecologicus. Per una cultura de la sostenibilitat*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1996

AA.VV. *Il Giardino d'Europa*, Milán, Gabriele Mazzotta, 1986

AA.VV. *Imagen y Paisaje*, Instituto Geográfico Nacional, Madrid, 2002.

AA.VV. *Intervenciones (Proyecto Plus Ultra)*, Sevilla, Pabellón de Andalucía en EXPO'92, 1992 (cat. exp.)

AA.VV. *Isamu Noguchi Recrospective 1992*,Tokio y Kyoto,The National Museum of Moders Art, 1992 (cat. exp.)

AA.VV. *Kröller-Müller. The First Hundred Years*, Joh Enschedé en Zonen, Haarlem, 1989.

AA.VV. *L'art dans le metro*, Bruselas, Ministère des Communications, 1982

AA.VV. *L'art et la ville. Urbanisme et art contemporain*, Skira, Ginebra, 1990.

AA.VV.; FAUX, Monique (dir.) *L'Art renouvelle de la Ville, urbanisme et art contemporain*, Musée National des Monuments Français, París, 1995.

AA.VV. *L'Europe des Créateurs. Utopies 89*, Grand Palais, París, 1989 (cat. exp.)

AA.VV. *La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Skira, Carroggio S. A., 1986

AA.VV. *La escultura en el campo expandido. En La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985

AA.VV. *Landscapes from Brueghel to Kandinsky*, Hatje Cantz, Osfildern-Ruit, 2001. (cat. exp.)

AA.VV. (FORTIÀ, Josep M., ed.), *La intervenció en el paisatge: claus per a debat / La intervención en el paisaje: claves para un debate*, Universitat de Girona, Gerona, 2000.

AA.VV. *Le sculpture française au XIX siècle*, París, Galeries Nationales du Grand Palais, 1986

AA.VV. *Las nuevas Areas Residenciales en la Formación de la Ciudad. Materiales de reflexión para su definición por el planeamiento*, Madrid, MOPU, 1985

AA.VV. *Laussanne Jardins' 97, Anthos, 2/97*, (nº especial), Sulgen, primavera 1997.

AA.VV. *Les espaces urbains. Concevoir, realiser, gener*, París, Editions du Moniteur, 1987

AA.VV. *Les Grâces de la Nature*, VI Ateliers internationaux du Pays de la Loire, FRAC du Pays de la Loire, 1981 (cat. exp.)

AA.VV. *Le sens du lieu*, Ousia, Bruselas, 1996.

AA.VV. *Los bosques ibéricos. Una interpretación geobotánica*, Planeta, Barcelona, 1998, 20012.

AA.VV. *Los géneros de la pintura*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994 (cat. exp.). (Texto de Santiago 8. Olmo: Naturalezas artificiales.

El paisaje fotografiado)

AA.VV. *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993.

AA.VV. *Magiciens de la Terre*, París, Centre Georges Pompidou y La Villette, 1989 (cat. exp.)

AA.VV. *Man, Settlement and Urbanism*, Londres, 1972

AA.VV. *Natur-Sculpture*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1981 (cat. exp.)

AA.VV. *Natura-Art*. Bouwe jan Bakker, Sjoerd Buisman, Krijn Giezen, Hans de Vries, Amsterdam, Visual Arts Office for Abroad, 1978 (cat. exp.)

AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2000.

AA.VV. *Negyven év Köztéri Szobrai Budapesten 1945-1985*, Budapest Galéria, Budapest, 1985.

AA.VV. *New Sculptures*, Open Air Museum of Sculpture Middelheim, Amberes, 1993. (cat. exp.)

AA. VV./ Edic. a cargo de María Luisa Sobrino Manzanares y Federico López. Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica. CGAC, Santiago, 2006.

AA.VV. *Paisaje de los paisajes*, Col·legi d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2005.

AA.VV. *Paisaje y ordenación del territorio*, Junta de Andalucía/Fundación Duques de Soria, Sevilla, 2002.

AA.VV. *Parc-Ville Villette. Architectures*, Champ Vallon, Seyssel, 1987.

AA.VV. *Paisaje mediterráneo*, Electa, Milán, 1992.

AA.VV. *Paris et ses fontaines. De la Renaissance à nos jours*, Délégation a l'Action artistique de la Ville de Paris, París, 1995.

AA.VV. *Paris Project, nº 30-31 (nº monog.): Espaces publics*, Paris Project, París, 1993.

AA.VV. *Parc-Villa Villette. Architecturas*, Champ Vallon, Vaisseau de pierres, 1987

AA.VV. *Parques y Jardines de la Isla de La Cartuja*, Empresa Pública de Suelo de Andalucía, s.l. [Sevilla], s.a. [1992].

AA.VV. *Penone*, Bolonia, Galleria d'Arte Moderna, 1989 (cat. exp.)

AA.VV. *Places velles i places noves de Barcelona: sondeig d'opinió i pautes de disseny*, Barcelona, estola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1985

AA.VV. *Prehistoria y arqueología de Galicia. Estado da cuestión*, Santiago, Instituto de estudios Galegos Padre Sarmiento, 1979

AA.VV. *Prix Méditerranéen du Paysage. Premio Mediterraneo del Paesaggio*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2001.

AA.VV. *Projects in Nature. Eleven Environmental Works*, Merriewold West, Far Hills, New Jersey, 1975 (cat. exp.)

AA.VV. *Quést-ce que la stulpture moderna?*, París, Centre Georges Pompidou, 1986 (cat. exp.)

AA.VV. *Rencontres Internationales autour de la creation dans la ville et l'environnement*, París, Les dossiers de l'art public, 1990

AA.VV. *Registros de uma transformação. Levantamento fotográfico / Records of a transformation., Photographic survey* Porto 2001, Oporto, 2002. (cat. exp.)

AA.VV. *Rehacer paisajes. Arquitectura del Paisaje en Europa*, Fundación Caja de Arquitectos, s.l. (Barcelona), 2000. (cat. exp.)

AA.VV. *Rencontres Internationales autour de la creation dans la ville et l'environnement*, Les dossiers de l'art public, París, 1990.

AA.VV. *Residential roads and footpachs. Layout considerations*, London, HMSO, 1977

AA.VV. *Revelatory landscapes*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (Cal.), 2001.

AA.VV. *Richard Serra*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992 (cat. exp.) (Texto de Richard Serra)

AA.VV. *Robert Smithson Retrospective*, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, The Herbert F. Johnson Museem of Art, Cornell University, 1982-83 (cat. exp.)

AA.VV. *Santa Cruz de Tenerife. Esculturas en la calle*, Gobierno de Canarias. Consejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, [1985].

AA.VV. *Sculpture Biennale li. Ein-Hod. Natura Has Built Us a Museum.* Artist. Curator. Art, Biennial of Sculpture. Ein-Hod, Haifa, 1992

AA.VV. *Sculpture/Nature*, CAPC Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux y Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1978 (cat. exp.)

AA.VV. *Siah Armajani: bridges, houses, communal spaces, dictionary for building*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1985 (cat. exp.)

AA.VV. *Siah Armajani*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999. (cat. exp.)

AA.VV. *Siah Armajani*, Villa Arson, Niza, 1994. (cat. exp.)

AA.VV. *Siting*, La Jolla (Cal.), La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986 (cat. exp.)

AA.VV. *Skulptur im Tal*, Hasselbach, Werhausen Westerwald, 1989 (cat. exp.)

AA.VV. *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Wenkenpark, Riehen/Bâle, Verlag Werner Druck AG, Bâle, 1980 (cat. exp.)

AA.VV. *Skulptur Projekte in Münster 1987*, Du Mont, Colonia, 1987. (cat. exp.)

AA.VV. *Skulpturenprojek Gotha, Konzepte und Entwürfe*, Museen der Stadt Gotha, Gotha, 1992. (cat. exp.)

AA.VV. *Territoires, Pages Paysages, n°4*, Versailles, septiembre 1992.

AA.VV. *Territori i paisatge. Natura i art*, Universitat de Girona - Ajuntament de Girona, Gerona, 2002.

AA.VV. *The Empire State Collection: Art for the Public*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1987.

AA.VV. *The Grizedale Experience. Sculpture, Arts & Theatre in a Lakeland Forest.* Editors Bill Grant & Paul Harris. Edimburgo, A Paul Harris Book, Canongate Press, 1991

AA.VV. *The Unpainted Landscape*, Coracle Press, Londres, 1987.

AA.VV. *Urban Revisions. Current Projects for the Public Realm*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; The MIT Press, Cambridge (Mass.) y Londres, 1994. (cat exp.)

AA.VV. *Urbanismo COAM, nº 12* (nº monog.): *El urbanismo del ocio*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1991.

AA.VV. *Viaggio verso le Alpi*, Villa dei Cedri-Pagine d'Arte, Bellinzona, 1977.

AA.VV., VIAN-MANTOVANI, Thérèse (dir.) *Oeuvres d'Arbres*. Materia Prima-Musée des Beaux-Arts de Pau, Pau, 2001. (cat. exp.)

AA.VV. *Von der Natur in der Kunst*, Viena, Messepalast, 1990 (cat. exp.)

AA.VV. *2º Simposio Internacional de escultura Santo Tirso'93*, Santo Tirso, 1993. (Cat.)

ADAMS, William Howard. (1991). *Nature Perfected. Gardens through History*. Ed. Abbeville Press.Publishers. New York. London. Paris.

ADAMS, William Howard. Roberto Burle Marx. *The Unnatural Art of the Garden*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1991

ADORNO, Theodor W. *Teoría y estética*, Madrid, Taurus, 1971

AGUILÓ, Miguel. *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1999.

AGUILÓ, Miguel (dir.). *Paisajes culturales*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2005.

ALBELDA, José. *Arte y naturaleza: evolución de un vínculo*. En Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual, nº 7, 2007, pag. 54

ALBELDA, José. *Introducción a la iconografía de la crisis ecológica*. En *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, ISSN 1578-5998, nº 7, 2007 (Ejemplar dedicado a: Naturaleza y paisaje), pags. 10-17

ALBELDA, José. *Territorios, caminos y senderos*. En *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*. ISSN 1578-5998, nº 4, 2004, pags. 100-113

ALBELDA, José Y OBERMAIER, Hugo. *El casco griego de Huelva*. En *Clásicos de la arqueología de Huelva*, ISSN 1133-2085, nº 1, 1988, pags. 11-29

ALBELDA, José y SABORIT, José. *Estereotipos de naturaleza en la iconosfera contemporánea*. Localización: Ética ecológica: propuestas para una reorientación. Coord. Jorge Riechmann. 2004, ISBN 84-7426-697-1 , pags. 217-226

ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*, Col. Arte, Estética y pensamiento. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997

ALBERTAZZI, Liliana (ed.). *Différentes Natures. Visions de l'Art Contemporain*, Lindau, Turín-París, 1993. (cat. exp.)

ALEXANDER, Ch. *A pattern language*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982

ALONSO, R y PELLICER, F. *El paisaje: entre la ciencia y el arte*, Universidad Hispanoamericana Santa Maria de la Rábida, 1992

ALPHANT, Adolphe. *Les Promenades de Paris*, Princeton Architectural Press, Princeton (N.J.), 1984. (Ed. fac. de la 1ª ed. en francés, 1867-1873)

ALTSHULER, Bruce Noguchi, Nueva York, Abbeville, 1994

AMBASZ, Emilio. *Emilio Ambasz. The Poetics of the Pragmatic*, Rizzoli, Nueva York, 1983.

AMHERST, A. *A History of Gardening in England*. Londres, 1896

ANDERSON, Stanford (editor). *On Streets, Cambridge*, Massachusetts, The MIT Press, 1978. (Calles. Problemas de estructura y diseño, Barcelona, Csjssavo Cili, 1981)

ANDERSON, Wayne. *American Sculpture in Process: 1930-1970*, Boston, 1975

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

ANDREWS, Malcolm. *The Search for the Picturesque*, Sclar Press, Aldershot, 1989, 19902.

ANGLADE, P. (1994). *El Gran libro de la jardinería*. Ed. Everest, S.A. León.

AÑÓN FELIÚ, Carmen; LUENGO, M. y LUENGO, A. (1995). *Jardines artísticos de España*. Ed. Espasa Calpe. Madrid.

AÑÓN FELIÚ, Carmen (Dir.). *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Complutense, Madrid, 1995.

APPLETON, J. *The Symbolism of Habitat: An Interpretation of Landscape in the Arts*, University of Washington Press, Washington, 1990.

ARAÚJO, Joaquín. *XXI: Siglo de la ecología. Para una cultura de la hospitalidad*. Madrid, Espasa Calpe. 1996

ARGULLOL, R. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Ed. Destino, Barcelona, 1991.

ARGULLOL, Rafael. *Naturaleza: La conquista de la soledad*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1995

ARMAJANI, Siah y otros. *Espacios de lectura / Reading Spaces*, Llibres de recerca ART, Barcelona, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza. 1 985

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1985

ARNOLD, Henry E. *Trees in Urban Design*. Nueva York. Van Nostrand Reinhold Company. 1980

ARONOWITZ, Stanley. *Artistas Muertos, Teorías Vivas*. Nueva York, 1994

ARRIBAS, Diego. *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*, Centro de Estudios del Jiloca, Calamocha, 1999.

ARRIBAS, Diego. *Arte, Industria y Territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Artejiloca, Teruel, 2002.

ASENSIO CERVER, Francisco y otros. *Artistas del Paisaje*, Atrium Internacional, Méjico, 2001.

ASENSIO CERVER, Francisco. *World of Environmental Design*. Barcelona, Arco, 1994-1998

ASENSIO, M.; POL, E., *Nuevos escenarios de educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*, ed: Aique, Buenos Aires, 2002.

ASHIHARA, Yoshinobu. *Exterior Design in Architecture*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company. 1981. (El diseño de espacios exteriores, Barcelona, Gustavo Gili, 1982)

ASHIHARA, Yoshinobu. *The Aesthetic Townscape*, Cambridge Massachussetts, The MIT Press, 1983

ASOCIACIÓN CULTURAL PLAZA PORTICADA. *Cultura y Naturaleza. Textos Internacionales*, Asociación Cultural Plaza Porticada, Santander, 2001.

ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991

AUGE, Marc. *Non-places. Incroduction to an Anthropology of supermodernity*,

Londres, 1995

BACON, E. *Design of Cities*, Londres. 1967

BACH, Ira J.; GRAY, Mary Lackritz. *A Guide to Chicago's Public Sculpture*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México. Fondo de Cultura Económica, 1986

BAILLY-HERZBERG, Janine. *L'Art du paysage en France au XIXe siècle. De l'atelier au plein air*, Flammarion, París, 2000.

BALCELLS, Conxita, BRU, Josepa. *Al lado de /Alongside. Límites, bordes y fronteras*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

BALLESTER-OLMOS Y ANGUÍS, José Fco., y MORATA CARRASCO, Amparo. *Normas para la clasificación de los espacios verdes*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001.

BARDI, P. M. *The Tropical Gardens of Burle Marx*, Londres, 1964

BARIDON, Michel. *Los Jardines. Paisajistas, Jardineros, Poetas: Antigüedad – Extremo Oriente*, Abada, Madrid, 2004. (1ª ed. en francés, 1998)

BARIDON, Michel. *Los Jardines. Paisajistas, Jardineros, Poetas: Islam-Edad Media-Renacimiento-Barroco*, Abada, Madrid, 2005. (1ª ed. en francés, 1998)

BARILLI, Renato. *Dall'oggetto al comportamenc. La ricerca artistica 1960-1970*. Roma, 1970

BARLOW ROGERS, E. (2001). *Landscape Design. A Cultural and Architectural History*. Ed. Abrams. New York.

BARNES, Trevor y DUNCAN, James S. (editores). *Writings Cultures*, Londres, 1992

BARNETT, Joathan. *Urban Design as Public Policy. Practical Methods for Improving Cities*, New York, Architectural Record Books, 1974

BARNETT, Jonathan. *The Elusive City. Five Centuries of Design, Ambition and Miscalculation*, London, The Herbert Press, 1986

BARTHES, Roland. *Mitologías* (1957), México, Siglo XXI, 1980

BARTSCH, Ingo (editor) *Terminal von Richard Serra, Eine Dokumentation in 7 Kapiteln*. Bochum, Museo Bochum, 1980

BATEY, Mavis. *Alexander Pope. The Poet and the Landscape*, Barn Elms, Londres, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984

BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980

BAUMAN, Zygmunt. *Intimations of Posmodernity*, Londres. Nueva York, 1992

BAURNON, Fernand. *La voie publique et son decor*, París, 1909

BAZÁN DE HUERTA, Moisés. *La escultura monumental en La Habana*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994.

BEARDSLEY, John. *A Landscape for Modern Sculpture. Storm King Art Center*, Abbeville Press, Nueva York, 1985.

BEARDSLEY, John. *Art in public places*, Partners for livable Places, Washington, 1981.

BEARDSLEY, John. *Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press, Nueva York, 1984.

BEARDSLEY, John. *Proving the Herat. Contemporary Land Projects*, Hirshhorn Museum and Esulpture Garden, Washington D.C., La Jolla Museum, Smithsonian Institution Press, 1977.

BECHER, Bernd & Hilla. *Typologien. Industriellen Bauten*. Schirmer/Mosel, Dusseldorf, 2003.

BÉGUIN, François. *Le paysage*, Flammarion, París, 1995.

BECKETT, R. B.: *John Constable's Discourses*, Ipswich, 1970.

BELSHAW, Christopher. *Filosofía del medio ambiente. Razón, naturaleza y preocupaciones humanas*, Tecnos, Madrid, 2005. (1ª ed. en inglés, 2001)

BENEVOLO, Leonardo. *La captura del infinito*, Celeste, Madrid, 1994. (1º ed. en italiano, 1991).

BERMINGHAM, Ann. *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Thames and Hudson, Londres, 1987.

BERNATZKY, Aloys. *Tree ecology and preservation*, Amsterdam, Elsevier Scientific Publishing Company, 1978

- BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1994.
- BERQUE, Augustin. *Être humains sur la terre. Principes d'éthique de l'écoumène*, Gallimard, París, 1996.
- BERQUE, Augustin. *Les Raisons du Paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, París, 1995.
- BERTRAND, G. *Paysage et Géographie phisique globale*. Esquisse methodologique, R.G.RS.O.,T. xxxix, 249-272, 1968
- BESSE, Jean-Marc. *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud, Arles, 2000.
- BILLETER, Erika (dir.) *Mythos end Ritual in der Kusst der 7Oer Jahre*, Kunsthhaus, Zerich, 1981 (cat. exp.)
- BIRKSTED, Jan (ed.) *Landscapes of memory and experience*, Spon Press, Londres, 2001.
- BIRMINGHAM, Ann. *Landscape and Ideology*, Londres,Thames and Hudson, 1987
- BLÁZQUEZ, J. Y LLULL LLOBERA, P. *Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos* (España-Suecia-Italia). Proyecto Europeo *Cultura 2000*. Fundación NMAC, Cádiz, 2002. Pág. 43-50.
- BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. *Paisajes en la literatura y el cine*, Ed. del autor, Ávila, 2002.
- BOETTGER, Suzaan. *Earthworks. Art and the Landscape of the sixties*, University of California Press, Berkeley, 2002.
- BOFE, Leonardo. *Grito de la tierra, grito de los pobres*, Madrid, Trotta, 1996
- BOLÓS, María de (ed.). *Manual de Ciencia del Paisaje. Teoría, métodos y aplicaciones*, Masson, Barcelona, 1992.
- BONITO OLIVA, Achille, *Il territorio magico*, Florencia, 1972
- BORD, Janet y LAMBERT, Jean-Clarence. *Labyrinthes et dédales de monde*, Paris, Editions de la Connaissance, 1976
- BORDINI, Silvia. *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina Edizioni, 1984

BORSICH, Wolfgang. *Lanzarote & César Manrique. 7 Monumentos*, Edición del autor, Madrid, 1994.

BOULARD, Claire (ed.). *Jardins et Paysages en Angleterre au XVIIIe siècle*, Centre de recherche sur l'Interprétation, l'Identité et l'Imaginaire, Reims, 2001.

BOURDON, David. *Christo*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1970

BOYCEAU, J. *Traité de Jardinage selon les Raisons de la Nature et de l'Art*, París, 1638

BOYD, R. y RICHERSON, E.J. *Culture and the evolutionary process*, Chicago y Londres, Univ. Chicago Press, 1985

BRAMBILLA, Roberto y LONGO, Gianni. *For pedestrians only. Planning, design, and management of traffic-free zones*, New York, Whitney Library of Design, 1977

BROADBENT, Geoffrey. *Emerging Concepts in Urban Space Design*, London, Van Nostrand Reinhold, (International) Co., 1990

BROTO, Carles. *Nuevo paisajismo urbano*, Instituto Monsa, San Adrià de Besòs, 2000.

BRUSATIN, Manlio. *Historia de los colores (1983)*, Barcelona, Paidós, 1987

BUNCE, Michael. *The Countryside Ideal. Anglo-American Images of Landscape*, Routledge, Londres-Nueva York, 1994.

BUREL, Françoise; BAUDRY, Jacques. *Ecología del paisaje. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Mundi-Prensa, Madrid, 2002.

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757)*, Madrid, Tecnos, 1987

BURKE, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos. Técnicos de Murcia, Valencia, 1985.

BUSCH, Werner. *Landschaftsmalerei*, Reimer, Berlín, 1997.

BUSSMANN, Klaus y KÓNIG, Kasper (dir.) *Skulptur Projekte la Münster 1987*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte á Münster, DuMontVerlag, Colonia, 1987 (cat. exp.)

CABEZAS CONDE, Guillermo. *Arquitectura para todos. Manual para proyectar*

*sin barreras arquitectónicas*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1978

CAHN, Robert y KETCHUM, Robert. *American Photographers and National Parks*, Nueva York, The Viking Press, 1981

CALVO, María José. *Arte y sociedad: actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, Ayuntamiento de Huesca, 1990

CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar C, 1992

CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría del paisaje en la pintura española del siglo XIX: de Villamil a Beruete*, en *La imagen Romántica de España*, Alianza, Editorial, Madrid, 1995.

CAMPBELL, Bernard. *Ecología humana. La posición del hombre en la naturaleza*, Salvat, Barcelona, 1994. (1ª ed. en inglés, CANCER, L.

*Ecogeografía de los paisajes del Alto Gállego, Zaragoza*, Publicaciones del Consejo de Protección de la Naturaleza de Aragón, 1995

CANCER POMAR, Luis Antonio. *La degradación y la protección del paisaje*, Cátedra, Madrid, 1999.

CANOVAR, Daniel. *Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*

CARAPPELLI, Gabriella; DONATI, Marta. *Pietro Portinai e l'arte del paesaggio. Gli escordi e i lavori nella provincia aretina*  
Mandragora, Florencia, 2005.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética / Walking as an aesthetic practice*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

CARNEIRO, Alberto. Catálogo Exposición, *Alberto Carneiro: 20 de julio-30 de septiembre de 2001*, Santiago de Compostela: CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001.

CARNEVALE, Simona. *La conservazione del paesaggio*, Alinea, Florencia, 2003.

CARLSON, A.: *Nature, Aesthetic Appreciation and Knowledge*, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, nº 4 (1995), 393-400.

CARPINTERO, Óscar. *El metabolismo de la economía española. Recursos naturales y huella ecológica (1955-2000)*  
Fundación César Manrique, Taro de Tahiche, 2005.

CARTWRIGHT, Richard. *The design of urban space*, Londres, The Architectural Press, 1980

CASTLEMAN, Craig. *Los Graffiti*, Madrid, Hermann Blume, 1987

CASTRO, X. A. *A Arte como espacio totalizador*. Tomado de: *10 Críticos/10 Artistas. As imaxes e as palabras*. Catálogo de exposición en la Estación Marítima de Vigo. Universidad de Vigo, 1993. Pág. 13.

CASTRO, X. A. *La naturaleza que rescata el tiempo en un instante*. Exposición *Nils Udo: Huellas en la naturaleza*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006. Pág. 171-179.

CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*, Quadrige/Presses Universitaires de France, París, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Quadrige/Presses Universitaires de France, París, 2000.

CAVALLI-SFORZA. LL.Y FELDMAN, M.W. *Cultural transmission and evolution. A quantitative approach*, Princenton, Princenton University Press, 1981

CAZENEUVE, Jean. *La sociedad de la ubicuidad (1972)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978

CAZZATO, Vincenzo/ FAGIOLO, Mscello/GIUSTI, María Adriana. *Teatri di Verzura. La Scena del Giardino del Barroco al Novecento*, Florencia, Edifir, 1993

CELANT, Germano. *A Bottle of Notes and Some Voyages. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*, Valencia, IVAM, 1989

CELANT, Germano. *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Turín, Galeria Civica d'Arte Moderna, 1970 (cat. exp.)

CELANT, Germano. *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal, 1985 (cat. exp.)

CELANT, Germano. *Mario Merz*, Milán, Electra y Solomos R. Guggenheim Museum, Nueva York, (cop.) 1 989 (cat. exp.)

CELI, Pablo; MOSCOSO, Esteban. *Arte para todos. Una nueva dimensión de gestión urbana*, Dirección de Parques y Jardines, E.M.O.P., Quito, 1996.

CERAMI, Giovanni. *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Bari, 1996.

CERVERA VERA, Luis. *La Fresneda. Un lugar de Felipe II en el entorno de El Escorial*, Fundación Benetton, Treviso-Aranjuez, 2003.

CERVERA MIRALLES, Luis y CARDONA, Joan Mari. *Els carrers de l'Eivisa antiga. Las calles de la Ibiza antigua*, 1981

CHARLET, José. *Sculptures dans la ville*, Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie, s.l. [París], 1980.

CHARRE, Alain (ed.). *Art et Espaces Publics*, OMAC, Givors, 1992.

CHENET, Françoise (ed.). *Le paysage et ses grilles. Colloque de Cerisy*, L'Harmattan, París-Montreal, 1996.

CHRISTO (Seud. de: JAVACHEFF, Christo). *Christo. Valley Curtain*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1973.

CLARK, Kenneth. *Landscaps into Art*, Londres, 1949. (El arte del paisaje, Barcelona, Seix Barral, 1971)

CLARK, Kenneth. *L'art du paysage*, Gérard Monfort, París, 1994. (1ª ed. en inglés, s.a.).

CLARK, Kenneth, *La rebellion romántica: el arte romántico frente al clásico*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

CLIFFORD, Dereck. *Los jardines. Historia, trazado y arte*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1970. Texto clásico sobre la historia del paisajismo.

COEN, Lorette (ed.). *Lausanne Jardins. Une envie de ville heureuse*, Péribole-Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, Lausana, 1998.

COEN, Lorette (ed.). *Lausanne Jardins' 97. Guide des promenades*, Association Jardin Urbain, Lausana, 1997. (cat. exp.)

COLEMAN, Alice. *Utopia on Trial. Vision and Reality in Planned Housing*, London, Hilary Shipman, 1985

COLINGWOOD, R.G. *The Idea of Nature*, Oxford Paperbacks, 1965

COLVIN, B. *Land and Landscape*, 2ª edición, Londres, 1970

COMMENT, Bernard. *Das Panorama. Die Geschichte einer Vergessenen Kunst*, Nicolai, Berlín, 2000.

CONDER, J. *Landscapspe gardening in Japan*, Yokohama, 1893

CONSOLO, Vincenzo. *Retablo*, Barcelona, Muchnik Editores, 1995

CONWAY, Donald (editor) *Human Response to Tall Buildings*, Struodsburg, Pennsylvania, Dowden, Hutchinson & Ross, 1977

COOPER, Martha y CHALFANT, Henry. *Subway Art*, Londres, Thames and Hudson, 1988

COOPER MARKUS, Clare y SARKISSIAN, Wendy. *Housing as if people mattered. Site desigs guidelines for medium-density family housing*, Berkeley, University of California Press, 1986

CORTÉS, José Miguel. *El tiempo sagrado: la mitificación del arte contemporáneo*, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1991

CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arce)*, Direcció General de Museus i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, Col.Arte, Estética y Pensamiento, 1996

CORTÉS, José Miguel. *El rostro velado, travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997

COSGROVE, Desis y DANIELS, Stephen. *The iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge University Press, 1992

COX, Madison y LENNARD, Erica. *Artists' Gardens* (from Claude Monet to Jennifer Bartlett), Nueva York, Harry N. Abrams, 1993

CRISP, E. *Medieval Gardens*, 2 vols., Londres, 1924

CROWE, Sylvia. *Garden Desing*, Suffolk, Gardes Art Press, 1994

CROWE, S. y MILLER, Z. *Shaping Tomorrow's Landscape*, Amsterdam, 1964

CROWHURST LENNARD, Suzanne y LENNARD, Henry. *Public life in urban places. Social and architectural characteristics conducive to public life in European cities*, Southampton, NewYork, Gondolier Press, 1984

CROWHURST LENNARD, Suzanne y LENNARD, Henry. *Livable Cities. People and Places: Social and design Principles for the Future of the City*, Souchampton, Nueva York, Gondolier Press, 1987

CUBILLO HERGUERA, Lino. *Diseño y optimización funcional de las zonas verdes urbanas*, Madrid, MOPU, 1982

CULLEN, Gordon. *Townscape*, London, The Architectural Press, 1961. (El Paisaje urbano. Tratado de estética urbanística, Barcelona, Blume, 1974)

CHADWICK, G. F. *The Park and the Town: public Landscape in the 19th and 20th Centuries*, Londres, 1966

CHIARA, Joseph de y KOPPELMAN, Lee. *Urban Planning and Design Criteria*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1983

CHRISTIANSEN, Monty L. *Vandalism Control Management for Parks and Recreation Areas*, London, E. & F. N. Spon, 1983

CHRISTO. Christo. *Valley Curtain*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1973

CHURCH, T. *Gardens are for People*, Nueva York, 1955

DANIELS, Stephen. *Fields of Vision. Landscape Imagery & National Identity in England & The United States*, Polity Press, 1992

DAVAL, Jean-Luc. *La afirmación de la escultura*. En Historia de un Arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, Ginebra-Barcelona, Skira, Carroggio S.A. Ediciones, 1986

DAVAL, Jean-Luc (dir.) *L'Art renouvelle la ville. Urbanisme et art contemporain*, Musée National des Monuments français, Ginebra, Skira, 1992 (cat. exp.)

DAVIES, Hugh; ONORATO, Roland J. *Siting*, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla (Cal.), 1986. (cat. exp.)

DAVIES, Peter; KNIPE, Tony (ed.). *A Sense of Place. Sculpture in Landscape*, Ceolfrith Press, Sunderland, 1984.

DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* (1967), Madrid, Miguel Castellote Editor, 1976

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen* (1992), Barcelona, Paidós, 1994

DEITCH, Jeffrey y FRIEDMAN, Dan (edit.) *Artificial Nature*, Atenas, Deste Foundation for Contemporary Art, 1990 (cat. exp.)

DE las RIVAS SANZ, Juan Luis. *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Universidad de Valladolid, 1992

DELACROIX, Eugène. *Journal (1822-1863)*, París, Ed. Plan, 1987

DE L'ÉCLUSE DE ARRAS, Charles. *Descripción de algunas plantas raras encontradas en España y Portugal*, Junta de Castilla y León, [Valladolid], 2005. (1ª ed. en latín, Amberes 1576)

DELGADO, Javier. *Jardín cerrado. Flora escondida en la Colegiata de Santa María de Borja*, Centro de Estudios Borjianos-Institución Fernando el Católico, Borja, 2001.

DENNIS, Michael. *Court & Garden. From the French Hôtel to the City of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1988.

DERY, Louise (dir.). *Territoires d'artistes. Paysages verticaux*, Musée du Québec, Québec, 1989 (cat. exp.)

DESCAMPS, Olivier. *Sculpture culture. Etude d'art public sur la statuaire de Paris*, Mots d'Homme, París, 1989.

DESCHARNES, R. y PREVOST, C. *Gaudí: the Visionary*, Londres, 1971

DESIGN COUNCIL, THE & THE ROYAL TOWN PLANNING INSTITUTE. *Streets ahead*, London, Design Council, 1979

DEWARRAT, Jean-Pierre; QUINCEROT, Richard; WEIL, Marcos; WOEFFRAY, Bernard. *Paysages ordinaires. De la protection au projet*, Pierre Mardaga, Sprimont, 2003.

DISDIER, Jorge. *El paraíso recobrado: un paseo por los más bellos jardines de España y de la Unión Europea*, Madrid (RTVE), Servicio de Publicaciones, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994

DISEÑO URBANO. *Introducción al... La calidad en la ciudad consolidada*, Madrid, MOPU, 1986. Dix installations éphémères Vassivière-en Limousin, Lac & S, Aix-sur-Vienne, 1989

DOBSON, Andrew. *Pensamiento político verde; una nueva ideología para el siglo XXI*, Barcelona, Paidós, 1997

DOMINO, Christophe. *À ciel ouvert. L'art contemporain à l'échelle du paysage*, Scala, París, 2005.

DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1976

DORFLES, Gillo. *Il feticcio quotidiano*, Milán, Feltrinelli, 1989

DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artificio* (1968), Barcelona, Lumen, 1972

DORFMAN, Ariel y MATTELARD, Armand. *Para leer el Pato Donald, comunicación de masas e imperialismo*, México, Siglo XXI, 1972

DOWNING, A.J. (Andrew Jackson). *Landscape Gardening and Rural Architecture*, Dover, Nueva York, 1991. (1ª ed. en inglés, 1865).

DRURY, Chris; SYRAT, Kay. *Chris Drury. Silent spaces*, Thames and Hudson, Londres, 1998.

DUMLOP, Beth. *Building a Dream. The Art of Disney Architecture*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1996.

DUNN, M.C. *Landscape Evaluation Technique: an Appraisal and Review of the Literature*. Cener for Urban and Regional Studies, University of Birmingham, 1974

ECHARRI, J. *Filosofía fenoménica de la naturaleza*. Tomo 1. Naturaleza y fenómeno, Universidad de Deusto, Bilbao, 1990

ECHEVARRÍA, Javier. *Telépolis*, Barcelona, Destino, 1996

ECKBO, G. *Landscape for Living*, Nueva York, 1950

EDKINS, Diana. *Landscape and Discovery*, Chicago, Hofstra University Chicago Press, 1994

EHRAURD, Jean. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Albin Michel, 1963, 19942.

EHRENZWEIG, A. *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976

ELIOVSON, Sima. *The Gardens of Roberto Burle Marx*, Londres, Thames and Hudson, 1991

ELLIOTT, Anne. *Sculpture a Goodwood. Brithish Contemporary Sculpture 98/99*, Sculpture a Goodwood, Goodwood, 1998. (Cat. Exp.)

EMERSON, Peter Henry. *Naturalistic Photography for Students of the Art*, 1891. Reeditado por Ayer Company Publishers, Inc.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación (1974)*, Barcelona, Anagrama

ESCRIBANO, M.M. *El paisaje*, Madrid, MOPU, 1989

ESPAÑOL ECHANIZ, Ignacio Miguel. *Las obras públicas en el paisaje. Guía para el análisis y evaluación del impacto ambiental en el paisaje*, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Madrid, 1998.

ESPAÑOL, Joaquim (ed.). *Arquitectos en el paisaje*, Col·legi d'Arquitectos de Catalunya. Demarcació de Girona, Gerona, 2000.

EYSSARTEL, Anne-Marie y ROCHETTE, Bernard. *Des Mondes Inventés. Les parcs à thème*, París, Editions de la Villette, 1992

FABIÁN, Rainer y ADAM, Hans-Christian *Masters of Early Travel Photography*, Nueva York, Vendome Press, 1983

FACHARD, Sabine et al.. *L'art et la ville, intervention des artistes dans les villes nouvelles*, Groupe Central des Villes Nouvelles, París, 1976.

FACHARD, Sabine. *Huit places publiques en villes nouvelles: des artistes dans l'aménagement urbain*, Groupe Central des Villes Nouvelles, París, 1978.

FACHARD, Sabine. *Eaux et fontaines dans la ville*, Du Moniteur, París, 1982.

FAGONE, Vittorio (ed.). *Arte in Natura*, Mazzotta, Milán, 1996.

FARIELLO, Francesco., *La arquitectura de los jardines*. Mairela/Celeste, Madrid, 2000.

FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Editorial Reverte. Barcelona, 2004.

FAUX, Monique et al. *L'Art et la Ville - Art dans la Vie: L'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans*. La Documentation Française, París, 1978.

FERNÁNDEZ ARENAS, José (Coor.) *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988

FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Espacios públicos urbanos*. Trazado, urbanización y mantenimiento, Madrid, MOPU, 1990

Filosofía fenomenológica de la naturaleza. Tomo 1. Naturaleza y fenómeno, Bilbao, Universidad de Deusto

FINCK, Heinz Dieter; GANZ, Michael T. *Le Panorama Bourbaki*, Cêtre, Lucerna, 2002.

FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the Collected Writings*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1996.

FLORIDO TRUJILLO, Gema. *Hábitat rural y gran explotación en la Depresión del Guadalquivir*, Junta de Andalucía, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1996.

FOSTER, Hal (edit.) *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeca-Agoscini, 1984

FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber* (1969), México, Siglo XXI

FRANKEL, Felice; JOHNSON, Jory. *Modern Landscape Architecture Redefining the Garden*, Abbeville, Nueva York, 1991.

FREGOLENT, Alessandra. *Los vedutistas*, Electa-Grijalbo Mondadori, s.l., 2001 (1ª ed. en italiano, 2000)

FRIEDMAN, Terry. *Wood. Andy Goldsworthy*, Viking-Penguin, Harmondsworth, 1996.

FUNDABURK, E.; DAVENPORT, T. (ed.). *Art in Public spaces in the United States*, Ohio, 1975.

FUNDAZIONE GIORGIO CINI - ZORZI, Renzo (ed.). *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venecia, 1999.

FUSSELL, G. S.: *Landscape Painting and the Agricultural Revolution*, Pindar Press, London, 1984.

GALOFARO, Luca. *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

GARCIA CALVO, Agustín. *Introducción es Lucrecio: De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1990

GARCIA FERNÁNDEZ, E (dir.) *Medio ambiente y Ordenación del Territorio*, Fundación Duques de Soria, Grupo Endesa y Universidad de Valladolid, 1994

GARCIA FERNÁNDEZ, José Luis y IGLESIAS ROUCO, Lena saladita. *La plaza en la ciudad y otros espacios significativos*. Galicia-Asturias-Cantabria-País Vasco-Navarra, Madrid, Hermann Blume, 1986

GARCÍA GUATAS, Manuel. Ramón Acm 1888-1 936, Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 1988 (cat. exp.)

GARCÍA GUTIERREZ, Pedro F. y Landa Bravo, José. *La escultura. Del Renacimiento a la actualidad*. Diccionarios Antiquaria. Madrid, 1994.

GARCÍA MARTÍN, Pedro. *Imágenes Paradisi. Historia de la percepción del paisaje en la Europa moderna*, Caja Madrid, Madrid, 2000.

GARRIDO, P. (1997). *Pensando en jardines*. Ed. Horticultura, S.L. Reus.

GARUAD, Colette. *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et Paysages européens*. Editions Hazan. París, 2007.

GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, París, 1993.

GEDDES, P. *Cycles in Evolution*, Londres, 1968. (Ciudades en evolución, Buenos Aires, Emecé Editores, SA., 1960)

GERNSHEIM, H. *The Original of Phocography*, Londres, Thames and Hudson, 1982

GERSTER, Georg. *Grand Design the Earth from Above*, The Knapp Press, Los Ángeles, 1976.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachussetts, 1941. (Espacio, tiempo y arquitectura, Barcelona, Edicorial Científico-Médica, 1968)

GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1985

GIL GALLUS, J.A. y DIEZ SÁNCHEZ, O. *Montañas y valles. Guía del naturalista. 17 paseos por el Pirineo aragonés*, DGA, Diputación de Huesca, 1995

GILLON, Edmund Vincent. *Early New England Gravestone Rubbings*, Dover, Nueva York, 1966.

- GILPIN, William (ed. Javier Maderuelo). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Abada, Madrid, 2004. (1ª ed. en inglés, 1794).
- GILPIN, William. *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, R. Blamire, Londres, 1794. (ed. facsímil: Gregg, Farnborough, 1972).
- GIRARD, Jules. *La Photographie appliquée aux études géographiques*. 1871, París, F Savy, 1872
- Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII (1967), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996
- GIRARDIN, René-Louis de. *De la composition des paysages*, Champ Vallon, Seyssel, 1992. (1ª ed. en francés, 1777).
- GOHEN, Elien R. *Christo: Wrapped, Walk, Ways*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1978
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión (1960)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982
- GOMBRICH, Ernst. *Norma y Forma*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, 1984. (Edición en inglés: Norm and Form. Scudiea in che Art of the Renaissance, Oxford, Phaidon Press, 1966)
- GÓMEZ MENDOZA, Josefina (dir.). *Los paisajes de Madrid: naturaleza y medio rural*, Alianza, Madrid, 1999.
- GÓMEZ OREA, Domingo. *Evaluación del impacto ambiental*, Agrícola Española, Madrid, 1992, 19992.
- GÓMEZ OREA, Domingo et alt. *Impro. Un modelo informatizado para la evaluación de impacto ambiental*, Agrícola Española, Madrid, 1991.
- GÓMEZ OREA, D. *Planificación rural*, Madrid, Editorial Agrícola Española, MAPA, 1992
- GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, Fernando. *Ecología y paisaje*, H. Blume, Madrid, 1981.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte (1968)*, Barcelona, Seix Barral, 1974
- GOSLING, David y MAITLAND, Barry. *Concepts of Urban Design*, London, New

York, Academy Editions/St. Martin's Press, 1984

GOTHEIN, M. L. *A History of Garden Art*, Londres, 1928

GOTMAN, J. y HARPER, R. A. (edic.) *Since Megapolia*, Baltimore y London, Johns Hopkins University Press, 1990

GRANADOS VALDES, A. *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974

GRANT, Bill; HARRIS, Paul (eds.). *Natural Order. Visual Arts & Crafts in Grizedale Forest Park*, The Grizedale Society, Ambleside, 1996.

GRANT, Bill; HARRIS, Paul (eds.). *The Grizedale Experience. Sculpture, Arts & Theatre in a Lakeland Forest*, Canongate Press, Edimburgo, 1991.

GREENBIE, Barrie B. *Spaces. Dimensions of the Human Landscape*, Yale University Press, New Haven, 1981.

GREY, Gene y DENEKE, Frederick. *Urban Forescry*, New York, John Wiley and Sons, 1986

GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías* (1989), Valencia, Pre-Textos, 1990

GUINAUDEAU, Claude. *Planter aujourd'hui, bâtir demain. Le préverdissement*, Paris, Institut pour le Développement Forestier, 1987

GUYER, P. *Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality*, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, nº 2 (1990), 137-142.

HALL, Edward. *The silent language*, New York, Doubleday, 1959

HALL, Edward. *The Hidden Dimension*, Garden City, New York, Doubleday & Company, 1966.

(La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio, Madrid, Instituto de estudios de Administración Local. 1973)

HALPRIN, Lawrence. *Cities*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1963

HAMMACHE R, A. M. *La sculpture*, Paris, Cercle d'Art, 1988

HANSMANN. *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Nerea, Madrid, 1989.

HARGROVE, June. *Les statues de Paris. La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris* Fonds Mercator-Albin Michel, Paris, 1989.

HARRIS, Richard. *Arboriculture. Care of Trees, Shrubs, and Vines in the Landscape*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1983. *Landscape and Figure Componicion*, Nueva York, 1910. (Reeditado por Amo Press)

HAUSER, A. *The Social History of Art*, Londres, 1951. (Historia social de la literatura y el arte, Guadarrama, 1962)

HÄUSSER, Robert; HONISCH, Dieter. *Kunst Landschaft Architektur. Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Institut für Auslandsbeziehungen, s.l., 1983.

HAUXNER, Malene. *Open to the Sky*, Arkitektens Forlag, Kobenhavn, 2003.

HECKSCHER, Auguuc y ROBINSON, Phyllia. *Open Spacea. The Life of American Cities*, NewYork, Harper & Row Publiahera, 1977

HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989

HEGEMANN,W. y PEETS, Elberc. *The American Vicruviua*, NuevaYork, 1922. (El Vitrubio americano: Manual de Arte Civil para el arquitecto, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1992)

HELSINGER, E.: *Turner and the Representation of England*, en MITCHELL, W. J. T. (ed.): *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

HEMINGWAY, A.: *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

HENRY, J. Glynn; HEINKE, Gary W. *Ingeniería ambiental*, Pentice Hall, México, 1992. (1ª ed. en inglés, 1996).

HIGHET, G. *Poets in a Landscape*,Harmondsworth, 1959

HILLIER, Werner y PEETS, Elbert. *The American Vitrubius. An Architects'Handbook of Civic Art*, New York, Princeton Architectural Press, 1988

HOBBS, Robert et alt. *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1981.

HOLDEN, Robert. *Diseño del espacio público*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996. (1ª ed. en inglés, 1996).

HOLT, Nancy (ed.). *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 1979.

HONOUR, H. *Chinoiserie*, Londres, 1961

HOUGH, Michael. *City Form and Natural Process. Towards a New Urban Vernacular*, London, Croom, Helm, 1984

HUNT, John Dixon; WILLIS, Peter (eds.). *The Genius of Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, The MIT Press, Londres, 1975, 1993

HUNT, John Dixon. *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass), 1992.

HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*, Archon Books, Hamdon (Conn.), 1967. (1º ed. en inglés, 1927).

HÜTTE, Axel. *Axel Hütte: Terra Incognita: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio Velásquez, 5 de febrero-10 de mayo de 2004* (catálogo de exposición), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

HYAMS, E. *Soil and Civilization*, Londres, 1956

IBARROLA, Agustín. *Arte y Naturaleza*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1999. (Cat. Exp.)

INSAUSTI MACHINANDIARENA, Pilar. *Jardinería y paisaje aplicados a la arquitectura*. Valencia: Universidad Politécnica, 1991.

INSAUSTI MACHINANDIARENA, Pilar. *Bibliografía de jardines históricos y paisajismo*. Valencia: Universidad Politécnica, 1991.

ITO, Teiji y IWAJIMA, Takiji. *The Japanese Garden: An Approach to Nature*, New haven y Londres, 1972

JACKSON, John Brinckerhoff. *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven - Londres, 1994.

JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities. The Failure of Town Planning*, New York. Random House, 1961. (Muerte y vida de las grandes ciudades, Madrid, Península, 1967)

JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995

JARQUE, et alt. *L'habitatge temporal. L'home i la pedra*, Universitat de València, Valencia, 2004.

JARQUE, Vicent. *Andreu Alfaro*, Valencia, Eliseu Climent, 1992

JAUKKURI, Maaretta (ed.). *Artscape Nordland*, Press Publishing, Bodo (Noruega), 2001.

JELLICOE, Geoffey et Susan. *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995. (1ª ed. en inglés, 1975).

JONES, David Lloys. *Arquitectura y entorno. El diseño de la construcción bioclimática*, Blume, Barcelona, 2002 (1ª ed. en inglés, 1998).

JORNADAS EUROPEAS DE PATRIMONIO. *Plazas y Jardines en Andalucía*. Junta de Andalucía, Sevilla, 2004.

JOHANNES, Fabian. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nueva York-Oxford, 1983

JOHNSON, Ellen H. *Claes Oldenburg*, Baltimore, Penguin Books, 1971

JUNTA de Andalucía. *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitectura de las grandes explotaciones agrícolas de Andalucía. Avance del Estudio Inventario*. Junta de Andalucía-Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1999.

JORGENSEN, SE. *Integration of Ecosystem Theories: A Pattern*, Dordrecht, Boston. Londres, Kluwer Academic Publishers, 1992

JUNTA de Andalucía. *Doñana. Paisaje y poblamiento. Edificaciones en el Parque Nacional*. Junta de Andalucía-Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1996.

JUNZHEN, Zhu. *Chinese Landscape Gardening*. Foreign Languages Press, Pequín, 1992.

KAGAN, Richard L. (dir.) *Ciudades del Siglo de Oro, Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, [Madrid], 1986.

JUSSIM, Estella y LINDQUIST-COCK, Elizabeth. *Landscape as Photograph*, Yale University Press, 1985

KARDON, Janet. *Siah Armajani: bridges, houses, communal spaces, dictionary for building*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1985. (cat. exp.)

KASSLER, Elizabeth B. *Modern gardens and the landscape*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1964, 19842.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (eds.). *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londres, 1998, 20012.

KAUFMANN, Emil. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona, Gustavo Gili, 1 980

KEPES, Gyorgy (ed.). *Arts of the Environment*, Braziller, Nueva York, 1972.

KEPES, Gyorgy. *The New Landscape in Art and Science*, Chicago, 1956

KERMODE, Frank. *El sentido del final*, Barcelona, Gedisa, 1983

KESSLER. E,B. *Modern Gardens and the Landscape*. Nueva York. 1980

KESSLER, Mathieu. *El paisaje y su sombra*, Idea Books, Barcelona, 2000. (1ª ed. en francés, 1999).

KESWICK. M. *The Chinese Garden*, Londres. 1978

KJELLBERG, Pierre. *Le nouveau guide des statues de Paris*, La Bibliothèque des Arts, París, 1988.

KLINGENDER, F. D.: *Art and the Industrial Revolution*, Noel Carrington, London, 1975.

KNIGHT, Richard Paine. *The Landscape a Didactic Poem*, W. Bulmer, Londres, 17952. (ed. facsímil: Gregg, Farnboroug, 1972).

KNOWLES, Ralph. *Sun Rhythm Form*, Cambridge, Massachussetts, The MIT Presa, 1981

KÜSTER, Hansjörg. *Geschichte und Landschaft in Mitteleuropa*, Beck, Munich, 1995.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Carnbridge, Mass, The MIT Presss 1988

KRAUSS, Rosalind. *Richard Serra/Sculpture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1986

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Ed., 1996

KRIER, Rob. Stadtraum. *Theorie in/und Praxis, Stuttgart*. (Stuttgart. Teoría y práctica de los espaciós urbanos, Barcelona, Gustavo Gui, 1976)

KULTURMANN, Udo. *The New Sculpture: Environments and Assemblages*, Nueva York, Frederick A. Praeger Publishers, 1968

KURTZ, Bruce. *The Writings of Robert Smithson*, New York, University Press, 1979

LACASTA REOYO, Pilar; LÓPEZ TORRELLAS. *Los paisajes del Sureste de Madrid. Páramos y vegas*. Cosejería de Educación – Comunidad de Madrid, Madrid, 2003.

LANDERO, María Antonia (ed.). *Equipamientos para una ciudad europea. Madrid 92*, Ayuntamiento de Madrid. Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras, Madrid, 1991.

LAURIE, Ian C. (edit.) *Nature in Cities. The Natural Environment in the Design and Development of Urban Chichester*, John Wiley & Sons, 1979

LAURIE, Michael. *Introducción a la arquitectura del paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983. (1ª ed. en inglés, 1975).

LAVILLE, Bettina; LEENHARDT, Jacques. *Villette-Amazone. Manifeste pour l'environnement au XXIe siècle*, Actes Sud-Babel, Arlés, 1996.

LAWRENCE, Sidney; FOY, George. *Music in Stone. Great Sculpture Gardens of the World*, Train/Branca - Scala Books, Nueva York, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1964

LE DANTEC, Jean-Pierre. *Jardins et Paysages. Textes critiques de l'antiquité à nos jours*, Larousse, París, 1996.

LEBLANC, Linda; COULON, Jacques. *Paysages*, Le Moniteur, París, 1993.

LINAZASORO, José Ignacio. *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978

LINDSQUIST-COCK, Elisabeth. *The Influence of Photography on American Landscape Painting*, Londres, Nueva York. Garland, 1977

LINGWOOD, James (ed.). *Bernd & Hilla Becher. Robert Smithson. Field Trips*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto, 2002. (cat. exp.)

LIPPARD, Lucy R. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, Nueva York, 1983.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialisation of the art object*, Nueva York/Washington, 1973

LIPPARD, Lucy. *From the Center, Feminist Essays on Women's Art*, New York, E.P. Dutton, 1974

LITTLEWOOD, Michael. *Landscape Detailing*. London, The Architectural Press. 1984

LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Serbal, Barcelona, 1991.

LLOLT, Nancy (edit.) *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, 1979

LOISEAU, Jacques-Marie; TERRASSON, François; TROCHEL, Yves. *Le paysage urbain*, Sang de la terre, París, 1993.

LÓPEZ, Cayetano. *El ogro rehabilitado*, Madrid, El País. Aguilar, 1995

LÓPEZ CANDEIRA, José Antonio. *La escena urbana. Análisis y evaluación*, Madrid, MOPU, 1980

LOTMAN, Juri. *Acerca de la semiosfera*, Valencia. Episteme, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. 1985

LOVELOCK, James. *Las edades de Gaia. Una biografía de nuestro planeta vivo* (1988), Barcelona, Tusquets, 1995

LYALL, Sutherland. *Designing the New Landscape*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 1991-1992.

LYALL, Sutherland. *Landscape. Diseño del espacio público. Parques. Plazas. Jardines*, Gustavo Gili, Barcelona, 1991. (1ª ed. en inglés, 1991).

LYNCH, Kevin. *Good city form*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press. 1981

LYNCH, Kevin y HACK, Gary. *Site Planning*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1985. (La planificación del sitio, Barcelona, Gustavo Gili)

MACLEAN, Alex S. *La fotografía del territorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003 (1ª ed. en francés, 2003).

MADERUELO, Javier. *Madrid. Espacio de interferencias*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1990

MADERUELO, Javier. (ed.) *Arte y Naturaleza*, Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Fundación César Manrique, Teguise, 1996.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes-Visor, Madrid, 1995.

MADERUELO, Javier. *Arte público*, Diputación de Huesca, Huesca, 1994.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.

MADERUELO, Javier. (ed.) *Fernando Casás. Naturgeist*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997. (cat. exp.)

MADERUELO, Javier. (Dir.) *El paisaje*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997.

MADERUELO, Javier. CASTRO FLOREZ, Fernando; NASH, David. *David Nash* (catálogo de exposición), Huesca: Diputación de Huesca, 2005. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Del 23 de mayo al 28 de septiembre del 2008

MADERUELO, Javier; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *La ascensión al Mont Ventoux: 26 de abril de 1336*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, 2002. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Del 23 de mayo al 28 de septiembre del 2008

MAGNAGHI, A. *Il territorio dell' aabitare, lo suiluppo locale come alternativa strategica*, Milán, E. Angeli, 1990

MALDONADO, T. *Cultura, democrazia, ambiente. Saggi sul mutamento*. Milán, Feltrinelli, 1990

MALIZIA, Giuliano. *Le statue di Roma*, Newton Compton, Roma, 1990.

MALPICA CUELLO, Antonio; *La Alhambra, ciudad palatina nazarí*. Editorial Sarriá. Málaga, 2007.

MARCEL, Odile. *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Champ Vallon, Seyssel, 1989.

MARCHAN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986

MARCHAN, Simón. *Contaminaciones figurativas*. Madrid, Alianza Editorial, 1986

MARGALEF, R. *Teoría de los sistemas ecológicos*, Barcelona. Publicacions Universitat de Barcelona. 1993

MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coord.). *Pasajes y paisajes: espacios*

*de vida, espacios de cultura*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 2006.

MARS, W.M. *Landscape Planning. Environmental Applications*. New York. John Wiley and Sons, 1991

MARTÍN DUQUE, José F.; MONTALVO, Javier (eds.). *Agua y paisaje. Naturaleza, cultura y desarrollo*, Multi Media Ambiental, Madrid, 1996.

MARTIN, James. *La sociedad interconectada* (1978), Madrid, Tecnos, 1980

MARTIN, Ruperc. *The Sculptured Forest. Sculptures in the Forest of Dean*. Bristol, Reddiff Press. 1990

MARTINET, Marie-Madeleine (ed.). *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Aubier, París, 1980.

MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F.; GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. *Fuentes de Madrid*, Avapiés, Madrid, 1994.

MARTÍNEZ CARO, Carlos y RIVAS, José Luis. *Elementos de teoría y diseño de la Arquitectura urbana*. Pamplona. Universidad de Navarra, 1985

MARTÍNEZ SARANDESES, José et al. *Espacios públicos urbanos: trazado, urbanización y mantenimiento*, Instituto del Territorio y Urbanismo - M.O.P.U., Madrid, 1990.

MASSON, G. *Italian Gardens*, Londres. 1961

MATEOS PACHECO, Antonio y SANZ ALDUAN, Alfonso. *La calle. Diseño para peatones y ciclistas*, Madrid, MOPU, 1984

MATILSKI, Barbara C. (dir.) *Fragile, ecologies. Contemporary Artist's Interpretation and Solutions*. New York. Queens Museum of Art, 1992 (cat. exp.)

MATRIX. *Making Space. Women and the Man Made Environment*, London. Pluto Press, 1984

MATTHEWS. *Mazes and Labyrinth, Their History and Development*, Nueva York, Dover, 1975

McCARTHY, Jane; EPSTEIN, Laurily K. *A Guide to the Sculpture Parks & Gardens of America*, Michael Kesend, Nueva York, 1996.

McCLUSKEY, Jim. *Road form and townscape*, London, The Architectural Press, 1979

McGRATH, Dorothy et al. *El Arte del Paisaje*, Atrium Group, Méjico, 2002.

McHARG, Ian L. *Design with nature*, Garden City, New York, Natural History Press, 1969

McLUHAN, Marnhall. *La galaxia Gutenberg* (1962), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985

McLUHAN, Marahali. *Comprensión de los medios* (1964), México, Diana, 1968

MILANI, Raffaele. *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bolonia, 2001.

MILANI, Raffaele. *Il Pittresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari, 1996.

MITCHELL, Timothy. *Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840*, Carendon Press, Londres, 1994.

MITCHELL, W.I.T. (ed.): *Art and the Public Sphere*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1990-1992.

MITCHELL, W.I.T. (ed.) *Landscape and Power*, Chicago, 1994

MERLIN, P. *New Towns*, Londres, 1971. (Las nuevas ciudades, Barcelona, Laia)

MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986

MEYER, Elisabeth K. Y SCHWARTZ, Marta. *Transfiguration of the commonplace*. Washington D.C., Cambridge M.A., Edited by Heidi Landecker

MOLES, Abraham A.; ROHMER, Elisabeth. *Psicología del espacio*, Ricardo Aguilera, Madrid, 1972. (1ª ed. en francés, 1972).

MONDRIAN, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta* (1919-1920), Barcelona, Barral, 1973

MONROE/ BEARDSLEY, C./ HOSPERS, J. *Estética. Historia y Fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1984

MOORE, Charles/ MITCHELL, William/ TURNBULL Jr. William. *La poética de dei giardini*, Padua, Franco, Muzzio, 1991

MORELLI, Darío. *Barriere nello spazio architettonico. Normativa e progetto*, Bari, Edipuglia, 1984

MORLAND, Joanna. *New Milestones. Sculpture, Community and the Land*, Common Ground, Londres, 1988.

MORRIS, D.: *La biología del arte*, Siglo XXI Editores, México, 1971.

MOSSER, Monique y TEYSSOT, Georges. *L'architettura dei giardini d'occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milán Electa, 1990

MOTTET, Jean (ed.). *L'arbre dans le paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 2002.

MÜLLER, Grégoire. *The New Avant-Garde. Issues for the Art of the Seventies*, Nueva York, 1972

MUMFORD, L. *The Culture of Cities*, Londres, 1938. (La cultura de las ciudades, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1957)

MUMFORD, L. *The City in History*, Londres, 1961. (La ciudad en la historia, 2 vols., Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966)

NADAL, Sara; PUIG, Carles. *Proyectar la periferia / Planning the Periphery*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

NATILESKY, Barbara C. *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and solutions*, Nueva York, Rizzoli, 1992

NEUSÜSS, Floris M. (ed.) *Fotografie als Kunst, Kunts als Fotografie*, Köln, Dumont Buchverlag, 1979

NEVE, Christopher. *Unquiet Landscape. Places and Ideas in 20th Century English Painting*, Faber and Faber, Londres-Boston, 1990.

NEWMAN, Oscar. *Defensible Space. People and design in the Violent City*, London, Architectural Press, 1973

NEWTON, N. *Design on the Land: the Development of Landscape*, Cambridge, Massachussetts, 1971

NICCOLINI, Caterina. *Nagasawa. Tra cielo e terra*, De Luca, Roma, 1997.

NIETO BALLESTER, Emilio. *Breve diccionario de topónimos españoles*, Alianza, Madrid, 1997.

NIETZSCHE, F. *El viajero y su sombra*, Madrid, Edaf, 1985

NOGUCHI, Isamu. *The Isamu Noguchi Garden Museum*, NuevaYork, Harry N. Abrams, 1987

NORBERG-SCHULZ, Ch. *Genius Loci*, Londres Academy Edit., 1980. O Culto ás pedras no Noroente Peninsular, A Coruña, Real Academia Gallega, 1965

NOURRY, Louis-Michel; GIVRY, Jacques de. *La France des jardins publics*, Ouest-France, Rennes, 1997.

NURIDSANY, Michel. *La commande publique*, Réunion des musées nationaux, París, 1991.

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael. *Hollada piel de toro. Del sentimiento de la naturaleza a la construcción nacional del paisaje*, Parques Nacionales, [Madrid], 2004.

ODUM, H.T. y ODUM E.C. *Energy basis for Man and Nature*, Nueva York, John Wiley and sons, 1983

ODUM, E.P. *Ecología: bases científicas para un nuevo paradigma*, Barcelona, Vedra, 1992

OLAF EUGE, Torsten y SCHRÖER, Carl Friedrich. *Arquitectura de jardines en Europa entre 1450-1800*, Benedikt Taschen, 1994

OLDENBURG, Claes y CARROLL, Paul. *Proposals for Monuments and Buildings*, 1965-69, Chicago, Big Table Publishing Company, 1969

OLDHAM, J. *Gardens in Time*, Sydney, 1980

ORTEGA CANTERO, Nicolás (ed.). *Estudios sobre historia del paisaje español*, Catarata, Madrid, 2002.

ORTEGA CANTERO, Nicolás (ed.). *Naturaleza y cultura del paisaje*, Fundación Duques de Soria, Soria, 2004.

OWENS, C. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1992

OWENS, Susan. *Energy, Planning and Urban Form*, London, Pion, 1986

PÁEZ DE LA CADENA, F. *Historia de los estilos en jardinería*. Istmo, Madrid, 1982.

PÁEZ DE LA CADENA, F. *El jardín hispano-árabe: su traducción a la jardinería contemporánea*. Actas del VI Congreso IFPRA Europa, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *La perspecciva como forma simbólica (1927)*, Barcelona, Tusquets, 1983

PANOFSKY, Edwin. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983

PANZINI, Franco. *Per i piaceri del popolo*, Zanichelli, Bolonia, 1993.

PASSINI, Jean. *Villes médiévales du chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle* (de Pampelune a Burgos). Villen de fondation et villes d'origine romaine, París, Editions Recherche sur les Civilisations, 1984

PENA, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Taurus, Madrid, 1998.

PELLICER, F. y CANCER, L. *El Galacho de Juslibol (Ebro Medio): zonificación, valoración y propuesta de valoración paisajística en un espacio de interés natural*, Segovia, IV Jornadas sobre Paisaje, 1991

PELLICER, F. y ECHEVERRÍA, M. T. *Formas de relieve del sector central de la Depresión del Ebro*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, C.S.I.C., 1989

PENONE, G. *Respirar la sombra*, Santiago de Compostela, CGAC, Xunta de Galicia, 1999 (cat. exp.)

PEÑA MONNE, J.L. y PELLICER, F. *Medio ambiente y ordenación del territorio en Aragón*, Ponencia Congreso Ordenación del Territorio, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1991

PEREJAUME. *El paisatge és rodó*, Vic, Eumo Editorial, 1995

PERMANYER, Lluís. *Barcelona, Un museo de esculturas al aire libre*, Polígrafa, Barcelona, 1991.

PERNIOLA, Mario. *La società dei simulacri*, Bolonia, Cappelli, 1980

PETRARCA, Francesco. *Ventoux mendirako igoaldia. 1336 ko Apirilaren 26a / La ascensión al Mont Ventoux. 23 de Abril de 1336*, Artium, Vitoria, 2002.

PIGEAT, Jean Paul. *Parcs et Jardins Contemporains*, París, La Maison Rustique, 1990

PINDER, Angi y PINDER, Alan. *Benzley's Design and Detail of the Space Between Buildings*, London, E. & F.N. Spon, 1990

PLAGEMANN, Volker (ed.). *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*, Du Mont, Colonia, 1989.

PLUMPTRE, George. *Great Gardens, Great Designers*, Londres, Ward Lock, 1994

POISSON, Georges. *Guide des statues de Paris*, Hazan, París, 1990.

PONGA MAYO, Juan Carlos; RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Araceli. *Arquitectura popular en las comarcas de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 2000.

PONTE, Alessandra. *Le paysage des origines. Le voyage en Sicile (1777) de Richard Payne Knight*, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2000.

POYNER, Barry. *Design against Crime. Beyond defensible space*, London, Butterworcks, 1983

PRICE, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautifull*, Londres, 1794

PRIETO-MORENO, F. *Los jardines de Granada*, Madrid, 1952

RACINE, Michel (ed.). *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au debut du XIX e siècle* (Tomo I), Actes Sud – École Nationale Supérieure du Paysaje, Arles, 2001.

RACINE, Michel (ed.). *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIXe siècle au XXIe siècle* (Tomo II), Actes Sud – École Nationale Supérieure du Paysaje, Arles, 2002.

RAMÍREZ, Carlos; ROCHA, Orlando. *Carácter, determinación y composición de paisajes*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Barcelona, 1983.

RAMOS FERNÁNDEZ, A. *El estudio del paisaje*, Madrid, Cátedra de Planificación y Proyectos, E.T.S.I.M., 1980

RAMOS FERNÁNDEZ, A. (dir.). *Planificación física y Ecología*, Madrid, E.M.E.S.A., 1979

RAPOPORT, Amon. *Human Aspects of Urban Form. Towards Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, Oxford, Pergamon Press, 1977

RAPOSO MAGALHÃES, Manuela. *A arquitectura paisagista. Morfologia e complexidade*, Estampa, Lisboa, 2001.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *La Experiencia de la Arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Maireal/Celeste, Madrid, 2000. (1ª ed. en inglés, 1959).

RAVETZ, Alison. *Remaking Cities. Contradictions on the Recent Urban Environment*, London, Croom Helm, 1980

REEVES, Hubert. *Malicorne. Reflexiones de un observador de la naturaleza*, Barcelona, Emecé, 1992

REICHLER, Claude. *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg, Ginebra-París, 2002.

RELPH, Edward. *A Paisagem Urbana Moderna*, Edições 70, Lisboa, 1990. (1ª ed. en inglés, 1986)

RESTANY, Pierre. *Dani Karavan. L'Axe Majeur de Cergy-Pontoise*, Etablissement Public de Cergy-Pontoise, París, 1987.

RHEIMS, Maurice. *La escultura as XIX siècle*, París, Arts et Métiers, 1972

RICOEUR, Paul. *La regla de la metáfora*, Londres, 1978

RIEGI, Alois. *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987

RIERA, Pere. *Evaluación de impacto ambiental*, Rubes, Barcelona, 2000.

RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 1997.

RIVAS SANZ, Juan Luis de las. *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992.

ROBINETTE, Garry, O. (edit.) *Barrier-free Exterior Design: anyone can go anywhere*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1985

ROBINSON, Sidney K. *Inquiry into the Picturesque*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

RODITI, Ghilla (ed.). *Verde in città. Un approccio geografico al tema dei parchi e dei giardini urbani*, Guerini Studio, Milán, 1994.

RODRIGUES, Jacinto. *Arte, Natureza e a Cidade*, Cooperativa de Actividades Artísticas, Oporto, 1993.

RODRÍGUEZ AVIAL, Luis. *Zonas verdes y espacios libres en la ciudad*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982

ROGER, Alain. *Court traité du Paysage*, Gallimard, París, 1997.

ROGER, Alain (ed.). *La théorie du Paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel, 1995.

ROSE, M. C.: *Nature as an Aesthetic Object: An Essay on Meta-Aesthetics*, en *The British Journal of Aesthetics*, vol. 16, nº 1 (1976), 3-12.

ROSELL, Quim. *Después de / Afterwards. Rehacer paisajes / Remaking Landscapes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

ROSEN, Charles y ZERNER, Henri. *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, Herman Blume, 1988

ROSENBERG, Harold. *The De-definicion of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Nueva York, 1972

ROSSET, Clémenc. *La antinaturalaleza*, Madrid, Taures, 1974

ROSSET, Clémenc. *Lo real y su doble* (1976), Barcelona, Tusquets, 1993

ROUSSEAU, Denis; VAUZEILLES, Georges. *L'Aménagement Urbain*, Presses Universitaires de France, París, 1992.

Royal Horticultural Society. *Enciclopedia de jardinería*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1994.

Royal Horticultural Society. *Enciclopedia de plantas y flores*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1994.

RUANO, Miguel. *Ecourbanismo. Entornos urbanos sostenibles: 60 proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, 2002.

RUBIÒ I TUDURI, Nicolau M<sup>a</sup>. *Del paraíso al jardín latino*. Tusquets, Barcelona, 1981.

RUDOPSKY, Bernard. *Streets for People. A primer for Americans*, Garden City, Nueva York, Doubleday & Company, 1969

RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Quemando el futuro. Clima y cambio climático*, Nivola, Tres Cantos, 2001.

RUTLEDGE, Albert. *A visual Approach to Park Design*, New York, John Wiley & Sons, 1985

SABLET, Michel de. *Des spaces urbains agréables a vivre. Places, rues, squares et jardins*, París, Editions du Moniteur, 1988

SALE, E.T. *Historic Gardens of Virginia*, Richmond, Va., 1923

SALLE, Xavier de la. *Espaces de jeux. Espace de vie*, París, Dunod Bordas, 1982

SALERNO, Rossella. *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Guerini, Milán, 1995, 2006.

SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. *La Alhambra. Estructura y paisaje*, Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 2000.

SALMERÓN ESCOBAR, Pedro (ed.). *Guía del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia; Cadiz. Avance*, Instituto Anadaluz del Patrimonio Histórico, (Sevilla), 2004.

SALVO, A. Enrique; GARCÍA-VERDUGO, Juan Carlos (ed.). *Naturaleza urbanizada. Estudios sobre el verde en la ciudad* Universidad de Málaga/Debates, Málaga, 1993.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*, Alfred Knopf, Nueva York, 1995, 19962. (ed. en italiano: Arnoldo Mondadori, Milán, 1997).

SAUDAN, Michel y Sylvia. *De Folie en Folies, la découverte du monde des jardins*, Ginebra, La blibliotèque des arts, 1987

SAULE, Hélène. *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Francia, Editions de Faucompret, 1993

SAVATER, Fernando. *Naturaleza* en Diccionario filosófico, Barcelona, Planeta, 1995

SHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*, Madrid, Sarpe, 1985

SCHILLER, Herberc I. *Comunicación de masas e imperialismo yanqui* (1970), Barcelona, Gustavo Gili, 1976

SCHÓFFER, Nicolás. *La Ville Cybernetique*, París, Denoël, 1972

SCHOPENHAUER,A. *Sobre la voluntad de la naturaleza*, Madrid, Alianza Editorial, 1970

SCHUM, Gerry y Ursula. *Land Art*, Berlín, 1969

SCHUMACHER, E.F. *Lo pequeño es hermoso*, Madrid, Blume, 1978

SCHWARTZ, Martha. *Transfiguración of the commonplace*, Washington D.C., Cambridge M.A., Edited by Heidi Landecker, 1997

SEGURA MUNGUÍA, S. (2005). *Los Jardines de la Antigüedad*. Ed. Universidad de Deusto. Bilbao.

SELMA, José Vicente. *Imágenes de naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, Col. Arte, Estética y Pensamiento, 1996

SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1991. (1ª ed. en inglés, 1990).

SERRA, Emma. *Bohigas. Le piazze di Barcellona*, Sagep, Génova, 1987.

SERRES, Michel. *El contrato natural* (1990), Valencia, Pre-Textos, 1991

SHAPIRO, Gary (edic.) *Earthworks, Robert Smithson and art after Babel*, Los Angeles, University Press of California, 1995

SHEPHEARD, Paul. *The Cultivated Wilderness or, What is Landscape?* The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1977.

SHEPHERD, J.C.y JELLICOE, G.A. *Italian Gardens of the Renaissance*, Londres, 1925

SHIGO, Alex. *Tree pruning: a worldwide photo guide for the proper pruning of trees*, Durham, New Hampshire, Shigo and Tree Associates, 1989

SIMON, Jacques. *Places & rues piétonnes*, Aménagement des espaces libres, Turny, 1983.

SIMON, Jacques. *Voyages, paysages ibériques*, *Voyages paysages*, [Brive], 1999.

SIRÉN, Osvald. *Gardens of China*, Nueva York, 1949

SITTE, Camille. *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Viena Verlag von Carl Graeser, 1889. (Construcción de ciudades según principios artísticos, Barcelona, Gustavo Gili, 1980)

SMITH, Peter. *Architecture and the principle of harmony*, London, RIBA Publications, 1987

SMITHSON, Robert, GILCHRIST, Maggie, LINGWOOD, James, *Robert*

*Smithson: El Paisaje Entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993.

SONDHEIM, Alan. *Individuals: Post-Movement Art in America*, New York, E.R. Dutton and Co., 1977

SONFIST, Alan (ed.). *Art in the Land, a critical anthology of environmental Art*, E.P. Dutton, Nueva York, 1972, 1983.

SPIRN, Anne Whiston. *The Language of Landscape*, Yale University Press, New Haven, 1998.

SPREIREGEN, PD. *Urban Design: The Architecture of Towns and Cities*, New York, McGraw-Hill Book Company. (Compendio de arquitectura urbana, Barcelona, Gustavo Gili, 1971)

STEENBERGEN, Clemens; REH, Wouter. *Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Birkhäuser, Basilea, 2003.

STEIN, Clarence. *Toward new towns for America*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1978

STICH, Sidra. *Art-sites Spain*. Contemporary Art + Architecture Handbook. San Francisco USA. 2001. Pág. 203-208.

STRÖM, Marianne-U. *L'art public. Integration des Arts plastiques à l'espace public*, Dunod, París, 1980.

SUCCI, Darío; DELNERI, Annalia (eds.). *Canaletto. Una Venecia imaginaria*, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2001 (cat. exp.)

SUKOPP, H. y WERNER, P. *Nature in cities*, Strasbourg, Council of Europe, 1982. (Naturaleza en las ciudades, Madrid, Monografías de la Secretaría de Estado para las Políticas del Agua y el Medio Ambiente, MOPT, 1991).

SUKOPP, H. y WERNER, R. *Development of flora and fauna in urban areas*, Strasbourg, Council of Europe, 1987

SWAFFIELD, Simon (ed.). *Theory in Landscape Architecture. A Reader*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2002.

SWINGLEHURST, Edmund. *The Art of Landscapes*, Parragon, s.l. [G.B.], 1994.

SYKES, Jane (edic.) *Designing against Vandalism*, London, The Design Council, 1979

SZARKOWSKI, John. *American Landscapes*. Photographs from the Collection of The Museum of Modern Art, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1981

SZEEMANN, Harald. *When Attitudes Become Form*, Londres, *Institute of Contemporary Art*, 1968

TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984

TANDY, Cliff (edit.) *Handbook of Urban Landscape*, London, The Architectural Press, 1979. (Manual de paisaje urbano, Madrid, Hermane Blume, 1976)

TATARKIEVICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas* (1976), Madrid, Tecnos, 1992

TATTAR, Terry A. *Diseases of shade trees*, New York, Academic Press, 1978

TAYLOR, Marc C. *Double Negative, Sculpture in the Land*, Rizzoli, Nueva York; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1991.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*, Carré, París, 1993.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art travelling*, École Régionale des Beaux-Arts, Valence, 1996.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Nature, Art, Paysage*

TIBERGHIEU, Gilles A. *Sculptures inorganiques. Land Art et Architecture*, Les cahiers du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992

TÖFFLER, Alvin. *La tercera ola* (1980), Barcelona, Plaza & Janés, 1982

TOMPSON, D.W. *Sobre el crecimiento y la forma*, Madrid, Herman Blume, 1980

TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi: un estudio espacial*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001., Actes Sud / École, National Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, s.l. (Arles), 2001.

TORRIJOS, Fernando. *Arte efímero y espacio ascético*, Barcelona, Anthropos, 1988

TRANCIK, Roger. *Finding Lost Space. Theories of Urban Design*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1986

TRATADO de Historia de las religiones, Vol. 1, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974

TRÍAS, Eugenio. *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991

UNTERMANN, Richard K. *Accommodating the Pedestrian. Adapting Towns and Neighborhoods for Walking and Bicycling*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1984

UNWIN, Raymond. *Town planning in practice*, London, 1909

URTEAGA, Luis. *La tierra esquilhada. Las ideas sobre la conservación de la naturaleza en la cultura española del siglo XVIII*, Serbal/CSIC, Barcelona-Madrid, 1987.

VAICEY, Marina. *Christo*, Barcelona, Polígrafa, 1990

VAN BOLHUIS, Peter et al. *Het verzonnen land / The Invented Land*, Uitgeverij Blauwdruk, Wageningen, 2004.

VENNING, Barry. *Constable. The Life and Masterworks*, Baseline Co., Ho Chi Minh City, 2004.

VERDÚ, Vicence. *El planeta americano*, Barcelona, Anagrama, 1996

VERNEZ MOUDON, Anne (edit) *Public Streets for Public Use*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1987

VIGNEAU-WILBERG, Thea. *Höllandische Landschaft im 17. Jahrhundert*, Neue Pinakothek Hirmer, Munich, 1996.

VILLIERS STUART, C. M. *Spanish Gardens*, Londres, 1929

VISINO, Silvia. *I pittori del Grand Tour*, L'Argonauta, Latina, 1994. (cat. exp.).

VON BUTLAR, A. *Jardines del clasicismo y del romanticismo*. Nerea, Madrid, 1993.

WALKER, Peter; SIMO, Melanie. *Invisible Gardens, The Search for Modernism in the American Landscape*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1994.

WALKER, Peter. *Minimalist gardens. Dialogue with the Land: The Art of the Peter Walker* (Por Lech Levy)

WARD, Colin. *The Child in the City*, London, The Architectural Press, 1978

WARNER, Marin. *David Nash. Forms into time*, Academy, Londres, 1996.

WEBB, Michael. *The City Square*, Thames and Hudson, Londres, 1990.

WEILACHER, Udo. *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basilea, 1996.

WEGMANN, Peter et al. *Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler: A Romantic Tradition*, Insel Verlage-Oskar Reinhardt Foundation, Frankfurt-Winterthur, 1993.

WERKNER, Patrick. *Land Art U.S.A.* Prestel, Munich, 1992.

WHITTICK, A. *Encyclopedia of Urban Planning*, Nueva York, 1974.  
(Enciclopedia de la planificación urbana, Madrid, Instituto de Estudios de Planificación Local, 1975)

WHYTE, William. *The Social Life of Small Urban Spaces*, Washington D.C., The Conservation Foundation, 1980

WIEDENHOEFT, Ronald. *Cities for People. Practical Measures for Improving Urban Environments*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1981

WIEMANN, Elisabeth et al. *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der Niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Dumont, Colonia, 2005.

WILLIAMS, Ch. *Los orígenes de la forma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*, Paidós, Buenos Aires, 2001. (1ª ed. en inglés, 1973)

WINES, James. *De-Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1987.

WINES, James. *Green Architecture*, Taschen, Colonia, 2000.

WOODBRIDGE, K. *Landscape and Antiquity: aspects of English culture at Stourhead, 1718- 1838*, Oxford, 1970

WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard. *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art-Harry N. Abrams, Nueva York, 1991.

ZARZA, Daniel (dir.). *Comarca y ordenación territorial. Un ejemplo metodológico. Alto Guadalquivir de Córdoba*, Conserjería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1991.

## **Isla de Esculturas.**

### **BIBLIOGRAFÍA**

- ALONSO, Eliseo, *Xoán Piñeiro*. Catálogo. Edit. José A. Vicente, 1981.
- ARNALDO, J.: *Fragments para una teoría romántica del arte*. Novalis, F. SCHILLER, F. Y a.
- AZÚA, F.: *El aprendizaje de la decepción. Capítulo: Pero ¿qué demonios quiere decir "expresión"?*. Pamiela, 1ª ed., 1989, 2.ª ed. 1990.
- BARREIRO, J. Luís, *Lafunción política de los caminos de peregrinación en la europa medieval*. Tecnos.
- BLÁZQUEZ, J. y Llull LLOBERA, P.: *Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos (España-Suecia-Italia)*. Proyecto Europeo *Cultura 2000*. Fundación NMAC. Cádiz, 2002.
- BOZAL, V.: *Arte del siglo xx en España. Pintores y escultores. 1939-1990*. Espasa Calpe, 1991.
- CALVO SERRALLER, F.: *Del futuro al pasado, vanguardia y tradición el arte español contemporáneo*. Madrid, 1988.
- CALVO SERRALLER, F.: *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*. Fundación Lugar, Madrid, 1992.
- CASTRO, X. A.: *As mazás de Yoko Ono*. Espiral Maior, ensaio. A Coruña, 1995.
- CASTRO, X. A.: *Despois de Atlántica*, Ateliers Roma - Compostela, Consellería de Cultura e Deportes, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1989.
- CASTRO, X. A.: *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, Editorial Follas Novas, Santiago, 1985. 1989.
- CASTRO, X. A.: *Illa de Esculturas*. Servicio de publicaciones Diputación de Pontevedra, 2003.

CASTRO, X. A. *Las piedras vacilantes en Galicia y la visión del celtismo decimonónico*, Pontevedra, Rev. El Museo de Pontevedra, Tomo XXVI, Museo de Pontevedra, 1982.

CASTRO, X. A.: *La experiencia de la naturaleza como arte: más allá del jardín, más allá del parque*. En VV.AA. NMAC. *Arte y naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo*. Cádiz, 2001. Pág. 11-15.

CASTRO, X. A.: *Laxeiro. A invención do mundo*. Edicións Xerais de Galicia, S.A., 1997.

CASTRO, X. A.: *Maís aló do espacio profano (catálogo), Espacio Santiago Corbal, Pontevedra, 1991*.

CASTRO, X. A.: *Manuel Colmeiro*. Monografías de arte galago. Editorial Galaxia. Pontevedra, 1994.

CASTRO, X. A. *Muxía, Finisterre da Ruta Xacobeá e Santuario de culto ás pedras*, Pontevedra, Pedra d'Abalar Edicións, 1998

CASTRO, X. A.: *Un breve recorrido escultórico polo noso século*, Atlántica, Santiago de Compostela, 1983.

CASTRO, X. A. *Arte en espacios públicos: la Isla de Esculturas de Pontevedra*. En *Cultura, Desarrollo y Territorio. III Jornadas sobre Iniciativa Privada y Sector Público en la Gestión de la Cultura*. Xabide. Gestión Cultural y Comunicación. Vitoria-Gasteiz. Capítulo: 2001. Pág. 275-286.

CASTRO/SOBRAL: *Escultores galegos dos oitenta, Encontros no Espacio, Consellería de Educación e Cultura, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela,*

CASTRO, X. A., OLIVARES, Rosa. *Isla de Esculturas. Illa de Xunqueira do Lérez. Pontevedra*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2000. (cat. exp.)

CRANSTON, M.: *El Romanticismo*. Grijalbo Mondadori. Barcelona, 1997.

COLECCIÓN ARTISTAS ESCULTORES. Nova Galicia Edicións, S.L.

COLECCIÓN LAXEIRO. Concello de Vigo. Catálogo. 1995.

COSTAS GOBERNA, FERNANDO JAVIER y NOVOA ÁLVAREZ, PABLO. *Los grabados rupestres de Galicia*. Monografías. Ed. Fundación Caixa Galicia, Ayto. de LA Coruña, 1993

DE LA PEÑA SANTOS, ANTONIO y VÁZQUEZ VARELA, J.M. *Los petroglifos gallegos*. Cuadernos del seminario de estudios cerámicas de Sargadelos. Ediciones do Castro, 1979. Nº 30

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, París, Gallimard, 1965

FILGUEIRA VALVERDE, J.F. *Los canteros gallegos*, Vigo, Edit. Ramilo, 1975

ELIOT, T. S. Poesías reunidas 1909-1962, Madrid, Alianza, 1995

GARCÍA ALÉN, ALFREDO y DE LA PEÑA SANTOS, ANTONIO. *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*. Fundación Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. La Coruña, 1981.

FERNANDEZ MADRID, J. (1996): *Manual del granito para arquitectos*, Santiago de Compostela: Asociación Gallega de Graniteros D.L.

GARRAUD, Colette: *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et Paysages européens*. Éditions Hazan. Paris, 2007.

GAYOSO MEDIERO, A. (1996): *Globalización y empleo, un reto para Galicia*, *Revista del Consello Galego de Economistas*, número 2.

LAXEIRO. CGAC. Catálogo. Xunta de Galicia, 1996.

LAXEIRO EN EL ETERNO RETORNO. Catálogo. Fundación Laxeiro. Vigo, 2001.

LOPEZ JIMENO, C. (ed.) (1995): *Manual de rocas ornamentales: prospección, explotación, elaboración y colocación*, Entorno Gráfico, Madrid.

LÓPEZ MARTÍÑEZ, M. *Las religiones prehistóricas en Galicia*, Santiago, Cuadernos de Estudios Gallegos, Vol. XV, 1960.

LONG, Richard: *Walking the Line*. Thames & Hudson. Londres, 2002.

MANOLO PAZ. *Esculturas*. Catálogo. Diputación de Pontevedra, 1996.

MARCHAN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Forma. Madrid, 1987, 1992.

MARCHAN FIZ, S. *Del arte conceptual al arte del concepto*. Primera y segunda ed. Corazón, comunicación, Madrid, 1972, 1974. Tercera (1986), cuarta (1988), quinta (1990), sexta (1994), Akal, Madrid.

- MOLINA, Cesar A. *Esperando a los años que no vuelven* (Memorias de ficción Tomo III). Editorial Destino. Barcelona, 2007.
- MORRIS, Robert. *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*. Musée d'art contemporain. Lyon. Skira/Seuil. Lyon- Milan, 2000.
- O VERBO DOS ARGINAS DE AVEDRA. *Xerga gremial dos canteiros de Pontevedra*. Feliciano trigo Díaz. Diputación de Pontevedra, 1993.
- PELLICER, F. *Valoración estética del paisaje del Camino de Santiago: criterios de objetivación* (en VV.AA.: Los Caminos de Santiago y el Territorio, Santiago de Compostela)
- Pontevedra, cidade da vangarda histórica galega (1925-1936)*. Caixa de Pontevedra. Catálogo. Artes Gráficas Vicus, S.A.L, 1999.
- RODRIGUEZ LAIZ, A. J. (1994): *Situación actual del sector de la piedra natural y tendencias de futuro*, *Tierra y Tecnología*, 3.er trimestre.
- ROSENBLUM, R.: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Ed. castellana. Alianza Editorial. Madrid, 1993.
- SCHLEGEL, ti. VoN KLEIST, F. HÖLDERLING. (antología y edición de J. ARNALDO), Tecnos. Madrid, 1." ed. 1987, 2." ed. 1994.
- SEOANE, X.: *Identidade e convulsión. Palabra e imaxe da nova arte galega*. Ed. Do Castro. A Coruña, 1990.
- STICH, Sidra *Art-Sites Spain. Contemporary Art + Architecture Handbook*. San Francisco, 2001. Pág. 203-208.
- VAUGHAM, W.: *Romanticismo y arte*. Thames and Hudson. London, 1978 y 1994. Ed. Destino. Barcelona, 1995.
- VÁZQUEZ VARELA, J.M. *Las raíces de Galicia*, Santiago, 1980
- VÁZQUEZ VARELA, J.M. *Antepasados, guerreros y visionen. Análisis antropológico del Arte Prehistórico de Galicia*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1995
- VVAA, CASTRO, A; *A cultura e a creatividade galegas cara ó ano 2000*. Ed. Escola e Sociedade. A Coruña, 1995.

VVAA., *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de Esculturas*. Fundación NMAC. Cádiz, 2006. Documenta Artes y Ciencias Visuales. Madrid, 2006.

VV.AA. NMAC. *Arte y naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo*. Cádiz, 2001.

VVAA /Edic. a cargo de María Luisa Sobrino Manzanares y Federico López: *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*. CGAC. Santiago, 2006.

XUNTA DE GALICIA: *La piedra de Galicia*, Santiago de Compostela. 1997.

## REVISTAS E PERIÓDICOS

ABC Cultural (2 páginas), núm. 417. Madrid, 22 de enero, 2002

DIARIO DE PONTEVEDRA, *Los petroglifos de Mogor en malas condiciones de conservación*. 15 de Agosto de 1943.

EL PAÍS. Domingo. Madrid, 7 de noviembre 1999. Pág. 17

Emosud Ediciones de Arte. Barcelona, 2000. Pág.: 75-81

FARO DE VIGO (1997). *Granito para Europa, Asia y América, Faro de Vigo*, 23 de marzo.

FARO DE VIGO (1997). *La industria gallega ya transforma una tercera parte del granito que produce,*  
*Faro de Vigo*, 26 de noviembre.

FARO DE VIGO (1997). *El granito elaborado gana terreno, Faro de Vigo*, 14 de diciembre.

FOSTER, Stephen C. *Isla de Esculturas. Art Notes*, núm. 269. New York, 2000. Pág. 13

LÁPIZ. Revista Internacional de Arte, núm. 165. Madrid, 2000. Pág. 31-38

LA VANGUARDIA. Cultura. Barcelona, 30 de julio 1999

FLASH ART. núm. 208. Milán (Italia). Octubre, 1999. Pág. 55

BERTOJO, M. R. *Una isla de piedra en la Galicia del fin de milenio. ARS NOVA MEDITERÁNEA*. Vol. 2/00. Emosud Ediciones de Arte. Barcelona, 2000.

CASTRO, X. A. Coordinación y confección del número especial de ARS MEDITERRÁNEA dedicado a Galicia.2000. Barcelona, 2000.

PORTOCELO .BLANCO FRIJEIRO, ANTONIO. *Petroglifos I*, 8,7, 1989, Marín

*Petroglifos II*, 15, 8, 1989, Marín

*Petroglifos III*, 30,9, 1989, Marín

RÍA, nº 7, ATHENEUM. *Petroglifos El laberinto de Mogor*. Marín, junio de 1988, (pag.14-16).

Stephen C. Foster: *Isla de Esculturas*. *Art Notes*, nº. 269. New York, 2000. P.13

#### CONGRESOS (SELECCIÓN):

-*Elogio del granito. Isla de Esculturas*. Simposio Internacional “Arte y Naturaleza”, organizado por el Xaeobeo-99-Xunta de Galicia, y dirigido por la profesora de la Universidad de Rennes (Francia), Liliana Albertazzi. Lugar: Pazo de Cultura de Pontevedra. Fecha: 26-29 de xullo de 1999. Fecha de la ponencia: 28 de julio.

-*Cultura, Desarrollo y territorio. III Jornadas sobre Iniciativa Privada y Sector Público en la Gestión de la Cultura*. Palacio de Villa Suso. Vitoria-Gasteiz. Mayo, 2001.

Xabide. Gestión Cultural y Comunicación. Vitoria- Gasteiz. Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura y Deporte, patrocinador de las Jornadas. Comunicación: *Arte en espacios públicos: la Isla de Esculturas de Pontevedra*.

-*Diálogo entre arte y naturaleza: el arte y los espacios naturales*. XXIII Curso de Verano de la Universidad de Cádiz en San Roque. Con 1 Crédito de Libre Elección para alumnos de la Universidad de Cádiz. 22, 23 y 24 de julio de 2002  
Comunicación: *El arte fuera de los museos: Los proyectos de arte y naturaleza en España*.

- *V Seminario Arte y Naturaleza*. AVCA (Asociación Valenciana de Críticos de Arte). Alicante, 21-22 de febrero

-*IL Museo nella natura Architettura verde, arte, scienze della vita*.

Parco *Arte Vivente*. Auditórium Cascina Le Valiere. Tormo (Italia), 28-29 de abril, 2006. Comunicación: *La Isla de Esculturas. Hierofania, natura e paesaggio*.

En la Red. Vid. En Google: Isla de Esculturas y referencia a página propia.

\*Nota: En torno al proyecto hay más de 300 referencias periodísticas y una docena de programas de TV, de cadenas de Galicia, españolas (Antena 3) e internacionales (ARTE).

## **Artistas participantes en la Isla de Pontevedra**

### **Giovanni Anselmo**

#### BIBLIOGRAFÍA

#### CATÁLOGOS MONOGRÁFICOS

*Giavanni Anselmo*, Galleria Sperone, Turín, 1968. (Textos de Germano Celant e M. Fagiolo, Turín, 1968.)

*Giovonni Anselmo*, Sonnabend Gallery, 1969. (Texto de Giovonni Anselmo, Sonnabend Gallery, Nueva York, 1969.)

*Giovanni Anselmo*, Kunstmuseum, Lucerna, 1973. (Texto de Jean-Christophe Ammon, Lucerna, 1973.)

*Giovonni Anselmo*, Galería Foksal, Varsovia, 1974.

*Giovanni Anselmo*, Kunsthalle, Basilea, 1979. (Textos de Jean-Christophe Ammann e Rudi Fuchs, Basilea, 1979.)

*Giovonni Anselmo*, Musée de Grenoble, 1980. (Textos de Jean-Christophe Ammann, Rudi Fuchs e T. Rospail, Grenoble, 1980.)

*Giovanni Anselmo*, Musée d'Art Moderne de la Ville, París, 1985. (Textos de S. Pagé e D. Soutif, París, 1985.)

*Senza titolo o nord e due particolari mentre verso oltremare i grigi si alleggeriscono*, Jean Bernier Gallery, Atenas, 1986. (Texto de Bruno Corà, Atenas, 1986.)

*Giovanni Anselmo*, Galleria Civica, Modena/Musée d'Art Contemporain, Don, 1989. (Texto de Beatrice Merz, Hopefulmonster Editore, Florencia, 1989.)

*Giovonni Anselmo*, XXII Bienal Internacional de Sao Paulo, 1994. (Textos de L. Sacca e P. Herkenhoff, Sao Paulo, 1994.)

MOURE, Gloria. *Giovanni Anselmo*, Santiago de Compostela, CGAC, 1995 (cat. exp.)

*Giovanni Anselmo*, Lugano, DISCH, Maddalena (edit.) ADV Publishing House,

1998

## CATÁLOGOS COLECTIVOS

*Con temp l'azione*, Gallerie Gian Enzo Sperone, Christian Stein, Il Punto, Turín, 1967. (Texto de Daniela Palozzoli, Turín, 1967.)

*Arte Povera*, Galleria de'Foscherari, Boloña, 1968. (Textos de Renato Barilli, Pietro Bonfiglioli e Germano Celant, Boloña, 1968.)

*Arte Povera*, Centro Arte Viva Feltrinelli, Trías-e 1968. (Texto de Germano Celant, Trieste, 1968.)

*Prospect '68*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1968. (Textos de K. Fischer e H. Strelow, Düsseldorf, 1968.)

*Arte povera + aziani povere*, Arsenali dell'Antica Repubblica, Amalfi, 1968. (Textos Germano Celant, Giovonni Maria Accame, Giuseppe Bartolucci, Vrttorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, AchiNe Bonito Oliva, Gillo Dorfies, Piero Gilardi, Henry Mortin, Filiberto Menna, Daniela Palazzoli, Conceifo Possati, Angelo Trimarco e Tommasa Trini, Rumma Editore, Salerno, 1968.)

*Op Losse Schroeven; situaties en cryptostructuren*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969. (Textos Wim Beeren, Piero Gilardi e Harold Szeemann, Amsterdam, 1969.)

*When Auitudes Recome Form*, Kunsthalle, Berna, 1969. Textos de Scott Burton, Grégoire Muller, Harald Szeemann e Tommaso Trini, Berna, 1969.

*Verborgene Strukturen*, Folkwang Museum, Essen 1969. (Textos de Wim Beeren e D. Honish Essen, 1969.)

*I Rossegna Biennale delle Gallerie di Tendenza Italiane*, Galleria Civica, Modena, 1969. (Texto de Oscar Goldoni, Modena, 1969.)

*III Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70*, Museo Civico, Bolonia, 1970. (Textos de Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Tammaso Trini, Boloña, 1970.)

*Processi di pensiero visualizzati: Junge italenische Avantgarde*, Kunstmuseum,

Lucerna, 1970. (Textos de Jean-Christophe Ammann, Germano Celant e outros artistas participantes, Lucerna, 1970.)

*Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Galleria Cívica d'Arte Moderna, Turín, 1970. (Textos de Germano Celant, Lucy Lippard, Luigi Mallé e Aldo Passoni, Turín, 1970.)

*III Salon International des galeries pilotes*, Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne, 1970. (Texto de R. Berger, Lausanne, 1970.)

*Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960- 1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970. (Textos de Giulio Carla Argan, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Gilo Dorfles, Filiberto Menna e Cesare Vivaldi, Centro Di, Florencia, 1970.)

*Arte Povera, 13 italiane Künstler*, Kunstverein, Munich, 1971. (Textos de Germano Celant e E. Madelung, Munich, 1971.)

De Europa, John Weber Gallery, Nueva York, 1972. (Ed. John Weber / Gian Enzo Sperone / Konrod Fischer, Novo York, 1972.)

*420 West Broadway al Spoleto Festival*, Chiesa de S. Nicolò, Spoleto, 1972 (Festival dei Due Mondi). (Texto de B. Rose, Spoleto, 1972.)

Documenta 5, Kassel, 1972. (Textos de Ingolf Bauer, Bazon Brock, Walter Busse, Reiner Diederich, Richard Grubling, Hans Heinz Holz, Ebherd Roters, Willy Rotzler, Klaus Staeck, Pierre Versins e Charles Wilp, Documenta GmbH/Verlagsgruppe Bertelsmann/C. Bertelsmann Verlag, Kassel, 1972.)

XXXV Biennale di Venezia, Venecia, 1972 (Textos de Francesco Arcangeli, Renato Basilli, Achule Bonito Oliva, Daniela Palazzoli, Gerry et al., Edizioni la Biennale di Venezia, 1972.)

*XXIII Mostra d'Arte Contemporanea*, Torre Pelice, 1972. (Texto de G. Romano, 1972.)

*X Quadriennale (III Mostra): La ricerca estetica dall 1960 al 1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1973. (Stefano de Luca Editore, Roma, 1973.)

Contemporanea, Parcheggio de Villa Borghese, Roma, 1973. (Textos de Achille Bonito Oliva, Graziella Lonardi, Piero Sartoga et al., Centro Di, Florencia, 1973.)

*An Exhibition of New Italian Art*, The Arts Council of Northern Ireland Gallery,

Belfast, 1973. (Texto de Germano Celant, Belfast, 1973.)

*Projekt '74 - Kunst bleibt Kunst: Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre*, Kunsthalle, Colonia, 1974.

*Italianische Kunst der letzten 20 Jahre*, Art 5 '74, Basilea.

Drawing/Disegno, Galleria Cannaviello, Roma, 1976. (Texto de Achille Bonito Oliva, Roma, 1976.)

*Arte Ambiente*, Giornate del Quartiere di Porta Venezia, Brescia, 1976. (Texto de M. Bandini, Brescia, 1976.)

*Blow up*, Galleria Dov'è la tigre, Milán, 1976. (Texto de Renato Barilli, Milán, 1976.)

Prospect '76 Retrospect, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1976. (Textos de Jürgen Harten, Konrad Fischer, John Matheson, Hans Strelow, Benjamin Buchloh e Rudi H. Fuchs, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 1976.)

*Recent international forms of art*, Gallery of New South Wales (Bienal de Sidney), Sidney, 1976.

*Arte in Italia 1960-1977. Dall'opera al coinvolgimento*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, 1977. (Textos de Renato Barilli, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna, Turín, 1977.)

*Europe in the seventies: aspects of recent art*, Art Institute, Chicago, 1977. (Texto de Jean Christophe Amman, David Brown, Rudi Fuchs e James Speyer.)

Trigon '77, Neue Galerie, Graz, 1977. (Textos de W. Skrein, U. Apollonio e Lea Vergine, Graz, 1977.)

*Le figure del tempo*, Galleria De' Foscherari, Boloña, 1978. (Texto de P. G. Castagnoli, Boloña, 1978.)

XXXVIII Biennale: *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, Venecia, 1978. (Textos de Jean Christophe Ammann, Achille Bonito Oliva, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna, Electa, Milán, 1978.)

Focus 78, Centre Culturel du Marais, París.

*VI Biennale Internazionale della grafica d'arte*, Palazzo Strozzi, Florencia. (O cargo do prof. Armando Nocentini, Unione Fiorentina, Editore Centro Di,

Florençia.)

Words, Kunsthalle, Bochum, 1979. (Textu de Isabella Puliafito, Bochum, 1979.)

*Kunst als Photographie - Photographie als Kunst*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1979. (Textu de P. Weiermair, Innsbruck, 1979.)

*Le Stanze*, Costello Colonna, Genazzano, 1979. (Textu de Achille Bonito Oliva, 1979.)

*Pier and Ocean*, Hayward Gallery, Londres, 1980. (Textos de G. Von Graevenitz e N. Dilworth, Londres, 1980.)

*XXXIX Biennale di Venezia: Arte visive '80*, Venecia, 1980. (Textos de Achille Bonito Oliva, Luigi Carluccio, Michael Campton, Giuseppe Galasso, Martin Kuns e Harald Szeemann, Electa, Milán, 1980.)

*Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1981. (Textos de Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Costantino Dardi, Vittorio Fagone, Filiberto Menna, Renato Nicolini, Nello Ponente, Arturo Carlo Quintavalle e Franco Solmi, De Luca, Roma, 1981.)

*Westkunst*, Rheinhallen Messegelände, Colonia, 1981. (Textos de Hugo Borger, László Glozer, Kasper Koenig e Karl Ruhrberg, DuMont Buchverlag, Colonia, 1981.)

*Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1981. (Textos de Grazielia Lonardi Buontempo, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Pontus Hulten, Carlo Lonzi e Alberto Asor Rosa, Centre Georges Pompidou, París; Centro Di, Florençia; Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1981.)

*Arte Povera - Antiform*, Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Burdeos, 1982. (Textu de Germano Celant, Burdeos, 1982.)

*Halle 6*, Kampnagelfabrik, Hamburgo, 1982.

*Documenta 7*, Kassel, 1982. (Textos de Saskia Bos, Coosje van Bruggen, Germano Celant, Hans Eichel, Rudi H. Fuchs, Johannes Gachnang, Walter Nikkels e Gerhard Storck, D + V Paul Dierichs GmbH & Co. KG, Kassel, 1982.)

*140ª Esposizioni di Arti Figurative*, Promotrice Belle Arti, Turín, 1982.

*30 anni di arte italiana 1950- 1980*, Villa Manzoni, Lecco, 1982. (Textos de Eligio

Cesana, L. Somaini, R.G. Lambarelli, 1982.)

Mostre *parallele*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Verona, 1983.  
(Texto de M. Bandini, Verona, 1983.)

*Concetto-Imago: Generationswechsel in Italien*, Kunstverein, Bonn, 1983.  
(Textos de Achille Bonito Oliva, Margarethe Joachimsen, Zdenek Felix y otros artistas participantes, Bonn, 1983.)

*Codici e marcheggini 1482- 1983*, Castello dei Conti Guidi/Casa di Leonardo, Vinci, 1983. (O cargo de Alessandro Vezzosi e Katalin Burmeister, Vinci, 1983.)

*Adamah, la terre*, ELAC, Lyon, 1983. (Textos de Jean de Loisy, Patrice Bloch, O. Obalk, Laurent Pesanti, ELAC, Lion, 1983.)

*Eines Kunstgeschichte in Turin 1965- 1983*, Kunstverein, Colonia, 1983. (Textos de Germano Celant, Marlis Grüterich e Wulf Herzogenrath, Daniela Piazza Editore, Turín, 1983.)

Ars 83, The Art Museum of the Ateneum, Helsinki, 1 983. (Textos de Leena Peltola, Barbara J. London, Yriänä, J.O. Mallander, Pauli Paaermaa, Mart Ranki e Mats B., Helsinki, 1983.)

*An International survey of recent painting and sculpture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1 984. (Texto de Kynaston McShine, MMA, Novo York, 1 984.)

*Skulptur im 20. Jahrhundert*, Merian Park Brüglingen, Basilea, 1984. (Textos de Ernst Beyler, Zdenek Felix, Andreas Franke, László Glozer, Sarah Gossa, Joachim Heusinger, Reinhold Hohl, Werner Jehke, August Kaiser, Franz Meyer, Willy Ratzler, Martin Schwander  
Karin Turr, Antje von Graevenitz, Theodora Vischer, V. Waldegg e Alan G. Wilkinson, Basilea, 1984.)

*Histoires de Sculpture*, Chateau des Ducs d'Épernon, Cadillac, 1984. (Texto de B. Marcadé, 1984.)

*Coerenza in Coerenza: Dall'Arte Povera al 1984*, Mole Antonelliana, Turín, 1984. (Textos de Giorgio Balmas, Giovanna Castagnoli, Germano Celant, Ida Gianelli, Floriana Piqué, Gilberto Stromboli e outros artistas participantes, Arnoldo Mondadori, Milán, 1984.)

*Il disegno in dialogo con la terra Anselmo, Boetti, Gastini, Mario Merz, Marisa*

*Merz, Zorio*. Galerie Albert Baronian, Bruselas, 1984. (Texto de Beatrice Merz, Bruselas, 1984.)

*Ouverture*, Castello di Rivoli, Turín, 1984. (Texto de Rudi H. Fuchs, Umberto Allemandi & C., Turín, 1984.)

*Anselmo, Long, Kirkeby*, Castello di Rivoli, Turín 1984. (Texto de Rudi H. Fuchs, Turín, 1984.)

*Del Arte Povera a 1* 1985, Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal, Madrid, 1985. (Textos de Giorgio Balmas, Germana Celant, Ida Gianelli, Dionisio Hernández Gil e Carmen Giménez, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.)

*The European Iceberg*, The Art Gallery of Ontario, Toronto, 1985. (Textos de Germano Celant, Bruno Cora e Johannes Gachnang, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milán, 1985.)

*Les Immatériaux*, Musée National d'Art Moderne, París, 1985. (Texto de J.F. Lyotard. París, 1985.)

*The Knot: Arte Povera at P.S. 1*, P.S.1, The Institute for Art and Urban Resources, Nueva York, 1985. (Textos de Germano Celant, Alanna Heiss e otros artistas participantes, Umberto Allemandi & C., Turín, 1985.)

*Transformations in sculpture - Four decades of American and European Art*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1985. (Texto de Diana Waldman, Nueva York, 1985.)

*Il Museo Sperimentale di Tormo - Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica*, Castello di Rivoli, Turín, 1985. (Textos de Mirella Bandini y Rosanna Maggio Serna, Fabbri, Milán, 1985.)

*Mehr Licht-More Light*, Kunsthalle, Hamburgo, 1985. (Textos de Achim Lipp e Peter Zec, Ernst Kabel Verlag GmbH, Hamburgo, 1985.)

*Fra usikkerheit till samlet Kraft*, Kunsternes Hus, Oslo, 1986. (Texto de Beatrice Merz, Oslo, 1986.)

*Tu es pierre*, Association L.A.C., Site de Vassivière, Poitiers, 1986. (Textos de A. Bonfand e D. Dobbels, 1986.)

*Ooogte - Stedelijk Van Abbemuseum 1936-1986*, Eindhoven, 1986. (Texto de Rudi Fuchs, 1986.)

*Cosa fanno oggi i concettuali?*, Rotonda della Bescxo, Milán, 1986. (Texto de R. Barilli, 1986.)

*XI Quadriennale*, Palazzo dei Congressi, Roma, 1986. (Texto de Giuseppe Gatt e Giovanni Acane, Fabbri Editore, Roma, 1986.)

*Xlii Biennale di Venezia: Wunderkammer*, Veneda, 1986. (Textos de A. Lugli et al., Venedo, 1986.)

*Qu'est-ce que la sculpture Moderne?*, Centre Georges Pompidou, París, 1 986. (Textos de Doininique Bozo, Margit Rowell, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, Thierry de Duve, Barbara Rose, Franz Meyer, Jean-Pierre Criqui e Jean-Marc Poinot, Editions du Centre Pompidou, París, 1986.)

*Joseph Beuys zu Erhen*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1986. (Textos de Armin Zweice, László Glozer, Georg Jappe, Johannes aadders, Klaus Gallwitz, Thomas Messer, Franz Joseph van der Grinten, Reiner Speck, Günther Ulbrich, Lucio Amelio, Ronald Feldman, Anne von Antony d'Offay, Jörg Schellman, Bernd Klüser, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1986.)

*Le Fragment et le Hérisson*, Musée de l'Abbaye Sainte Croix, Les Sables d'Olonne, 1986. (Textos de D. Semin e A. Bonfand, 1986.)

*Un regard de Bruno Corá sur les œuvres du F.I.A.C. Rhône-Alpes*, Musée de Grenoble, 1986. (Texto de Bruno Coró, 1986.)

*La Fondazione De Fornaris - Arte Moderna a Torino*, Promotrice delle Belle Arti, Turín, 1986. (Texto de Rosanna Maggio Serra, Turín, 1986.)

*Il cangiante*, Padiglioni d'Arte Contemporanea (P.A.C.), Milán, 1986. (Texto de Corrado Levi, Prearo Editore, Milán, 1986.)

*Skulptur Projekte in Münster*, Westfälisches Lanmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1987. (Textos de Klaus Bussmann, Kasper König, Thomas Kellein, Veit Loers, Cristoph Schreier, Hannelore Kersting, Antje von Graevenitz, Benjamin H. D. Buchloh, Edith Decker, Friedrich Meschede, Susanne Weirich, Ulrich Wilmes, Marianne Brouwer e Gundolf Winter, DuMont Buchverlag, Colonia, 1987.)

*Turin 1965- 1987 de l'Arte Povera dans les collections publiques françaises*, Musée d'Art et d'Histoire de Chambéry/Musée de l'Hospice Comtesse

(Lille)/Musée d'art de la Roche-sur Yon, 1987. (Textos de Daniel Soutif, Gerard Labrot e Bernard Marcade, 1987.)

*Disegno italiano del dopoguerra*, Kunstverein, Frankfurt, Galleria Civica, Modena, 1987. (Textos de P.G. Castagnoli e F. Gualdoni, 1987.)

*Italie hors d'Italie*, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, 1987. (Textos de Robert Calle, Johannes Gachnang, Rudi H. Fuchs, Alessandra Lukinovich, Remo Guidieri e Jole de Sanna, Ediciones Castello di Rivoli, Turín, 1987.)

*Voluti inganni*, Galleria G7, Bologna, 1987. (Textos de W. Guadagnini e P. Jori, Boloña, 1987.)

*Colección Sonnabend*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987. (Textos de J. L. Froment e Michel Bourel, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.)

Nachtvuur-Nightfire, Galleria De Appel, Amsterdam, 1987. (Textos de S. Bos e E. Van Duyn, Amsterdam, 1987.)

*Zurück zur Natur, aber wie?*, Städtische Galerie, Karlsruhe, 1988.

*Periplo della scultura italiana contemporanea*, Chiesi Rupestri, Motera, 1988. (Textos de G. Appella, P. G. Castagnoli e F. D'Amico, 1988.)

*ROSC '88, Royal Hospital - Guinness Hop Store*, Dublín, 1988.

*Worte*, Galerie der Künstler, Munich, 1988. (Texto de P. Zelechovsky, Munich, 1988.)

*1988 Carnegie International*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1988. (Textos de Lothar Baumgarten, John Caldwell, Dan Cameron, Vicky A. Clark, Lynne Cooke, James Gambrell, Kellie Jones, Milena Kalinovska, Barbara London, Thomas McEvillery, Sarah McFadden, Michael Newman, Linda Norden, Nancy Princenthal, Jole de Sanna, Stephan Schmidt-Wulffen e Marjorie Welish, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1988.)

*Les Chants de Maldoror*, Galerie DurandDessert, Paris, 1988. (Texto de L. DurandDessert, Paris, 1988.)

*Collection du Musée van Abbe d'Eindhoven (II parte)*, Musée Beaux Arts, Nîmes  
*Italian Art in the 20th Century*, Royal Academy of Arts, Londres, 1989. (Textos de Alberto Asor Rosa, Paolo Baldacci, Carlo Bertelli, Emily Braun, Giuliano Briganti, Maurizio Calvesi, Philio V. Cannistraro, Luciano Caramel, Germano

Celant, Ester Coen, Enrico Crispolti, Anna Maria Damigella, Mario De Micheli, Joan M. Lukach, Adrian Lyttelton, Norman Rosenthal, Jole de Sanna, Wielan Schmied, Caroline Tisdall, Pia Vicarelli, Stuart Woolf; Prestel-Verlag, Munich, 1989.)

*Verso l'Arte Povera, momenti i aspetti degli anni Sessanta in Italia*, Padiglione d'arte contemporanea, Milán, 1989. (Textos de Marco Meneguzzo e Paolo Thea, Electa, Milán, 1989.)

*MaterialMente*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Boloña, 1989. (Textos de D. Auregli e C. Marabini, 1989.)

*Bilderstreit*, Messehallen, Colonia, 1989. (Textos de J. Gachnang et al., DuMont Buchverlag, Colonia, 1989.)

*Wittgenstein. Das Spiel des Unsagbaren*, Wiener Secession, Viena, 1989. (Al cargo de Joseph Kosuth, Wiener Secession, Viena, 1989.)

*Hic sunt Leones*, Parco Michelotti, Turín, 1989. (Textos de Willy Beck et al., Arci Nova, Turín, 1989.)

*Vom Verschwinden der Feme: Telekommunikation und Kunst*, Deutsches Postmuseum, Frankfurt am Main, 1990. (Textos de Thomas Werner, Peter Weibel, Edith Decker, Bill Fontana, Max Neuhaus, Albert Abramsen, Friedemann Melsch, Siegfried Zielinski, Franz Pichler, T. Starl, Hubertus von Amelunxen, Gerhard Johann Lischka, E. Rötzer e Paul Virilio, DuMont Buchverlag, Colonia, 1990.)

*Hic sunt Leones II*, Parco Michelotti, Turín, 1990. (Textos de Willy Beck et al., Arci Nova, Turín, 1990.)

*Conceptual Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Morzona*, Kunsthalle, Bielefeld, 1990. (Textos de Werner Lippert et al., Edition Cantz, Stuttgart, 1990.)

*Die Endlichkeit der Freiheit*, Berlín, 1990. (Textos de Heiner Moller et al., Hentrich, Berlín, 1990.)

*Temperamenti*, Tramway, Glasgow, 1990. (Textos de T. Jackson, P.G. Castagnoli, 1990.)

*Arte conceptual: una perspectiva*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

(Textos de Claude Gintz, Benjamin Buchloh, Joseph Kouth, Charles Harrison, Gabriel Guercio, Arthur R. Rose, Seth Siegelaub e Robert C. Morgan.)

*XLIV Biennale di Venezia: Dimensione Futuro. L'artista e lo spazio*, Venecia, 1990. (Textos de Paolo Portoghesi, Laura Cherubini, Achille Bor Oliva, Renato Barilli, Bernard Blisténe et al., Edizioni la Biennale di Venezia, 1990.)

Arte Povera, Galleria in Arco, Turín, 1990. (Texto de Floriana Piqué, Turín, 1990.)

*Arte povera 1971 und 20 Jahre danach*, Kunstverein, Munich, 1991. (Texto de Zdenek Felix, DuMont Buchverlag, Colonia, 1991.)

*Toward o New Museum*, Museum of Modern Art, San Francisco, 1991. (Textos de J. R. Lane, J. Caldwell e J. C. Bishop, 1991.)

*Intersezioni: Arte italiana negli anni '70-'80*, Galleria Mücsarnok, Budapest, 1991. (Texto P. G. Castagnoli, Grafis Edizioni, Casalecchio de Reno (Boloña), 1991.)

*La Collection Christian Stein. Un regard sur trente années d'art italien (1960- 1990)*, Le nouveau Musée, Villeurbanne, 1992. (Texto de Catherine Francklin, Le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, 1992.)

*Territorium Artis*, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1992. (Texto de Pontus Hultén, 1992.)

*Ostsee Biennale 1992*, Kunsthalle, Rostock, 1992. (Texto de U. Bischoff, 1992.)

*Tierra de nadie*, Hospital Real, Granada, 1992. (Textos de José Lebrero Stäls e Homi K. Bhabha, Pabellón de Andalucía, Expo '92, Granada, 1992.)

*Avanguardie in Piemonte 1960/1990*, Palazzo Cuttica, Alessandria, 1992 (Texto de Mirello Bandini et al., Lindau, Turín, 1992.)

*Gravity & Grace: the Changing Condition of Sculpture*, Hayward Gallery, Londres, 1993. (Textos de Yehudi Safran, Jon Thompson e William Tucker, The South Bank Centre, Londres, 1993.)

*Bienal Internacional de Obidos*, Obidos, 1993.

*Devant, le futur*, Taejon Expo '93, Taejon, 1993. (Textos de Pontus Hultén e Y. Setaik, 1993.)

*Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Castello di Rivoli, Turín,

1993. (Textos de Germano Celant, Ida Gianelli, Paolo Fossati e Alberto Papuzzi, Turín, 1993.)

*Azur*, Fondation Cartier pour l'art contemporain Jouy-en-Josas, 1993.

L'oeuvre a-t-elle lieu?, Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam, 1994.

## ARTÍCULOS (Selección)

### 1967

CELANT, Germano: Arte povera. Appunti per una guerriglia, *Flash Art* (Roma), n.º 5, noviembre-diciembre 1967.

DIACONO, Mario: Con-temp-l'azione, *Bit (Milan)*, diciembre, 1967.

### 1968

CELANT, Germano: Giovane scultura italiana, *Casabella* (Milán), n.º 322, enero, 1968.

BANDINI, Mirella: Giovanni Anselmo, *Flash Art* (Roma), n.º 7, 1968.

FOSSATI, P.: Giovanni Anselmo, *L'Unità* (Turín), 17 abril de 1968.

BONFIGLIOGLI, P.: La povertá dell'arte, *Quaderni De'Foscherari* (Boloña), n.º 1, mayo de 1968

VERGINE, Lea: «Torino 68: Nevrosi Sublimazione», *Metro* (Venecia), n.º 14, junio 1968.

VAN ELK, Ger: Amalfi Arte Povera e Azioni Povere, *Museumjournaal* (Eindhoven), 1968.

AHORN, H.: «Giovanni Anselmo», *Nordsee Zeitung* (Bremen), 8 abril 1975.

### 1969

TRINI, Tommaso: New alphabet for body and matter, *Domus* (Milán), n.º 470, enero 1969.

PIERRE, J.: Giovanni Anselmo, *L'CEil* (París), n.º 173, noviembre 1969.

PEPPIAT, M.: Giovanni Anselmo, *Art international* (Lugano), diciembre 1969.

DORFLES, G.: Arte Concettuale o Arte Povera?, *Art International* (Lugano), vol. 13, n.º linguaggio decodificato», *Arte e Società*, n.º 13, 3 de marzo 1969.

#### **1970**

TRINI, Tommaso: Arte Povera, Land Art, Conceptual Art: l'opera sparita e diffusa, *Arte Illustrata* (Milán), n.º 34-36, octubre-diciembre 1970.

#### **1971**

BANDINI, Mirella: Giovanni Anselmo, *Notiziario Arte Contemporanea* (Bari), n.º 6-7, 1971.

POINSOT, Jean-Marc: Interrogation sur l'art pauvre., *Opus International* (París), n.º 23, marzo 1971.

CELANT, Germano: Senza titolo, *Domus* (Milán), n.º 496, marzo 1971.

CLAURA, Michel: Un errore comprensibile, *Data* (Milán), n.º 1, septiembre 1971.

#### **1972**

ANSELMO, G.: *Data* (Milán), n.º 2, enero 1972

STITELMAN, P.: Giovanni Anselmo, *Arts Magazine* (Nueva York), diciembre 1972/enero 1973

#### **1973**

KINGSLEY, A.: Giovanni Anselmo, *Artforum* (Nueva York), febrero 1973.

BANDINI, Mirella: Intervista a Giovanni Anselmo in Toino 1960-1973, *Notiziario Arte Contemporanea* (Bari), n.º 3, marzo 1973.

CELANT, Germano: Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Body Art 1966-1969, *Bolaffiarte* (Turín), n.º 31, junio/julio **1973**.

TRINI, Tommaso: Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti di energia per il deserto dell'arte, *Data* (Milán), n.º 9, otoño 1973.

#### **1974**

TRINI, Tommaso: Colonia, Espone l'avanguardia, *Corriere della Sera*, 21 julio 1974.

TRINI, Tommaso: Intervista con Giorgio Pellion, Multipli, Torino», *Data* (Milán), n.º 11, 1974.

s. a.: Projekt '74, *Data* (Milán), n.º 12, 1974.

#### **1975**

CASTAGNOTTO, U.: Giovanni Anselmo, *Data* (Milán), n.º 18, 1975.

AHORN, H.: *Giovanni Anselmo Nordsee Zeitung* (Bremen), 8 abril 1975.

WIERK, H. P.: *Giovanni Anselmo, Nordsee Zeitung* (Bremen), 28 mayo 1975.

#### **1977**

ANSELMO, S. P.: *L'arte povera, un codice da Art decifrare*, *Gazzetta del Popolo* (Turín), n.º 340, 1977

#### **1978**

ANSELMO, S. P.: *L'arte povera come linguaggio decodificato. Arte e società*, n.º 12, enero 1978

DELIGEORGES, S.: *Giavanni Anselmo, Les nouvelles littéraires* (París), 17 noviembre 1978.

s.a. : en *Data* (Milán), n.º 32, 1978.

#### **1979**

CARLUCCIO, Luigi: *La terza generazione del Novecento a Torino*, *Gazzetta del Papolo* (Turín), 5 enero 1979.

KUPPER, H. J.: *Giavanni Anselmo, Basler Zeitung* (Basilea), 19 marzo 1979.

GIANI, C.: *Giovanni Anselmo, Basellandsch Zeitung* (Basilea), 20 marzo 1979.

SCHIESS, R.: *Giovanni Anselmo, Basler Valksblatt* (Basilea), 20 marzo 1979.

STUTZER, B.: *Giovanni Anselmo, Vaterland* (Basilea), 26 marzo 1979.

THOMMEN, E.: *Giovanni Anselmo, Basler Woche* (Basilea), 30 marzo 1979.

ENGELI, M.: *Giovanni Anselmo, Wir Bruckebaver* (Basilea), 30 marzo 1979.

KUPPER, H. J.: *Giovanni Anselmo, Basler Zeitung* (Basilea), 7 abril 1979.

MORSCHER, J.: *Giovanni Anselmo, Münchner Kulturberichte* (Munich), 12 junio 1979.

RICKEY, C.: *Giovanni Anselmo, Artforum* (Nueva York), febreiro 1979.

TATRANSKY, V.: *Giovanni Anselmo, Arts magazine* (Nueva York), febrero 1979.

s.a.: *Giovanni Anselmo in der Kunsthalle, Basler Woche* (Basilea), 23 marzo 1979.

s.a.: *Der blick ins unendliche, Basler AZ* (Basilea), 26 marzo 1979.

s.a.: *Der reichthum der armut, NZZ*, 2 abril 1979.

s.a.: Giovanni Anselmo, *Art Press* (París),

s.a.: Anselmo jetzt auch in Basel, *Luzerner Nacht*, 18 abril 1979.

#### **1980**

VAN GINNEKEN, L.: Giovanni Anselmo, *De Volkskrant*, 1 marzo 1980.

VAN TUYL, G.: Giovanni Anselmo, *Vry Nederland*, 15 marzo 1980.

GROOT, P.: Giovanni Anselmo, *NCR Handelsblad*, 20 marzo 1980, diciembre 1987.

DURAND-DESSERT, L.: Giovanni Anselmo, *Art Press* (París), n.º 37, mayo 1980.

NIGEL GOSLING: Pier + Ocean at the Hayward Gallery, *The Observer* (Londres), 11 mayo 1980.

DUC, L.: Giovanni Anselmo, *Dauphine Libérée*, 6 xullo 1980. (Milán), 21 maio 1989.

GINTZ, C.: Giovanni Anselmo, *Artistes* (París), outubro/novembro 1980.

RANSON, J.: Giovanni Anselmo, *De Vrijdag Morgen* (Gante), 12 setiembre 1980.

#### **1982**

GOLDMEYER, G.: Giovanni Anselmo, *Art Press* (París), n.º 59, mayo 1982.

GUGLIELMI, E.: Giovanni Anselmo, *Flash Art* (Milán), n.º 108, mayo 1982.

POHLEN, A.: Documento VII, *Artforum* (Nueva York), octubre 1982.

POINSOT, J. M.: Giovanni Anselmo, *Art Press* (París), n.º 63, octubre 1982.

#### **1983**

JANUS: Anselmo, Kounellis, Merz, *La Gazzetta del Popolo* (Turín), 3 agosto 1983.

ZACHAROPOULOS, D.: Arte povera oggi, *Flash Art* (Milán), n.º 116, 1983.

VAN STEIN, Emmanuel: Turin zeigt Köln seine arme Kunst, *Kolner Stadtanzeige* (Colonia), 7 octubre 1983. n.º 29,

#### **1984**

BLISTENE, Bernard: L'Arte povera dans les collections du Musée National d'Art Moderne, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (París), verano 1984.

ROSCI, M.: Anselmo, Long, Kirkeby, *La Stampa* (Turín), 19 diciembre 1984.

#### **1985**

DAGBERT, Anne: L'arte povera et les anachronistes, *Art Press* (París), n.º 89, febrero 1985.

COURNOT, M.: Giovanni Anselmo, *Le Mon* (París), 3 julio 1985.

BORDAZ, J. P.: «Giovanni Anselmo», *Parkett*, n.º 7, julio 1985.

C. F. : Giovanni Anselmo, *Art Press* n.º 96, octubre 1985.

#### **1986**

VERZOTTI, G.: Giovanni Anselmo, *Flash Art* (Milán), n.º 133, junio 1986.

#### **1987**

POLI, F.: Giovanni Anselmo, Tema Celeste (Siracusa), n.º 12/13, julio/noviembre 1987.

CHRISTOV BAKARGIEV, C.: Arte Povera, *Flash Art International* (Milán), n.º 137, noviembre/diciembre 1987

#### **1988**

LUGLI, A.: Giovanni Anselmo, *Vogue Italia* (Milán), n.º 22, marzo 1988.

PIQUÉ, Floriana: Giovanni Anselmo, *Flash A*, (Milán), n.º 146, octubre/noviembre 1988.

#### **1989**

VETTESE, A.: Giovanni Anselmo, *Il Sale 24 Ore* (Milán) 21 mayo 1989

GUADAGNINI, W.: Giovanni Anselmo, *Giornale di mostra Galleria Civica* (Modena), mayo 1989.

BERTONI, M.: Giovanni Anselmo, Segno (Pescara), junio 1989.

BANDINI, Mirella: Giovanni Anselmo, *La Stampa* (Turín), 8 julio 1989.

GUADAGNINI, W.: Giovanni Anselmo, *Tema Celeste* (Siracusa), julio/septiembre 1989.

#### **1990**

LAMBRECHT, L.: Giovanni Anselmo, *Forum International* (Antwerpe), n.º 2, 1990.

#### **1991**

TRIMARCO, A.: Giovanni Anselmo, *Il Mattino* (Nápoles), 26 marzo 1991.

JIMENEZ, P.: Giovanni Anselmo, ABC (Madrid), 18 abril 1991.

DANVILA, J. R.: Giovanni Anselmo, *El Punto* (Madrid), 26 abril 1991.

#### **1994**

s.a.: Giovanni Anselmo, *Sons Titre* (Lille), nº 29, 1994.

#### **1998**

CASTRO, X. A. *Giovanni Anselmo*. ADV Publishing House. Lugano, Suiza.

1998

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

CELANT, Germano: *Arte Povera*, Mazzotta, Milán, 1969 (ed. Ingl. Praeger Publishers, Nueva York, 1969).

ROSEMBERG, H.: *The De-definition of Art*, Secker & War,g, Londres, 1972.

CELANT, Germano: *Pre-cronistoria 1966-69*, Centro Di, Florencia, 1972.

DORFLES, G.: *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al concettuale*, Feltrinelli, Milán, 1973.

DORFLES, G.: *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Turín,

LIPPARD: *Six years: the dematerialisation of the art object*, Praeger Publishers, Nueva York, 1973.

LAMBERT, J. C.: *Dépassement de l'art?*, Anthropos, París, 1974.

BONITO OLIVA, Achille: *Il territorio magico*, Centro Di, Florencia 1974.

VERGINE, Lea: *Il corpo como linguaggio - Body Art et storie simili*, Prearo, Milán, 1974.

BARILLI, R.: *L'arte povera*, Fratelli Fabbri, Milán, 1975.

DORFLES, G.: *Il divenire della critica*, Einaudi, Turín, 1976.

BONITO OLIVA, Achille: *Europe/America: the different Avant-gardes*, Deco Press, Milán, 1976.

BONITO OLIVA, Achille: *Autocritica-automobile/Attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milán, 1977.

NAYLOR, C. e PORRIDGE, G.: *Contemporary Artists*, St. James Press, Londres-Nueva York, 1977.

CRISPOLTI, E.: *Erotismo nell'arte astratta*, Trapani, Celebes, 1977.

BARILLI, R.: *Informale Oggetto Comportamento* (2 vols.), Feltrinelli, Milán, 1979.

DAOLIO, R.: Il corpo, il concetto, l'ambiente, en AA., *L'Arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Boloña, 1979.

BARILLI, R.: *L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milán, 1979.

DE MARCHIS, O.: *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, en VV.AA., *Storia dell'arte in Italia (Vol. VII): Il Novecento*, Einaudi, Turín, 1982.

LAMBARELLI, R. O.: *L'avanguardia plurale Italia 1960-1970*, Centro Di, Florencia, 1983.

DE FUSCO, R.: *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari, 1983.

CELANT, Germano: *Arte Povera Art Povera*, Electa, 1985.

La Collection, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, París, 1986.

CELANT, Germano: *L'arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milán, 1988.

DURAND-DESSERT, L.: *La guerre sainte*, Presses Universitaires, 1988.

VERGINE, Lea: *L'arte in gioca*, Garzanti, Milán, 1988.

VV.AA.: *Arte in Italia 1960-1985*, Politi, Milán, 1988.

CELANT, Germano: *Arte Povera*, Allemandi, Turín, 1989.

BOUISSET, M.: *Arte Povera*, Editions du Regard, París, 1994.

## LIBROS OBJETO

Leggere, Sperone Editore, Turín, 1972.

*116 Particolari visibili e misurabili di Infinito*, Sperone Editore, Turín, 1975.

Lire, Imschoet Uitgevers For Affinités Sélectives Ed., Gante, 1990.

## **Fernando Casás**

### BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Fernando Casás Ashé*, Vigo, Excma. Diputación de Pontevedra, 1993 (cat. exp.)

AA.VV. *Fernando Casás*, Santiago de Compostela, Dirección General de Cultura, Xunta de Galicia, 1992

ALVITE, P. *Casás*, en *El Correo Gallego*, 1979.

ANDRADE, G. Edelson de: *Fernando Casás, obra monográfica sobre o artista*, Rio de Janeiro, 1989.

*Artistas Galegos: escultores (expresionismos-abstraccións). Fernando Casás*, Nova Galicia Edicións, Vigo, 2003.

BARCIELA, P. *Fernando Casás o cuando la ecología se vuelve arte*, en *El Correo Gallego*, 1990.

BERKOWITZ, Marc. *Fernando Casás*, Río de Janeiro, 1990 (cat. exp.)

CASADO, D.: *Noticias del museo*, en *El Punto de las Artes*, 1991.

CASAS, A.: *De la desacralización del arte al fin del diseño : un universo para Casás*, en *El Correo Gallego*, 1991.

CASTRO, X.A.: *La energía escondida de los objetos perdidos* (catálogo), en *Arco'92*, Madrid, 1992.

CASTRO, X. A. *El árbol como hierofanía. Del caos al cosmos. Fernando Casás: Arqueología del no-lugar*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2004. Pág. 39 y ss.

CASTRO, X. A. *En torno a la mitología abrasiva del viento y del agua*.

Introducción. Catálogo da exposición de Fernando Casás. Galería Alfama. Madrid, 1992.

CASTRO, X. A. y LORENZO GARCIA, X. Luis. *Fernando Casás. Fragmentos de América*, Madrid, Galería Afinsa Almirante, 1992 (cat. exp.)

*Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995.

CORREDOIRA, P.: *Fernando Casás: como as artes visuais se inscrevem nos discursos ecológicos*, en *Forum Internacional das Artes de Sao Paulo*, 1991.

CORREDOIRA, P.: *Fernando Casás, la fascinación por el Cosmos*, en *El Guía*, 1992.

COURI, N.: *Os quatro elementos na obra de Casás*, en *Jornal do Brasil*, 1982.

COURI, N.: *Fernando Casás*, en *Revista de Domingo*, 1980.

COUTINHO, W. *Fernando Casás*, Rio de Janeiro, 1989.

*Fernando Casás. Fragmentos de América* (catálogo), Galerían Afinsa-Almirante, Madrid, 1992.

*Fernando Casás*, en *Arte y Parte*, núm. 26, mayo, 2000.

*Fernando Casás. Selvagen* (catálogo), Galería SCQ, Santiago de Compostela, 1999.

*Fernando Casás. arqueología del no-lugar* (catálogo), Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004.

FRANCO, F.: *Fernando Casás, defensor del arte ecológico*, en *Faro de Vigo*, 1991.

*Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, Hércules de Ediciones, A Coruña, 1993.

*Galicia EsCultura: vinte anos, vinte escultores* (catálogo), Fundación Torrente Ballester, Concello de Ferrol, Ferrol, 2002.

GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *Medio Século de Arte Galega*, Lisboa, 1991.

GIMENO, M.: *Fernando Casás : en el filo de la verdad*, en *El Dominical*, 1990.

GÓMEZ DE SANZ, M.R.: *Acercamiento a la escultura contemporánea gallega*, Fenos, A Coruña, 1991.

GREY, R.: *Esculturas no parque da Catacumba*, en *A Provincia*, 1989.

GREY, R.: *Meu desejo é fazer una pedra voar*, en *A Provincia*, 1988.

GREY, R.: *Fernando Casás : desde Jerusalem*, en *Revista Zoom*, 1988.

IGLESIAS VIQUEIRA, V.: *Fernando Casás, un escultor vigués de vuelta del Brasil*, en *Faro de Vigo*, 1989.

KARMANN, E.: *Fernando Casás e o Ciclo de Cupim*, en *Folha da Tarde*, 1978.

LAGNADO, L.: *Mostra de Casás abre temporada de arte ecológico*, en *Folha de Sao Paulo*, 1991.

LENCE, J.: *Fernando Casás*, en *Faro de Vigo*, 1979.

LORENZO GARCÍA, X.L.: *La alternativa del silencio* (catálogo), Galería Afinsa-

Almirante, Madrid, 1992.

*Medio século de Arte galega* (catálogo), Consellería de Cultura e Xuventude, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1991.

NEPOMUCENO, R.: *Casás se despide do Río*, en *O Globo*, 1989.

PABLOS, F.: *Fernando Casás*, en *Faro de Vigo*, 1979.

PEREIRO ALONSO, R.: *Esperaba a tua viaxe de regreso* (catálogo), Galería Abel Lepina, Vigo, 1990.

PEREIRO ALONSO, R.: *A pureza do arte creativo*, Galicia Moda, Vigo, 1991.

*Pintores e Escultores Galegos na EXPO'92* (catálogo), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1992.

SALGADO, A.: *Fernando Casás : O tempo na terra*, en *Diario 16*, 1990.

SEOANE, X.: *Noticias de Fernando Casás*, en *Luzes de Galicia*, 1991.

SOBRINO, M.L.: *Escultura galega dunha década*, en *Revista das Letras*, 1991.

SOLIÑO, E.: *Casás : me interesa más la ética que la estética*, en *Atlántico Diario*, 1991.

VAN CAMP, F.: *Laberinto*, Instituto Catalán de Cooperación, Barcelona, 1979.

## **José Pedro Croft**

### CATÁLOGOS INDIVIDUALES

BLANCH, T.: "Parcelas de humildade e silêncio", en *José Pedro Croft*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1991.

BLANCH, T.: "Alentos e cinzas", en *A céu aberto: José Pedro Croft*, Susana Solano, Fundação Serralves, Oporto, 1997.

BLANCH, T.: "Irritações da realidade", en *José Pedro Croft*, Galería Porta 33, Funchal, 1999.

BLANCH, T.: "Amnésia" (conversación con José Pedro Croft y Rui Sanches), en *José Pedro Croft 1979-2002. Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002.

CASTRO CALDAS, M.: "Monumentos", en *José Pedro Croft*, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1996.

CASTRO CALDAS, M.: "Dever de memória", en *A céu aberto: José Pedro Croft*, Susana Solano, Fundação de Serralves, Oporto, 1997.

CASTRO CALDAS, M.: "O modo egípcio", en *José Pedro Croft 1979-2002. Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002.

CUTILEIRO, J.: "Escrever sobre um discípulo", en *José Pedro Croft: escultura*, Galería Diário de Notícias, Lisboa, 1983.

FARIA, O.: "Abismo y multiplicidad: un juego de espejos", en *José Pedro Croft*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2003.

FARIA, N.: "Entrevista com José Pedro Croft", en *José Pedro Croft: Desenho, escultura*, Museo da Cidade, Pavilhão Branco, Lisboa, 1999.

FARIA, N.: "Entrevista com José Pedro Croft/Entretien avec José Pedro Croft", en *José Pedro Croft: Desenho, escultura/Dessin, sculpture*, Instituto Camões, París, 1999.

FERNANDES DIAS, J. M.: "A nossa época...", en *José Pedro Croft: escultura*, Galería Leo, Lisboa, 1984.

FERNANDES JORGE, J. M.: "Os baixos relevos de José Pedro Croft...", en *José Pedro Croft: escultura*, Galería Leo, Lisboa, 1984.

FERNÁNDEZ-CID, M.: "Modos de mirar", en *Cuadernos de viagem. José Pedro Croft*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2003.

FRANCÉS, F.: "La sombra del espejo", en *José Pedro Croft*, Palacete del Embarcadero, Santander, 2000.

FRANCISCO PÉREZ, L.: "Secretas intenciones", en *José Pedro Croft*, Galería Athena, Barcelona, 1990.

GARCÍA, A.: "La realidad en cuestión. Esculturas y dibujos de José Pedro

Croft", en *José Pero Croft*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2003.

GIL, J.: "A Aura do presente", en *José Pedro Croft*, Galería Atlântica, Oporto, Galería Diferença, Lisboa, 1989.

*José Pedro Croft* (catálogo), Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2003.

MATOS DIAS, I.: "Encrucijadas de una mirada", en *Cuadernos de viagem. José Pedro Croft*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2003.

MESQUITA, I.: "José Pedro Croft: juntando cosas", en *José Pedro Croft*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2003.

MOLDER, M. F.: "Sobre as esculturas de José Pedro Croft", en *José Pedro Croft*, Galería Atlântica, Oporto; Galeria Alda Cortez, Lisboa, 1991.

MOURE, G.: "José Pedro Croft, sem título", en *José Pedro Croft*, Galería Quadrado Azul, Oporto, 1998.

PÉREZ, L. F.: "Secretas intenciones", en *José Pedro Croft*, Galería Athena, Barcelona, 1990.

#### CATÁLOGOS COLECTIVOS

ALMEIDA MATOS, L.: *A figura humana na escultura portuguesa do séc. XX*, Universidade do Porto, Oporto, 1998.

ALVES, M. V.: "Tempo e intemporalidade", en *O ensino médico em lisboa no inicio do século: sete artistas contemporâneos evocam unha geração médica de 1911*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999.

*ARTISTAS Extranjeros en las colecciones del Museo*, MNCARS, Madrid, 1994.

AZEVEDO, F. de: "Há qualquer coisa que tem que ver com o exílio...", en *Arquipélago*, SNBA, Lisboa, 1985.

BLANCH, T.: "Echo und Vergessen", en *7. Triennale der Kleinplastik 1998. Zeitgenössische Skulptur Europa Africa*, Sudwest LB Forum, Stuttgart, 1998.

CAMERON, D.: "Unidos pela diferença. América, Europa & os anos 80", en *Anos 80*, Culturgest, Lisboa, 1998.

CARLOS, I.: "Para o entendimento da obra actual de José Pedro Croft...", en *Depois de amanhã*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994.

CARLOS, I.: "José Pedro Croft", en *Margens. Arte portuguesa contemporânea*, Auditorio Municipal Vila do Conde, Vila do Conde, 1997.

CASTRO, X. A.: "Elogio del Granito. Isla de esculturas", en *Isla de Esculturas, Illa da Xunqueira do Lérez, Pontevedra*, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000.

CASTRO CALDAS, M.: "O trabalho escultórico de Croft centra-se...", en *Representação Portuguesa à XIX Bienal Internacional de São Paulo* [s.l.], 1987.

CASTRO CALDAS, M.: "Some Remarks on the Exhibition", en *Tríptico, Festival Europália 91 Portugal*, Museum van Hedendaagse Kunst, Amberes, 1991.

CASTRO CALDAS, M.: "3 escultores", en *Tendências*, Fórum Picoas, Lisboa, 1991.

CASTRO CALDAS, M.: "A Place in the East", en *Silence to Light: Portuguese Contemporary Art*, Watari-Um, Tokio, 1992.

CASTRO CALDAS, M.: "José Pedro Croft", en *Obras da Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1993.

CASTRO CALDAS, M.: "José Pedro Croft iniciou...", en *Set sentits (Set artistes portugueses a la collecció de la Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento)*, Palau Robert, Barcelona, 1993.

CASTRO CALDAS, M.: "José Pedro Croft", en *O génio do olhar. Desenho como disciplina 1991-1999*, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000.

CORRAL, M. de: "Anos 80", en *Anos 80*, Culturgest, Lisboa, 1998.

*Encrucijada: Reflexiones en torno a la pintura actual*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Caja Madrid, Madrid, 2001.

FARIA, N.: "A quadratura do círculo", en *Margens. Arte portuguesa contemporânea*, Auditório Municipal Vila do Conde, Vila do Conde, 1997.

FERNANDES, J.: "Hors catalogue", en *Hors catalogue, un projet de Gulbenkian à propos de sa collection*, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens, 1996.

FERNANDES JORGE, J. M.; FREITAS, M. H. de: "Linhas de sombra", en *Linhas de sombra*, CAM/JAP, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999.

FONCÉ, J.: "Aspects de l'internationalisation de l'espace comme caractéristique majeure de la sculpture moderne", en *Inside-Outside*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gante, 1987.

GARCÍA, J-M.: "Similitudes", en *Set sentits (Set artistes portugueses a la colecció de la Fundação Lusa-Americana para o Desenvolvimento)*, Palau Robert, Barcelona, 1993.

GONÇALVES, R. M.: "Esta exposição não pretende apresentar...", en *70/80, Arte Portuguesa* [s.l.], 1987.

GONÇALVES, R. M.: "Esta exposição assinala...", en *Exposição de pintura e escultura do património da Caixa Geral de Depósitos*, Ministério das Finanças [s.l.], 1989.

HUG, A.: "Die rote Burg", en *Die rote Burg, zehn Kunstlerische Positionen zur Alhambra*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 1995.

"José Pedro Croft", en *10 Contemporâneos*, Fundação de Serralves, Oporto, 1991.

LIMA PINHARANDA, J.: "Propostas de entendimento de algumas linhas de produção escultórica, em Portugal, na segunda metade de século XX", en *Fundação de Serralves: um museu português*, Fundação de Serralves, Oporto, 1992.

LIMA PINHARANDA, J.: "Uma jóia é uma jóia, não é uma joia", en *Ilegítimos: jóias portuguesas contemporâneas*. Artefacto 3, Lisboa, 1993.

LIMA PINHARANDA, J.: "Sculpture and sculptors in Portugal at the End of the century", en *Linha de Costa, Contemporary Art form Portugal*, Kunstlerwerkstatt, Múnich, 1997.

LIMA PINHARANDA, J.: "José Pedro Croft", en *Colecção António Cachola, Arte portuguesa anos 80-90*, MEIAC, Badajoz, 1999.

LOBO ANTUNES, J.: "Qualquer interpretação ou comentário...", en *O ensino médico em Lisboa no início do século: sete artistas contemporâneos evocam a geração médica de 1911*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999.

MAIO F.: "Ver de novo, ver como", en *Arte Urbana*, Exposição Mundial de Lisboa de 1998, Lisboa, 1998.

MELO, A.: "La frontera de globalització", en *Última frontera: 7 artistes portugueses*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1990.

MELO, A.: "Protocolos da legitimidade", en *Ilegítimos: joias portuguesas contemporâneas*, Artefacto 3, Lisboa, 1993.

MELO, A.: "José Pedro Croff", en *Perspectives, La Ferme du Buisson Centre d'Art Contemporain*, Noisel, 1994.

MELO, A.: "Ecos de Portugal", en *Ecos de la materia*, MEIAC, Badajoz, 1996.

MELO, A.: "O que é a Arte dos 'anos 80'?", en *Anos 80*, Culturgest, Lisboa, 1998.

MOLDER, M. F.: "Arquipélago é um conjunto de ilhas", en *Arquipélago*, SNBA, Lisboa, 1985.

MOLDER, M. F.: "On José Pedro Croff's Sculptures", en *Tríptico*, Festival Europália 91 Portugal, Museum van Hedendaagse Kunst, Gante, 1991.

MONTERROSO TEIXEIRA, J. de: "Nello Portogallo degli ani ottanta...", en *XLVI Biennale di Venezia*, Venecia, 1995.

OLIVARES, R.: "Soy una piedra, soy una isla", en *Isla de Esculturas, Illa da Xunqueira do Lérez*, Pontevedra, Olivares & Asociados S.L., Madrid, 2000.

OLMO, S.: "Última frontera". En *Última frontera: 7 artistas portugueses*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1990.

PAZ BARROSO, E.: "Apresentação", en *A escultura habita esta casa*, Centro de Arte de São João da Madeira, San Juán de Madeira, 1989.

PINTO de ALMEIDA, B.: "Finisterra", en *Finisterra*, Galería Nasoni, Oporto, 1985.

PINTO de ALMEIDA, B.: "Não sabemos nada do que saja (ou possa ser) a arte...", en *Há um minuto do mundo que passa*, Fundação de Serralves, Oporto, 1991.

PINTO de ALMEIDA, B.: "Notas sobre la escultura portuguesa actual", en *Encontro de Escultórica Ibérica Actual*, Museo Provincial de Lugo, Lugo, 1994.

PINTO, A. M.: "Arte urbana: entre o espaço público e o espaço humano", en

*Arte urbana*, Exposição Mundial de Lisboa de 1998, Lisboa, 1998.

POMAR, A.: "Cinco esculturas em pedra", en *5 esculturas em mármore*, CEVALOS, Borba, 1998.

RODRIGUES, A.: "Um ponto de partida", en *Prémio Jovem Escultura Unicer*, Casa de Serralves, Oporto, 1988.

SANMARTÍN, J.: "Extremo Occidente", en *Extremo Occidente. Arte português contemporâneo en la Fundación Calouste Gulbenkian*, Rekalde, Bilbao, 1995.

SARDO, D.: "Longe e perto", en *Longe e perto. Arte contemporânea portuguesa em colecções institucionais*, Sala de Exposiciones de la Unión de Pintores de Ucrania, Kiev, 1998.

SOMMER RIBEIRO, J. y CALHAU, F.: "La présente exposition", en *Le XXème au Portugal: peinture, sculpture, dessin, gravure, tapisserie*, Centre Albert Borschette, Bruselas, 1986.

SONNA, B.: "Linha de costa: Sliding into the Next Millennium", en *Linha de Costa, Contemporary Art from Portugal*, Künstlerwerkstatt, Múnich, 1997.

THOMAS, M.: "Perspectives", en *Perspectives*, La Ferme du Buisson Centre d'Art Contemporain, Noisiel, 1994.

VANDENBREEDEN, J.: "Urban Pictures from an Exhibition", en *Ponton Temse*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gante, 1990.

VILA NOVA, I.: "As relações históricas privilegias...", en *Lisbonne aujourd'hui*, Musée de Toulon, Toulon, 1988.

#### ARTÍCULOS DE PRENSA

AMARO, M.: "ARCO, a polémica portuguesa", en *O Jornal Ilustrado*, Lisboa, 27 de agosto de 1991.

AZEVEDO TAVARES, C.: "O déjà vu", en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 de octubre de 1994.

BARAHONA, A.: "José Pedro Croft: o silêncio da pedra", en *Jornal das letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 3 de abril de 1984.

BORRAS, M. LL.: "La deconstrucción de la escultura", en *La Vanguardia*,

Madrid, 11 de febrero de 2000.

BRITO, P.: "José Pedro Croft. A escola de Belas-Artes está ultrapassada" (entrevista), en *Semanário*, Lisboa 28 de noviembre de 1987.

CARLOS, I.: "José Pedro Croft", en *Flash Art*, Milán, mayo-junio, 1991.

CLEMENTE, J. L.: "De las perversiones espaciales de José Pedro Croft", en *Arte y Parte*, núm. 26, abril-mayo, 2000.

CORNET, P.: "De portugese identiteit in de Triptico-selectie", en *Kunst & Cultuur*, septiembre, Amberes 1991.

"CROFT e Vasconcelos em Washington", en *Público*, Lisboa, 5 de abril de 2001.

"DESCENTRALIZAÇÃO pela arte em S. João da Madeira", en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5 de abril de 1988.

DIOGO, C.: "Um espaço para cada olhar", en *Comércio de Macau*, Macao, 18 de enero de 1992.

FARIA, O.: "José Pedro Croft, a educação do escultor" (entrevista), en *Público*, 4 de mayo de 2001.

FRANÇA, C.: "Nova escultura portuguesa ", en *O primeiro de Janeiro*, Oporto, 26 de octubre de 1988.

FRISACH, M.: "L'aer portuguès més renovador visita el Centre d'Art Santa Mònica", en *Avui*, Barcelona, 15 de marzo de 1990.

"José Pedro Croft e a sua escultura", en *A Capital*, Lisboa, 21 de junio de 1982.

"José Pedro Croft", en *Arte y Parte*, núm.20, 1999.

"José Pedro Croft inaugura Galeria de Exposições do Instituto Camões em Paris", en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 1 de diciembre de 1999.

JOSELIT, D.: "Portugal: the Younger Generation", en *Art in America*, Nueva York, septiembre, 1987.

LIMA PINHARANDA, J.: "José Pedro Croft: entre el cielo y la tierra", en *Figura*, enero, 1985.

LIMA PINHARANDA, J.: "ARCO'86 em Madrid: presença portuguesa", en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de abril de 1986.

MADERUELO, J.: "La contenida sobriedad de Croft", *El País*, 28 de julio 1997.

MARCELIS, B.: "Inside-outside: Muhka, Musée d'Art Contemporain", en *Art Press*, noviembre, 1987.

MATOS CRISTÓVÃO, J.: "As tendências e os lobbies", en *Sete*, Lisboa, 1 de agosto de 1991.

MEGA FERREIRA, A.: "Enchente no Cabo Espichel", en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 31 de julio de 1984.

MELO, A.: "Croft: um monumento para Zurique", en *Expresso*, 7 febrero, 1986.

MELO, A.: "Dossier Portugal", en *Flash Art*, enero-febrero, 1988.

MELO, A.: "Qualques artistes contemporains portugais", en *Art Press*, diciembre, 1988.

MELO, A.: "Land in zicht: die kunstsituatie in Lissabon", en *Arte Factum*, 1 de enero de 1989.

MELO, A.: "Lisbon", en *Contemporanea*, febrero, 1990.

MELO, F.: "Convento em popa", en *Visão*, 13 de junio de 1995.

NAZARÉ, L.: "10 Contemporâneos", en *Artes & Leilões*, diciembre, 1992.

PAZ BARROSO, E.: "José Pedro Croft - O futuro é todo nosso" (entrevista), en *Jornal de Notícias*, 11 de julio de 1985.

PINTO de ALMEIDA, B.: "Answers and inquires", *Lápis*, núm.70, verano 1990.

POMAR, A.: "Arquipélago", en *Expresso*, 30 de diciembre de 1985.

RACZ, G.: "Esculturas inglesas e portuguesas no Paço Imperial", en *Beautiful Week*, febreo, 1988.

ROCHA, L.: "Esculturas de Croft", en *Diário de Notícias*, 4 de dic.1999.

ROSENGARTEN, R.: "Uma lança em Espanha", en *Visão*, 11 de nov. 1993.

RUIVO, A.: "Energias múltiplas: nove artistas numa exposição-concurso de pintura e desenho promovido pela EDP", en *Expresso*, 3 de noviembre de 2002.

RUIZ de SAMANIEGO, A.: "Croft, al borde de la nada", en *ABC*, 17 mayo, 1999.

SANTOS, D.: "Anatomias", en *O Independente*, 26 de marzo de 1999.

TOJAL, N.: "José Pedro Croft, Escultura na pedra", en *ABC*, 3 de feb. 1983.

"VENEZA: cem anos de arte moderna ", en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de junio de 1995.

VILA NOVA, I.: "Uma colectiva, sete individuais", en *Publico*, 28 de junio 1994.

## **Dan Graham**

### BIBLIOGRAFÍA

*Dan Graham, End Moments*, Nueva York, 1969.

*Dan Graham, Two Parallels Essays*, Multiples Inc., Nueva York, 1970 (textos de Dan Graham.)

*Dan Graham, Somne Photographic Projects*, John Gibson Gallery, Nueva York, 1970.

*Dan Graham*, John Gibson Gallery, Nueva York, 1970  
(textos de *Dan Graham*.)

*Dan Graham, Performance 1*, John Gibson Gallery, Nueva York, 1970 (texto de Dan Graham.)

*Selected Works, 1965-1972*, Lisson Publications, Londres e König Brothers, Colonia, 1972.

*Dan Graham, Texts*, Galerie 17, París; Éditions Daled, Bruselas, 1974 (texto de Dan Graham)

*Dan Graham For Publication*, Otis Art Institute, Los Ángeles, 1975.

*Dan Graham*, Kunsthalle, Basilea, 1976 (textos de R. H. Fuchs, M. Neifer, Dan Graham.)

*Films*, Éditions Centre d'Art Contemporain, Écart Publications, Ginebra, 1977.

*Time*, Philadelphia College of Art, Filadelfia, 1977.

*Articles*, Stelelijk Abbemuseum, Eindhoven, 1978 (textos de R. H. Fuchs, B. H. D. Buchloh, Dan Graham.)

*Dan Graham, Video-Architecture-Television. Writings on Video and Video Works, 1970-1978*, College of Art and Design, Halifax, Nueva Escocia, 1979; New York University Press (ed. B. H. D. Buchloh), Nueva York, 1979 (textos de Dan Graham, M. Asher, D. Birnbaum).

*Dan Graham, Buildings and Signs*, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, 1981 (textos de A. Rorimer, D. Graham.)

*Pavilion/Sculpture*, Linda Weintraub, Center for the Arts, Muhlenberg College, Allentown, Pensilvania, 1981.

*Dan Graham*, Éditions Daled, Bruselas, 1982.

*Dan Graham: Théâtre*, Anton Herbert, Gante, 1982 (texto de Dan Graham.)

*Dan Graham, Pavilions*, Kunsthalle Bern, Berna, 1983 (textos de J. H. Martin, T. de Duve, D. Graham.)

*L'Art et le Temps/Tijd, de Vierde Dimensie in de Kunst*, Palais des Beaux Arts, Bruselas, 1984.

*Dan Graham*, The Art Gallery of Western Australia, Perth, 1985 (textos de G. Dufour, J. Wall, D. Graham.)

*Interior Design for 'Space Showing Videotapes*, Her Kijkhuis, A Haia, 1986.

*Dan Graham*, AA. VV. Madrid, MNCARS, 1987 (cat. exp.)

*Flykepunkter-Vanishing Points*, Moderna Museet, Estocolmo, 1987 (textos de O. Granath, D. Graham.)

*Dan Graham*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC, París, 1987 (textos de S. Pagé.)

*Dan Graham, Art as Design as Art*, Fruitmarket Gallery, Edimburgo, 1987 (textos de M. Francis, Dan Graham.)

*Dan Graham: Sculpture-Pavilions*, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, 1988 (textos de U. Bischoff, J. Wall.)

*Dan Graham: Pavilions*, Kunstverein München, Múnic, 1988 (textos de Z. Felix, A. Rorimer, D. Graham.)

*Karnrnerspie/ de Dan Graham*, Éditions DaledGoldschmidt, Bruselas, 1988 (textos de J. Wall)

*Dan Graham and Jeff Wall: Children's Pavilion*, Villa Grillet, FRAC, Rhône-Alpes, Lyon, 1989 (textos de D. Graham, J. Wall, E. Migayrou.)

*Theater Garden Bestiarurn*, The Institute for Contemporary Art, PS. 1 Museum, Nueva York, 1989.

*Dan Graham: Drawings 1965-1969*, Galerie Bleich-Rossi, Graz, 1990.

*Dan Graham*, The Yamaguchi Prefectural Museum of Art, Yamaguchi, 1990.

*Some Detached Houses*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, 1990.

*Dan Graham's Karnrnerspiel*, Art Metropole Toronto, 1991 (textos de J. Wall.)

*Dan Graham, For Publication*, Marian Goodman Galery, Nueva York, 1991.

*Dan Graham, Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube*, DIA Center for the Arts, Nueva York, 1991.

*Dan Graham, Castelo di Rivara*, Torino, 1991 (textos de D. Graham, A. Rorimer, B. H. D. Buchloh.)

*Walker Evans & Dan Graham*, Witte de With; Rotterdam, Musée de Marseille; Westfälisches Landesmuseum, Münster; Whitney Museum, Nueva York, 1992-1994 (textos de J. E. Chevrier, A. Sekula, B. H. D. Bluchloh, D. Graham.)

*Dan Graham: Ma position-Écrits sur mes oeuvres*, vol. 1, Le Nouveau Musée/Institut, Les presses du réel, Villeurbanne, 1992.

*Dan Graham: Two-Way Mirror Cylinder ins/de Cubo and a Video Sa/un*, DIA Centerforthe Arts, Nova York, 1992.

*Rock My Religion*, MIT-Press, Cambridge, Massachussetts, 1993 (textos de D. Graham.)

*Dan Graharn, Rock My Religion*, vol. II, Écrits d'artistes, Le Nouveau Musée/Institut; Les presses du réel, Dijon, 1993.

*Dan Graharn: Public/Private*, Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, 1993 (textos de D. Graham, M. Francis, C. Ritchie.)

*Dan Graham: Kunst und Architektur/Architektur und Kunst*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, Van Abbemuseum, Eindhoven; Museum Villa Stuck, Múnic, 1993-94 (textos de J. -A Birnie Dansker, B. Peizzer, A. Zevi, D. Graham.)

*Wild in the Streets: The Sixties*, Imschoot Publishers, Bélgica, 1994 (texto de Dan Graham; escenografía de M. E MacDonald.)

*Dan Graham*, Éditions Dis Voir, París, 1995 (textos de A. Charre, M.-P. MacDonald, M. Perelman.)

*Dan Graham. Ausgewählte (Dan Graham. Collected Writings)*, Ulrich Wilmes, Stuttgart Verlag, Stuttgart, 1995 (prólogo de Z. Eelix e K. Kónig.)

*Bestiarum, Jardin Théâtre*, Entrepôt du Confort Moderne, Poitiers, 1995.

*Selected Writings and Interviews on Art Works, 1965-1995*, I Libri di Zerynthia, Roma, 1996 (edición de Adachiara Zevi.)

*Dan Graham*, AA. VV. Santiago de Compostela, CGAC, 1997 (cat. exp.)

*Dan Graham. Models tu Projects (1978-1995)*, Marian Goodman Gallery, Nueva York, 1996 (texto de A. Alberro.)

*Dan Graharn - The Suburban Center*, Museum für Gegenwartskunst, Basilea, 1996 (textos de D. Graham, R. Koolhaas, Herzog & de Meunon.)

*Kunst in der Postrnoderne Dan Graham*, Walther König, Colonia, 1996 (edición de R. Metzger.)

## ARTÍCULOS (SELECCIÓN)

### 1966

Bochner, M.: "Less and Less", *Art and Artists*, diciembre 1966.

Smithson, R.: "Quasi-Infinities and the Waning of Space", *Arts Magazine*, vol. 44, noviembre 1966.

### 1967

Bochner, M.: "The Serial Attitude", *Artforum*, Nueva York, vol. 6, nº4, diciembre 1967.

Flavin, D.: "Some Other Comments", *Artforum*, Nueva York, vol. 6, nº4, diciembre 1967.

LeWitt, S.: "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, Nueva York, vol. 5, verano 1967.

### 1968

Atkinson, T.: "Introduction", *Art and Language*, vol.1, nº 1. Smithson, R.: "A Museum of Language in the Vicinity of Art", *Art International*, vol. 12, nº 3, marzo

### 1970

Antin, D.: "Dan Graham", *Studio International*, vol. 180, nº 924, julio 1970.

### 1971

Nemser, C.: "Subject-Object: Body Art", *Arts Magazine*, vol. 46, septiembre.

Pacquement, A.: "L'Art Conceptuel", *Connaissance des Arts*, nº 236, octubre.

### 1972

Townsend, C.: "The Mezzanine: Nueva Scotia College of Art", *Arts Canada*, primavera 1972.

### **1973**

Lebeer, 1.: "Le corps matériel perceptuel", *L'Art Vivant*, nº 41, julio 1973.

### **1974**

Herzogenrath, W. e Grüterich, M.: "Video", *Magazine Kunst*, nº 4.

### **1975**

Antin, D.: "Television: Video's Frightful Parent", *Artforum*, Nueva York, vol. 14, nº 4, diciembre 1975.

Kozloff, M.: "Pygmalion Reversed", *Artforum*, Nueva York, vol. 13, nº 3, noviembre 1975.

Mayer, R.: Dan Graham: Past/Present, *Art in America*, Nueva York, vol. 63, nº 6, noviembre-diciembre 1975.

Moore, A.: "Review of 597 Broadway Exhibitions", *Artforum*, Nueva York, vol. 13, nº 10, verano 1975.

### **1976**

Cameron, E.: "Dan Graham: Appearing in Public", *Artforum*, Nueva York, vol. 15, noviembre 1976.

Fleis, S.: "The Venice Biennale", *The Burlington Magazine*, vol. 118, octubre 1976.

Grove, N.: "Reviews", *Arts Magazine*, vol. 50, nº 8, abril 1976.

Von Graevenitz, A.: "Dingen Gebeuren in het Gezichtsveld, Uit Gesprek met Dan Graham", *Museumjournaal*, nº 2, abril 1976.

Wooster, A.: "New York Reviews: Dan Graham", *Art Views*, vol. 75, abril 1976.

### **1978**

Domingo, W.: "Review", *Art Monthly*, nº 20, octubre 1978.

Francis, M.: "Dan Graham", *Aspect*, nº 5, invierno 1978.

### **1979**

Glusberg, J.: "La Situación del Arte Corporal", *Creer*, Bos Aires, marzo 1979.

Pelzer, B.: "Vision in Process", *Octubre*, nº 10, otoño 1979.

Somaini, L.: "Dan Graham, Paola Betti/Milano", *Flash Art*, nº 90-91, junio-julio.

#### **1980**

Beveridge, C.: "Dan Graham's Video-Architecture Television *Fuse*", mayo 1980.

Tatransky, V.: "Group Show: Adams, Cutforth, Graham, Hilliard, Wall", *Flash Art*, Nueva York, nº 96-97, marzo-abril 1980.

Weskott, H.: "Dan Graham in der Galerie Schöttle, München", *Kunstforum International*, vol. 42, 1980.

Wooster, A. S.: "Two Viewing Rooms", *Village Voice*, Nueva York, diciembre.

#### **1981**

Payant, R.: "Dan Graham: L'Effet-méduse mis en Scène", *Art Press*, nº 47, abril.

#### **1982**

Buchloh, B.: "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", *Octubre*, nº 22, otoño 1982.

Kuspit, D.: "Documenta", *Artforum*, Nueva York, vol. 21, nº 2, octubre 1982.

#### **1983**

Gintz, C.: "Dan Graham 5 Berne", *Art Press*, París, nº68, marzo 1983.

Hatton, B.: "Artist and Architects at the ICA, London", *Architectural Review*, vol. 173, marzo 1983.

Saliga, P.: "Dan Graham and Helmut Jahn Reshape Argonne Environment", *NewArtExaminer*, vol. 10, nº10, verano 1983.

Schöttle, R.: "Louis XIV tanzt, Purgatorium-Inferno-Rette sich wer kann (das Leben). Konzept einer Ausstellung", *Kunstforum International*, vol. 66, 1983.

Wechslen, M.: "Dan Graham: Pavilions, Kunsthalle Bern", *Artforum*, Nueva York, vol. 22, nº2, octubre 1983.

#### **1984**

De Moffarts, E.: "Dan Gaham: le présent ou l'indice du temps", *Artistes*, marzo.

Lawson, T.: "Ken Lum, Conversation Between Thomas Lawson and Ken Lum", *Flash Art*, nº 117, abril-mayo 1984.

#### **1985**

Buchloh, B.: "From Gadget Video fo Agity Video: Some Notes on Four Recent Video Works", *Art Journal*, vol. 45, otoño 1985.

Fol, J.: "Dan Graham: L'artiste á distance", *Des Arts*, n°2, 1985.  
Gale, P.: "A Tableau Vivant", *Parachute*, Montreal, n° 39, julio-agosto 1985.  
Kirschner, J. R.: "Non-Uments", *Artforum*, Nueva York, vol. 24, n° 2, octubre.  
Kuspit, D.: "Dan Graham: Prometheus Medabound", *Artforum*, Nueva York, vol. 23, n° 9, mayo 1985.  
Lyotard, J. F.: "Les Inmatériaux", *Art and Text*, n° 17, abril 1985.  
Mot, J.: "Doch, Doch", *Metropolis M*, n° 6, enero-febrero 1985.  
Wall, J.: "Dan Graham's Kammerspiel, Part 1", *Real Lite Magazine*, n° 14-15.

### **1986**

Dreher, T.: "Dan Graham, Aussenwelt im Kubus", *Nike*, vol. 3, mayo-junio 1986.  
Wall, J.: "Zinnebeeldige Procedures van Versterving, Dan Grahams Kammerspiel", *Museumjournaal*, n° 5, 1986.  
Wall, J.: "Een architecturaal embleem van vervalste openheid, Dan Grahams Kammerspiel II", *Museumjournaal*, n° 6, 1986.  
Weschler, M., Tazzi, P. L., Pohlen, A. y Groot, P.: "Sculpture in Review; Critics and Curators, What is Today's Sculpture? Three Views", *Artforum*, Nueva York, vol. 25, n° 1, septiembre 1986.

### **1987**

Bos, S.: "Dan Graham", *De Appel*, n° 2, 1987.  
Fargier, J. P.: "Maman Cube", *Cinema Journal*, n° 394, abril 1987.  
Fisher, J.: "Dan Graham, Manan Goodman Gallery, New York", *Artforum*, Nueva York, vol. 26, diciembre 1987.  
Freudenheim, S.: "Suburban Hamlets", *Artforum*, Nueva York, vol. 25, n°9, mayo. 1987.  
Heartney, E.: "Sighted in Münster", *Art in America*, Nueva York, vol. 57, n° 9, septiembre 1987.  
Heartney, E.: "Manan Goodman Gallery, Nueva York", *New Art Examiner*, vol. 15, noviembre 1987.  
Hueck-Ehemer, B.: "Skulptur/Projecte/Münster/1987", *Das Kunstwerk*, vol. 40, septiembre 1987.  
Linker, K.: "Dan Graham, Cable Gallery, New York", *Artforum*, Nueva York, vol.

25, n°6, febrero 1987.

Miller, J.: "In the Beginning There was Formica", *Artscribe International*, n 62, marzo-abril 1987.

Piquet, P.: "Dan Graham", *L'Oeil*, n° 378-379, enero-febrero 1987.

Piquet, P.: "Dan Graham, Sol Lewit, Vladimir Skoda", *Flash Art*, n°134, mayo 1987.

Thompson, W.: "Dan Graham at Marian Goodman Gallery, New York", *Art in America*, Nueva York, vol. 75, diciembre 1987.

Wall, J.: "Het glazen huis, Dan Grahams Kammerspiel III" *Museumjournaal*, n° 1, 1987.

Wall, J.: "Dan Grahams Kammerspiel IV" *Museumjournaal*, n° 2, 1987.

Wall, J.: "Dan Grahams Kammerspiel y" *Museumjournaal*, n° 3, 1987.

Wood, P.: "Dan Graham", *Artscribe International*, n° 66, noviembre-diciembre.

#### **1988**

Buchloc, B.: "From Gadget Video to Agit Prop: Some Notes on Four Recent Video Works", *Art Journal*, vol. 45, n° 3, otoño 1988.

Griffith, J.: "Deconstruction deconstructed", *Art & Design*, 1988.

Groot, P.: "Bolwerken zijn houdbaar, illusies niet: Over onder meer het pittoreske of de rehabilitatie van een verloren gewaand genre", *Museumjournaal*, n° 5-6, 1988.

Miller, J.: "Review", *Artscribe International*, n 69, malo 1988.

Reeve, C.: "TV. Eye, Dan Graham's Homes for America", *Parachute*, n° 53, invierno 1988.

Schwabsky, B.: "Non in Codice", *Flash Art*, n° 142, enero-febrero 1988.

#### **1989**

Albertazzi, L.: "Jeff Wall and Dan Graham", *Lápiz*, Madrid, n°59, 1989.

Christov-Bakargiev, C.: "Dan Graham and Jeff Wall", *Flash Art*, n° 147, 1989.

De Duve, T.: "Ex situ: l'harmonie du lieu de l'espace et de l'échelle", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 27, primavera 1989.

Dreher, T.: "Pavilions", *Das Kunstwerk*, vol. 41, febrero 1989.

Dreher, T.: "Bühnen-Stücke", *Kunstwerk*, vol. 42, n° 3, septiembre 1989.

Dreher, T.: "Dan Graham: Plastische Modelle als betretbare Geschichtsmetaphern", *Artefactum*, vol. 6, n° 30, septiembre-octubre 1989.  
Long, T.: "Art and Moral Resistance to Simulation", *Art Criticism*, n° 3, mayo.  
Migayrov, E.: "Bestiarium", *Galleries Magazine*, n° 33, octubre-noviembre 1989.  
Tarantino, M.: "Le Collection Herbert: la Recherche sans Compromis d'Anton et Annick Herbert", *Parachute*, Toronto, n° 54, 1989.

### **1990**

Bucholh, B.: "Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *Octubre*, n° 55, invierno 1990.  
Chevrier, J. E.: "Entre les beaux-arts et les médias", *Galleries Magazine*, París, n° 37, junio-julio 1990.  
Faust, G.: "Marian Goodman Gallery, New York", *Arts Magazine*, vol. 64, abril.  
Johnson, K.: "Small World", *Art in America*, Nueva York, vol. 78, abril 1990.  
Ledes, R. C.: "Dan Graham and Jeff Wall, Marian Goodman Gallery", *Artscribe International*, n° 81, mayo 1990.  
Shottenkirk, D.: "Dan Graham and Jeff Wall, Marian Goodman Gallery", *Artforum*, Nueva York, vol. 28, marzo 1990.  
Spector, N.: "The Children's Pavilion. Jeff Wall's and Dan Graham's Collaborative Project", *Canadian Art*, n° 2, verán 1990.

### **1991**

Ardenne, P. e Barak, A.: "Dan Graham, Fondation pour l'Architecture", *Art Press*, París, n° 160, julio-agosto 1991.  
Avgikos, J.: "Dan Graham, DIA Center for the Arts, New York", *Artforum*, Nueva York, vol. 30, diciembre 1991.  
Dercon, C.: "Dan Graham, I Enjoy that Closeness Where I lake Things That Are Very Close and Just Slightly Overlap Them", *Forum International*, n° 9, septiembre-octubre 1991.  
Hatton, B.: "Dan Graham: Present Continuous", *Artscribe International*, n° 89, invierno 1991.  
Jones, B.: "Free Trade", *Arts Magazine*, vol. 65, febrero 1991.  
Van der Boogerd, D.: "De architectuur van het kinderspel...", D. Graham & Jeff

Wall: het Children's Pavilion", *Archis*, nº6, junio 1991.

Zevi, A.: "Dan Graham: Il minimo allo specchio", *L'architettura. Cronache e storia*, nº 10, octubre 1991.

#### **1992**

Amouroux, E.: "Dan Graham", *Galleries Magazine*, París, nº 52, 1992.

Faust, G.: "Group Show", *Arts Magazine*, vol. 66, enero 1992.

Francis, M.: "New York, DIA Center for the Arts, Brice Marden, Dan Graham", *The Burlington Magazine*, vol. 134, febrero 1992.

Kandel, S.: "Margo Leavin Gallery, Los Angeles", *Arts Magazine*, vol. 66, enero 1992.

Van den Boogaerd, D.: "Welkom in Suburbia, Dan Graham en de architectuur van de wegwerpwoonig", *Metropolis M*, vol. 13, nº6, 1992.

#### **1993**

Küng, M.: "The Public Eye, Over het werk van Dan Graham/On the work of Dan Graham", *Archis*, nº 5, mayo 1993.

Lageira, J.: "Retrospective Dan Graham", *Beaux-Arts*, nº 108, enero 1993.

Restorff, J.: "Walker Evans & Dan Graham", *Kunstforum International*, nº122,

#### **1994**

Gintz, C.: "Beyond the Looking Glass", *Art in America*, mayo 1994.

Metz, M.: "Dan Graham", *Bomb*, invierno 1994.

Olivares, R.: "Walker Evans/Dan Graham", *Lápiz*, nº 102, abril 1994.

#### **1995**

Alberro, A.: "Wild in the Street", *Frieze*, noviembre-diciembre 1995.

#### **1996**

Joselit, D.: "Object Lessons", *Art in America*, febrero 1996.

Stemmnich, G.: "Dan Graham's Cinema und die Filmtheorie", *Texte Zur Kunst*, marzo 1996.

Tumlir, J.: "Reconsidering the Object of Art", *Artweek*, enero 1996. Artigos

## Ian Hamilton Finlay

### BIBLIOGRAFÍA

- Bestias de Glasgow y una Burd (Edimburgo: Platija Press, 1961).
- La herencia del Grupo de Bailarines* (Worcester: Migrant Press, 1960).
- Poemas para escuchar y ver* (Londres: Collier-Macmillan, 1971).
- Abrioux, Yves, *Ian Hamilton Finlay: A Primer Visual* (Londres: Reaktion Books, 1992), [contiene mucho del trabajo de los pequeños Finlay-prensa]. Chapman 78-79 (Edimburgo: Chapman Publicaciones, 1994), [Número especial sobre Finlay].
- Davidson, Peter, "Ian Hamilton Finlay: (De) La firma del Paisaje", en *Negro y Oro: Tradiciones contiguos en post-guerra británicos e irlandeses Poesía*, ed. CC Barfoot, (Amsterdam: Rodopi, 1994), pp. 169-78.
- Finlay, Alec (ed.), *Wild Wood Notas: Ensayos sobre la poesía y el arte de Ian Hamilton Finlay* (Edimburgo: Polygon, 1995). *Ian Hamilton Findlay: Retrospectiva*, Cencrastus 20 (Edimburgo: Cencrastus de Publicaciones, 1985), pp. 20-43.
- Keeney, Gavin, "una Arcadia Revolucionario: Lectura Ian Hamilton Finlay Un Jardin Revolucionario", *palabra y la imagen: a Journal of Verbal / Visual Pregunta* 11 (3) (Londres: Taylor & Francis, 1995), pp. 237-55.
- MacDiarmid, Hugo, *las aves fea sin alas* (Edimburgo: Allan Donaldson, 1962), [una respuesta a los ataques de Ian Hamilton Finlay y otros, y una crítica a la posición que adoptó en un panfleto poesía que Finlay estaba editando en ese momento] .
- Milne, Drew, 'Cabaña de Adorno: Ian Hamilton Findlay neoclásico rearme Programa', *SLJ* 23 (2) (Aberdeen: Asociación de Estudios de Literatura de Escocia, 1996), pp. 69-79.
- Morgan, Edwin, «Early Finlay», *Cruce de la Frontera: Ensayos sobre Literatura de Escocia* (Manchester: Carcanet, 1990).
- Scobie, Stephen, "El camino lateral a Dunsyre: Algunos comentarios sobre Hugh MacDiarmid y Ian Hamilton Finlay", *Akros* 15 (Preston: Akros de

Publicaciones, 1970), pp. 51-61.

"Un homenaje y un alfabeto: Dos obras recientes de Ian Hamilton Finlay, *Visual Literatura Crítica: una nueva colección*, ed. Richard Kostelanetz, (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979), pp. 107-13.

Smith, Dennis, 'Un jardín de imágenes brillantes: Ideas en el arte de Ian Hamilton Finlay ', *Edinburgh Review* 91 (Edimburgo: Libros Polígono, 1994), pp. 7-19.

Tait, Robert, "La Prensa Hawthorn Wild", *Scottish Internacional* 5 (1969), pp. 64-6.

Young, Alan, "Neo Tres 'modernos': Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Christopher Middleton, *British poesía desde 1970: A Critical Survey*, eds. Peter Jones y Michael Schmidt, (Manchester, Carcanet Press, 1980), pp. 112-24.

## **Jenny Holzer**

### BIBLIOGRAFÍA

#### LIBROS DE ARTISTA

Holzer, Jenny: *Truisms and Essays*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design. 1983.

Holzer, Jenny: *Eating Friends* (with Peter Nadin), New York: Tanam Press. 1981.

Holzer, Jenny: *Living* (with Peter Nadin), New York: Tanam Press. 1981.

Holzer, Jenny: *Black Book*, New York: self-published. 1980.

Holzer, Jenny: *Diagrams*, New York: self-published. 1977.

#### MONOGRAFÍAS SELECCIONADAS

**2004** TRUTH BEFORE POWER. Bregenz, Austria: Kunsthaus Bregenz. Texts by Maurice Berger, Thomas Blanton, Sherman Kent, Eckhard Schneider.

**2001** Musée d'art contemporain de Bordeaux, Text by Marie-Laure Bernadac.

**2001** Schjeldahl, Peter/Ruf, Beatrix/Simon, Joan (eds.): *Jenny Holzer – Xenon*. Küsnacht, Switzerland: Inktree Editions.

**2001** Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Texts by Vanesa Fernández,

Marco Granados, Michael Auping.

**2001** Neue Nationalgalerie Berlin. The American Academy Berlin and Nationalgalerie Berlin, Texts by Henri Cole, Angela Schneider.

**1998** Joselit, David/ Simon, Joan/ Salecl, Renata (eds.): *Jenny Holzer*. London: Phaidon Press Ltd

**1997** Waldman, Diane (ed.): *Jenny Holzer*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum and Harry N. Abrams, Inc. (second edition; German edition, Stuttgart: Cantz Verlag, 1997).

**1996** Ruf, Beatrix/Volkart, Yvonne/ Landert, Markus: *LUSTMORD*, Kunstmuseum

des Kantons Thurgau

**1996** Noemi Smolik, ed.: Jenny Holzer – Writing, Schriften. Stuttgart: Cantz Verlag

**1993** Dickhoff, Wilfried/ Smolik, Noemi (eds.): Kunst Heute No. 9 - Holzer. Cologne: Kiepenheuer und Witsch.

**1992** Auping, Michael (ed.): Jenny Holzer. New York: Universe Publishing.

**1989** Waldman, Diane (ed.): Jenny Holzer. New York.

## SELECCIÓN DE CATÁLOGOS

**2007** Heartney, Eleanor/Posner, Helain/Princenthal, Nancy/Scott, Sue (eds.): After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art. Munich, Berlin, London, New York.

**2005** Anderson, Tom/ Milbrandt, Melody K (eds.): Art for Life. Authentic Instruction in Art. New York.

**2006** Storr, Robert (ed.): Jenny Holzer – Redaction Paintings, New York, NY: Cheim & Read Gallery.

**2004** Jenny Holzer: TRUTH BEFORE POWER. Bregenz, Austria: Kunsthaus Bregenz. Texts by Maurice Berger, Thomas Blanton, Sherman Kent, Eckhard Schneider

**2001** Cole, Henri/Schneider, Angela (eds.): Jenny Holzer, Berlin: The American Academy and Nationalgalerie.

**2001** Jenny Holzer: Monterrey. Monterrey, Mexico: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Texts by Vanesa Fernández, Marco Granados. Introduction by Michael Auping.

**2001** Jenny Holzer. Berlin: The American Academy Berlin and Nationalgalerie Berlin, 2001. Texts by Henri Cole, Angela Schneider.

**2001** Jenny Holzer. Bordeaux: cap Musée d'Art contemporain de Bordeaux. Text by Marie - Laure Bernadac.

- 1996** Jenny Holzer – LUSTMORD. Thurgau: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Texts by Beatrix Ruf, Yvonne Volkart, Markus Landert, Noemi Smolik.
- 1992** Doubletake: Collective Memory and Current Art, Hayward Gallery, London, with texts by Lynne Cooke, Bice Curiger, and Greg Hilty.
- 1992** Allegories of Modernism: Contemporary Drawing, The Museum of Modern Art, New York, with text by Bernice Rose.
- 1991** Michel Auping: Jenny Holzer – The Venice Installation. Buffalo: Albright – Knox Gallery.
- 1988** Australian Biennale: From the Southern Cross, A View of World Art c. 1940–88, Art Gallery of New South Wales and Pier 2/3, Sydney, Australia, with texts by Franco Belgiorno-Nettis, Bernard Blistène, Ian Burn, Jürgen Habermas, Frances Lindsay, Terence Maloon, Peter Sarah, Diane Waldman, and Nick Waterlow and excerpts from previously published texts by Bernard Blistène, Jean-Pierre Bordaz, Robert L. Pincus, John Russell, et al.
- 1988** Committed to Print: An Exhibition of Recent American Printed Art with Social and Political Themes, The Museum of Modern Art, New York, with text by Deborah Wye.
- 1987** L'Epoque, La Mode, La Morale, La Passion. Paris: Center Georges Pompidou, with text by Bernard Ceysson and excerpts from previously published texts by Kenneth Baker, Benjamin HD Buchloh, Germano Celant, Hal Foster, Fredric Jameson, Rosalind Krauss, et al.
- 1986** Jenny Holzer/Barbara Kruger, The Israel Museum, Jerusalem, with text by Suzanne Landau.
- 1985** Revolt in Boston, with texts by Benjamin HD Buchloh, Serge Guilbaut, Reinhold Heller, David Joselit, David Ross, and Elisabeth Sussman.
- 1985** Secular Attitudes, Los Angeles Institute of Contemporary Art, with texts by Kathy Rae Huffman and Bob Smith.
- 1984** The Human Condition: Biennial III, San Francisco Museum of Modern Art,

with texts by Achille Bonito Oliva,

Shirley Davis, Wolfgang Max Faust, Henry T. Hopkins, Edward Kienholz,  
Dorothy Martinson, and Klaus Ottman.

**1984** Women in New York, Gallerie Engström, Stockholm, with text by Alanna  
Heiss.

**1983** Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, with  
texts by Tom Armstrong, John G. Hanhardt, Barbara Haskell, Richard Marshall,  
and Patterson Sims.

**1982** Nine Women Artists, Catalogue with text by Josephine Gear and  
interviews with the artists by Jeff Allen, Eve

Daniels, Tami Goodger, Robin Hatchett, Joyce Kaufman, Johanna Mustacchi,  
Tom Perisco, Anne Marie Reilly, and Jeri Slavin.

**1981** Crimes of Compassion, Chrysler Museum, Norfolk, Virginia, text by  
Thomas W. Styron.

**1980** Issue: Social Strategies by Women Artists, Institute of Contemporary Arts,  
London, texts by Margaret Harrison, Lucy R. Lippard, and Sandy Nairne.

**1978** Artwords and Bookworks: An International Exhibition of Recent Artists'  
Books and Ephemera, Los Angeles Institute of Contemporary Art, with texts by  
Mike Crane, Judith Hoffberg, and Joan Hugo.

## ARTÍCULOS Y COMENTARIOS SELECCIONADOS

### **2008**

Nguyen, Trong Gia: Jenny Holzer Coming to Guggenheim. [Blog.art21.org](http://Blog.art21.org),  
September 8.

Kröner, Magdalena: Wir wollten an so etwas wie die Wahrheit, im vagsten  
Sinne, herankommen. Jenny Holzer – Ein Gespräch im New Yorker Bryant  
Park. In: Kunstforum International, Ruppichteroth, p. 162 – 175.

Vogel, Carol: Jenny Holzer, New York Times.

Caruth, Nicole: Jenny Holzer at EVO Gallery. [Blog.art21.org](http://Blog.art21.org), June 17.

### **2007**

Shindler, Kelly: Jenny Holzer - Projections in Washington DC [Blog.art21.org](http://Blog.art21.org),

September 7.

Soubagné, Isabelle: Expos-Critiques - Jenny Holzer, ParisArt, March.

Sansom, Anna: Fuck Art Let's Fight, Wonderland.

John: Jenny Holzer, interview, shuffleboil.com, December 20.

## **2006**

Lebowitz, Cathy: Holzer. Art in America, October.

Weintraub, Linda: Jenny Holzer. Tema Celeste, September.

Joselit, David: Public Image Ltd., Artforum, September.

Wilson, Michael: Jenny Holzer, Artforum, September.

## **2005**

Wallach, Amei: Holzer's New 'Truisms' In Words and Light. New York Times, September 28.

Lowry, Patricia: Blue light special of a different kind tells a good story, Pittsburgh Post-Gazette, July 20.

Rosenberg, Karen: Lines in the Sand. New York - The Culture Pages, October.

Doleviczényi, Isabelle: Moving words, Art Jonction, March-April.

Sandhu, Sukhdev: Writing wrongs. Modern Painters, April.

## **2004**

Mura, Giannina: i diodi luminescenti della parola, Il Manifesto, October 1.

Breerette, Geneviève: Jenny Holzer, la lumière des mots. Le Monde, October 9.

## **2003**

Madoff, Steven Henry: Jenny Holzer talks, interview, Artforum, April.

## **2002**

Jenny Holzer, insert: After the Towers. Nine Artists Imagine a Memorial (with Calvin Tomkins), in: New Yorker July 15, p 59–67

Dax, Max: Jenny Holzer, interview, Alert Nr. 7, Hamburg, p.12–23 .

Jenny Holzer, insert: After the Towers: Nine Artists Imagine a Memorial (with Calvin Tomkins). New Yorker July 15, 2002: p. 59–67.

## **2001**

Eichler, Dominic: Jenny Holzer. Frieze, (summer).

Breerette, Geneviève: Jenny Holzer, la chair des mots et la peau du monde. Le

Monde, September 15.

Dagen, Philippe: Les lettres indelebiles de Jenny Holzer. Le Monde, August 7.

Michel Nuridsany: Dans la lumière, Le Figaro, August 17.

Nicklaus, Olivier: Plasticienne. Les Inrockuptibles, Paris.

Bouruet-Aubertot, Véronique: Mots pour maux. Beaux Arts Magazine, August.

**1998**

Baqué , Dominique: Art Press, November

Lindgaard , Jade: Jenny Holzer. Les Inrockuptibles, 16-22 September.

Chuan , Lawrence: Jenny Holzer Flash Art, October

**1993**

Jenny Holzer, insert: Lustmord. Süddeutsche Zeitung Magazin, Munich Nov.

1993: p. 1–31.

## Francisco Leiro

### BIBLIOGRAFÍA

ACHIAGA, P.: *Isla de las Esculturas*, en *El Cultural de la Razón*, 25 de xullo de 1999.

AJA, E.: "Problemas y Alternativas ", en *El País*, 5 de marzo de 1992.

ALBERTAZI, L.: "Madrid", en *City*, núm 13, 1985.

ALBERTAZI, L.: *Francisco Leiro* (catálogo), Galerie, París, 1987.

ALBERTI ROVIRA, E.: "¿Federalismo cooperativo?", en *El País*, 5 de marzo de 1992.

ALVAREZ REYES, J.A.: "Sobre ARCO'95", en *Diario 16*, 14 de marzo de 1995.

A.M.: "Los grandes Maestros y la Riqueza de la Madera ", en *Babelia El País*, 1 de xullo de 2000.

AMÓN, S.: *Storia e preistoria di Francisco Leiro* (catálogo), Terrae Motus, Naples Tremblement de Terre, Fondazione Amelio, 1987.

ARELLANO, E.: "La escultura de Francisco Leiro: estética radical ", en *Mercado*, Madrid, 22 de novembro de 1993.

ARMADA, A.: "El granito negro de Leiro en Manhattan", en *ABC Cultural*, 19 de marzo de 2000.

ARTARO, C.: "Lonxe pero cercano: o último Leiro", en *A Nosa Terra*, 2 de decembro de 1993.

*ARTE español actual en Japón*, en *El Punto de las Artes*, novembro-dicembro, 1993.

*Artistas Galegos: escultores (expresionismos-abstraccións). Francisco Leiro*, Nova Galicia Edicións, Vigo, 2003.

*Atlántica, 1980-1986* (catálogo), Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO), Vigo, 2002.

BARGUEÑO ORTEGA, P.: "Francisco Leiro y Félix Vidal. Gallegos del Mundo ", en *El Mundo*, marzo, 2003.

BARNATÁN, M-R.: "Un Leiro espectacular", en *El Mundo de Madrid*, 7 de marzo de 1998.

BEEREN, W.: *Leiro, Correspondentie Europa*, Stedelijk Museum, Ámsterdam, 1986.

BORRÁS, P.: "Francisco Leiro: la potencia de la madera ", en *Descubrir el Arte*, maio, 2001.

BREA, J.L.: *Art's Pharmacy: Origin, Return, Drift, Origins Originality+Beyond* , The Biennale of Sydney 1986, Australia, 1986.

CALVO SERRALLER, F.: *Despojos del Tiempo. Seis Escultores*, Exposición Ministerio de Cultura, Palacio de Cristal, Madrid, 1984.

CALVO SERRALLER, F.: *España, Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985*, Vol. II, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

CALVO SERRALLER, F.: "Evolución comprometedora: Nuevas perspectivas de Francisco Leiro ", en *El País*, Madrid, 1987.

CALVO SERRALLER, F.: "¿Nueva escultura española o nuevos horizontes artísticos?", en *La Cultura, El País*, Madrid, 1987.

CASTRO, A.: "Leiro, la fuerza tranquila ", en *Lápiz*, núm. 23, Madrid, 1985.

CASTRO, X. A. *Francisco Leiro. Recent Sculptures*. Introducción del catálogo de la exposición del mismo título. Galería Marlborough Chelsea. New York, 2000.

CEMBALEST, R.: "Spain: Learning to Absorb the Shock of the New ", en *ArtNews*, vol. 88, núm. 7, setembro, 1989.

COLLADO, G.: La puesta en escena de una escultura, en *Guía del Ocio*, 1985.

CORREDOIRA, P.: "Francisco Leiro", en *El Guía*, núm. 13, febreiro-marzo, 1992.

DANVILA, J.R.: "Expresión y poder en la escultura de Leiro ", en *El Punto*, 1987.

DÍAZ-GUARDIOLA, J.: "Francisco Leiro. El artista es un demente que se alimenta de sus obsesiones ", en *ABC Cultural*, 28 de abril de 2001.

DORADO, M.L.: "Leiro: Jardines Fingidos", en *Noticias Médicas*, núm. 3.793, xuño, 2002.

DURANTE, F.: *Senza tema del tema, Terrae Motus II*, Nápoles, 1986.

FERNÁNDEZ-CID, M.: "Irónico e investigador", en *Guía de Madrid*, novembro,

1993.

*Francisco Leiro*, en *Arte y Parte*, núm. 4, agosto-setembro, 1996.

*Francisco Leiro*, en *Arte y Parte*, núm. 20, abril- maio, 1999.

GARCÍA, A.: "Geografía de Sansón", en *Figura*, núm. 5, Sevilla, 1985.

GARCÍA, M.: "Francisco Leiro", en *Lápiz*, núm. 162, Año XIX, 2000.

GARCÍA IGLESIAS, J.M.: "Francisco Leiro: Me gusta el caos mental ", en *ABC Cultural*, 15 de setembro de 1995.

GARCÍA RUBÍ, A.: "Esculturas recientes de Francisco Leiro", en *El Punto de las Artes*, febreiro, 2003.

GLUECK, G.: "Francisco Leiro", en *The New York Times*, febreiro, 1998.

GUEVARA, De F.: "A Favor de la Escultura ", en *El Punto*, marzo-abril, 1992.

HERMIDA, X.: "Leiro coloca su Puerta Santa en la catedral de Santiago ", en *El País*, 15 de novembro de 1993.

HUICI, F.: "Poderosa plenitud de Leiro", en *El País*, 28 de febreiro de 1998.

*Imaxes dos 80 Desde Galicia*, Dirección Xeral de Cultura, Museo do pobo Galego, Santiago, 1984.

JARQUE, F.: "La idea, material de la escultura: los jóvenes artistas españoles ocupan un lugar importante en la escena internacional ", en *La Cultura: Formas de los ochenta*, *El País*, 1987.

JARQUE, V.: "Maderas de Leiro", en *Babelia*, *El País*, 5 de febreiro de 2000.

JIMÉNEZ, C.: "Escultura Española, el objeto restaurado ", en *Arte en Colombia*, Edición Internacional, núm. 29, 1986.

JIMÉNEZ, P.: "Los 80: radiografía del entusiasmo ", en *ABC de las Artes*, Madrid, 1992.

KUSPIT, D.: "Jorge Castillo/Francisco Leiro, Marlborough", en *Artforum*, Nova York, maio, 1992.

KUSPIT, D.: "La percepción de lo extraño ", en *Arte y Parte*, núm. 5, outubro-novembro, 1995.

LOGROÑO, M.: *Amiga es de mi alma la escultura*, Madrid, 1984.

LOGROÑO, M.: *La emoción de la escultura*, IV Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1984.

LOGROÑO, M.: *Matière de la matière*, FIAC 84, Galería Montenegro, París, 1984.

LOGROÑO, M.: "Soy un escultor tradicional ", en *Diario 16*, 1986.

LOGROÑO, M.: "Sentir la escultura ", en *Futura*, núm. 1, 1988.

MADRID, M.: "Leiro muestra en la Aurora sus insinuantes personajes ", en *La Opinión* de Murcia, 3 de febreiro de 2003.

MANRESA, A.: "La galería Marlborough colabora con el Reina Sofía ", en *El País*, 22 de agosto de 1990.

MARÍN-MEDINA, J.: "Leiro vuelve a Madrid. Madera de héroe ", en *El Cultural*, *El Mundo*, 25 de abril de 2001.

MOURE, G.: *La escultura como arquitectura de la imagen*, Caja de Pensiones, Madrid, 1984.

ORTEGA, P.: "Francisco Leiro: Mis esculturas son producto del subconsciente ", en *Ya*, 6 de novembro de 1993.

PAGEL, D.: "The games fragments play ", en *Cimal*, outubro, 1993.

PAREDES, T.: "Francisco Leiro: lo crudo, lo cocido y lo añadido ", en *El Punto de las Artes*, Madrid, novembro, 1993.

PINHARANDA, J.: *Leiro*, Galería Roma e Pavía, Oporto, 1988.

PINTO DE ALMEIDA, B.: *Desenhos Exemplares*, Galería Roma e Pavía, Oporto, 1988.

*Pintores e Escultores Galegos na EXPO'92* (catálogo), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1992.

POUSA, L.: "La aventura del gallego en en ARCO ", en *El Ideal Gallego*, 12 de xaneiro de 1997.

POWER, K.: "Francisco Leiro", en *Futura*, núm. 1, Santiago de Compostela, 1988.

De PRADO, D.: "Orixinalidade expresionista do escultor F. Leiro", en Cuaderno de Cultura, *La Voz de Galicia*, 1984.

RAMÓN MONTERO, J; FRANCESC PALLARÉS: "El arco iris político ", en *El País*, 5 de marzo de 1992.

REBORAIS, R.F.: "Francisco Leiro: sueños de un leñador ", en *Cambio 16*, 25

de decembro de 1995.

ROSE, B.: "Beyond the Pyrenees: Spaniards Abroad", en *The Journal of Art*, vol. 4, núm. 2, febreiro, 1991.

RUBIO NAVARRO, J.: "Spanish Art Today ", en *Flash Art*, núm. 121, 1985.

RUÍZ DE SAMANIGO, A.: "Leiro: la pasión del mounstro ", en *ABC Cultural*, 8 de maio de 1999.

RUÍZ DE SAMANIGO, A.: "Pirotécnico Leiro", en *ABC Cultural*, 29 de xaneiro de 2000.

SAMANIEGO, F.: "Leiro y Badiola rompen la escultura ", en *El País*, 22 de setembro de 1995.

SEVILLA SEGURA, J.V.: "Financiación y todo eso ", en *El País*, 5 de marzo de 1992.

SOLANA, G.: "Leiro vuelve a casa ", en *ABC Cultural*, 20 de febreiro de 1998.

VALLINA, S.: "Francisco Leiro. En escultura es lo más ", en *Marie Claire*, outubro, 2000.

ZANZA, G.: "Leiro: El Arte es un oficio", en *ABC Cultural*, 29 de xaneiro de 2000.

## ARTÍCULOS PUBLICADOS

### **1984**

Moure, Gloria. "La escultura como arquitectura de la imagen", Caja de Pensiones, Madrid.

Logroño, Miguel. "Amiga es de mi alma la escultura", Galería Montenegro, Madrid.

García, Aurora. "Leiro o la forza da escultura", Artistas gallegos en ARCO '84, Madrid.

Castro, Antón. "Escultores galegos en Finisterrae".

De Prado, David. "Orixinalidade expresionista do escultor F. Leiro", Cuaderno de Cultura, La Voz de Galicia.

Logroño, Miguel. "La emoción de la escultura", IV Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Calvo Serraller, Francisco. "Despojos del Tiempo", Seis Escultores, Exposición Ministerio de Cultura, Palacio de Cristal, Madrid.

"Imaxes Dos 80 Desde Galicia", Dirección Xeral de Cultura, Museo do Pobo Galego, Santiago.

Logroño, Miguel. "Matière de la matière", FIAC 84, Galería Montenegro, París.

### **1985**

Calvo Serraller, Francisco. "España, Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985", Vol. II, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid.

Cameron, Dan. "Report from Spain", Art in America, Nueva York.

Castro, Antón. "Leiro, la fuerza tranquila", Revista Lápiz, nº 23, Madrid.

Rubio Navarro, Javier. "Spanish Art Today", Flash Art, nº 121, Nueva York.

García, Aurora. "Geografía de Sansón", Revista Figura, nº 5, Sevilla.

Albertazzi, Liliana. "Madrid", Revista City, nº 13, París.

Collado, Gloria. "La puesta en escena de una escultura", Guía del Ocio, Madrid.

Balmas, Paolo. "Nuove immagini nella scultura", Segno.

García, Aurora. "Presencia Española en la XVIII Bienal de Sao Paulo".

Galvao, Joao Candido. "A Vanguarda do pasado na 18a", Bienal de Sao Paulo, Brasil, octubre.

Lens Tuero, Joaquin. "Galería de artistas gallegos IV. Francisco Leiro", El Correo Cultural, El Correo Gallego.

### **1986**

Jiménez, Carlos. "Escultura Española, el objeto restaurado", Arte en Colombia, Edición Internacional, nº 29.

Ponti, Lisa. "News", Domus.

Durante, Francesco. "Senza tema del tema", Terrae Motus II, Nápoles.

Logroño, Miguel. Fundamento del Aire, Diecisiete Artistas, 17 Autonomías.

Logroño, Miguel. "Soy un escultor tradicional", (entrevista con Francisco Leiro), Diario 16, Madrid.

Lens, Joaquín. "Arco 86", El Correo Gallego.

Brea, José Luis. "Art's Pharmacy: Origin, Return, Drift", Origins Originality + Beyond, The Biennale of Sydney 1986, Australia.

De Turckheim, Isabelle. "Madrid en Marche", Revue Beaux Arts, París.

Beeren, Wim. "Leiro", Correspondentie Europa, Stedelijk Museum, Ámsterdam.

### **1987**

Albertazzi, Liliana. "Francisco Leiro", Galerie, París.

Amón, Santiago. "Storia e preistoria di Francisco Leiro", Terrae Motus: Naples Tremblement de Terre, Fondazione Amelio.

Calvo Serraller, Francisco. «Evolución comprometedora: Nuevas perspectivas de Francisco Leiro», El País, Madrid.

Danvila, José Ramón. «Expresión y poder en la escultura de Leiro», El Punto, Madrid.

De Sancristobal y Murua, Pedro. "Francisco Leiro-Susana Solano: Esculturas", Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

"Francisco Leiro: Esculturas", Galería Montenegro, Madrid, junio-julio.

Casanelles, María Teresa. "Francisco Leiro: Escultura como pasión", Imagen Semana.

Calvo Serraller, Francisco. "¿Nueva escultura española o nuevos horizontes artísticos?", La Cultura, El País, Madrid.

Jarque, Fietta. "La idea, material de la escultura: los jóvenes artistas españoles ocupan un lugar importante en la escena internacional", La Cultura: Formas de los ochenta, El País, Madrid.

### **1988**

Power, Kevin. "Francisco Leiro", Revista Futura, n.º 1, Santiago de Compostela.

Logroño, Miguel. "Sentir la Escultura", Revista Futura, n.º 1, Santiago de Compostela.

Pinharanda, Jao. "Leiro", Galería Roma e Pavía, Oporto.

Pinto de Almeida, Bernardo. "Desenhos Exemplares", Galería Roma e Pavía, Oporto.

### **1989**

Cembalest, Robin. "Spain: Learning to Absorb the Shock of the New", ArtNews, vol. 88, n.º 7, septiembre, Nueva York, pp. 127-31.

#### **1990**

Manresa, Andre. "La galería Marlborough colabora con el Reina Sofía". El País, Madrid, 22 agosto, p. 19.

#### **1991**

Cameron, Dan. "A Touch of Meaning. Francisco Leiro", Excma. Diputación Provincial de Pontevedra.

Rose, Barbara. "Beyond the Pyrenees: Spaniards Abroad", The Journal of Art, vol. 4, n.º 2, febrero, pp. 28, 29.

#### **1992**

Jiménez, Pablo. "Los 80; radiografía del entusiasmo", ABC de las Artes, Madrid, p. 31.

Corredoira, Pilar. "Francisco Leiro". El Guía, nº 13, febrero-marzo, pg 36.

Aja, Eliseo. "Problemas y alternativas", El País, Madrid, 5 marzo, p. 6.

Alberti Rovira, Enoch. "¿Federalismo cooperativo?" El País, Madrid, 5 marzo, p. 5.

Ramón Montero, José, y Francesc Pallarés. "El arco iris político", El País, Madrid, 5 marzo, p. 3.

Sevilla Segura, José V. "Financiación y todo eso", El País, Madrid, 5 marzo, p. 4.

Cruz Villalón, Pedro. "Instrumento que da juego", El País, 5 marzo, p.2.

Grandas, M.<sup>a</sup> Teresa. "Col·leccionisme i art contemporani", Papers d'Art, nº 45, 5 marzo.

Guevara, Felipe De. "A favor de la escultura", El Punto, Madrid, marzo-abril.

Kuspit, Donald. "Jorge Castillo/Francisco Leiro, Malborough", Artforum, mayo, Nueva York, p. 114.

Fernández Cid, Miguel. "Francisco Leiro y el 'genius loci', Comunidad de Madrid, pp. 73-76.

Calvo Serraller, Francisco. "Escultura Española Actual. Una generación para un final de siglo", Lugar C, Madrid.

## 1993

Pagel, David. "The games fragments play", Revista Cimal, octubre.

Fernández-Cid, Miguel. "Irónico e investigador", Guía de Madrid, 12-18 noviembre.

Logroño, Miguel. "Francisco Leiro", El Mundo, 5 noviembre, p. 82.

Ortega, Pilar. "Francisco Leiro: Mis esculturas son producto del subconsciente", Ya, Madrid, 6 noviembre.

Bonet, Juan Manuel. "Francisco Leiro: el francotirador", ABC, 7 noviembre, pp. 48-51.

Paredes, Tomás. "Francisco Leiro: lo crudo, lo cocido y lo añadido", El Punto de las Artes, Madrid, 12 al 18 noviembre.

Jiménez, Pablo. "Francisco Leiro: después del desencanto", ABC de las artes, Madrid, 12 noviembre, p. 29.

Erausquin, Victoria. "Francisco Leiro en Marlborough", Expansión, Madrid, 13 noviembre.

Huici, Fernando. "El peregrinar de lo imaginario", El País, Madrid, 15 noviembre.

Hermida, Xosé. "Leiro coloca su Puerta Santa en la catedral de Santiago", El País, Madrid, 15 noviembre.

"Lo más brillante de la escultura gallega", Tiempo, Madrid, 15 noviembre.

"La catedral de Santiago cuenta con una nueva Puerta Santa tallada por Francisco Leiro", Faro de Vigo, 15 noviembre, p. 10.

Mallo, Albino. "Lamas y Leiro entre los artistas más representativos de los 80", El Correo Gallego, 15 noviembre, p. 4.

Santiago. "La 'nueva' Puerta Santa separa y une dos mundos, según Fraga", El Correo Gallego, 15 noviembre, p. 15.

Arellano, Emilio. "La escultura de Francisco Leiro: estética radical", Mercado, Madrid, 22 noviembre.

"Arte español actual en Japón", El Punto de las Artes, Madrid, 26 noviembre-2 diciembre, p. 20.

Artaro, Carlos. "Lonxe pero cercano: o último Leiro", A Nosa Terra, 2 diciembre, pp. 22-23

## **1994**

"El Salón de los 16 en el antiguo MEAC", *El Punto de las Artes*, 2 al 8 diciembre.

Matute, Ana María. "Toda la brutalidad del mundo", Texto ilustrado por Francisco Leiro, Ronda Iberia, Madrid, marzo, pp. 64-69.

## **1995**

Rubio, Andrés, F. "Nueva York inspira el último arte español", *El País*, Madrid, 17 enero, p. 31.

Alvarez, Reyes, J.A. "Sobre ARCO'95", *Diario 16*, 14 febrero.

Bonet, Juan Manuel. "Moderado optimismo", (ARCO'95), *ABC*, Madrid, 14 febrero.

Calvo Serraller, Francisco. "Las raíces del emigrante", *El País*, 30 septiembre.

García Iglesias, J.M. "Francisco Leiro 'Me gusta el caos mental'", *ABC Cultural*, 15 septiembre, p. 40.

Samaniego, Fernando. "Leiro y Badiola rompen la escultura", *El País*, 22 septiembre, p. 40.

Fernández-Cid, Miguel. "Francisco Leiro frente a lo escultórico", *ABC Cultural*, 22 septiembre, p. 25.

Ortega, Pilar. "Francisco Leiro: 'Soy muy irracional y las obras me salen de las vísceras'", *Ya*, 23 septiembre, p. 56.

"Francisco Leiro, un gallego en Nueva York", *MAN*, Madrid, 1 noviembre, p. 10.

Reborais, Ramón F. "Francisco Leiro. Sueños de un leñador", *Cambio 16*, 25 diciembre, p. 68.

## **1996**

"El escultor Leiro expone en caja de Burgos", 18-9-96.

"Leiro expone su "Cielo líquido". *Diario de Burgos*, 20-9-96.

"Leiro o el alma gallega". *Diario 16*, Burgos, 21-9-96.

González, G. "Mis obras se mueven alrededor del mundo de los sueños". *Diario de Burgos*, 21-1996.

"Francisco Leiro". *Revista Arte y Parte*, Septiembre 1996, pg 135.

“Cielo Líquido, una exposición de esculturas de Leiro”. El Punto de las artes, 4-10 octubre.

M.F-C. “Francisco Leiro y el reto del espacio”. ABC de las Artes, 18-10-96.

Kuspit, Donald. “La percepción de lo extraño”. Arte y Parte, nº 5 oct-nov 1996, pg 31.

### **1997**

Pousa, Luis. "La aventura del gallego en ARCO", El Ideal\_Gallego, 12 enero, pp. 44-47.

Teo Andres, José. "Dos nadadores del escultor Leiro presidirán los jardines de Montero Ríos y la plaza de la Estrella", Atlántico Diario, 31 marzo, p. 4.

Villar, Carmen. "El arte no se debe subvencionar, se debe pagar", Faro de Vigo, Pontevedra, 8 julio, p. 41.

“Leiro al óleo”, La Voz de Galicia Carballiño-Ribeiro A Coruña , 25 Julio, p.54.

"Leiro representa a Galicia en la Mostra Internacional de Arte Contemporáneo de Esposende". La Voz de Galicia\_General (A Coruña) , 16 setiembre, p.75.

“Los jardines de Las Avenidas, listos para ser abiertos”. Atlántico Diario, Pontevedra, 31- 3-97, pg 4.

“El nuevo túnel se abre esta semana”. Atlántico Diario, Pontevedra, 31-3-97, pg 4.

“Francisco Leiro participa en una exposición sobre la escultura de los 80”. Atlántico Diario, Pontevedra, 22-10-97, pg 48.

### **1998**

Glueck, Grace. "Francisco Leiro", The New York Times, febrero, 1998.

“El Escultor Francisco Leiro en la sala Marlborough”. La Voz de Galicia General, 17 febrero.

“El artista gallego Francisco Leiro muestra su obra escultórica en la Galería Marlborough”. El Correo Gallego, 17 febrero.

“Leiro expone con Francis Bacon en la Galería Marlborough”. 17 febrero.

“Francisco Leiro expone sus obras escultóricas”. Ya de Madrid, 17 febrero.

Efe. “Marlborough expone esculturas del gallego Francisco Leiro”, La Provincia, Las Palmas, 17 febrero ,pg 21.

Solana, Guillermo. "Leiro vuelve a casa", ABC Cultural, 20 febrero.

Díez, Gontzal. "El trasgo de la madera", La Verdad de Murcia, 22 febrero. Pg 59.

"Leiro". La Verdad de Murcia, 26 febrero.

"Escultura. Francisco Leiro". El País de las Tentaciones, 27 febrero.

Huici, Fernando. "Poderosa plenitud de Leiro", El País, Madrid, 28 febrero.

Barnatán, Marcos-Ricardo. "Un Leiro Espectacular", El Mundo de Madrid, 7 marzo. Pg 6.

"Leiro homenajea en su última exposición al arquitecto barroco Simón Rodríguez". La Voz de Galicia General, 22 marzo.

Llorca, Pablo. "Nuevo y antiguo", El Periódico del Arte, Madrid, marzo 1998. 1999

Ruíz de Samanigo, Alberto. "Leiro: la pasión del mounstro", ABC Cultural, 8 mayo, pg 42.

Clemente, Jose Luis. "Francisco Leiro", El Cultural de la Razón, 9 mayo, pg 40.

Achiaga, Paula. "Isla de las Esculturas", El Cultural de la Razón, 25 julio, pg 44.

**2000**

Power, Kewin. "Humor Mordaz", El Cultural, El Mundo, 31 de enero, pg.36.

Ruíz de Samaniego, Alberto. "Pirotécnico Leiro", ABC Cultural, 29 de enero, pg. 36.

Jarque, Vicente. "Maderas de Leiro", Babelia, El País, 5 de febrero, pg.19.

Lago, Eduardo. "Leiro muestra en Nueva York la mágica simbiosis de sus escultura de granito", El País, 7 de febrero, pg. 39.

Fdz. Cid, Miguel. "El año 00 del arte español", La Razón, 11 de febrero, pg. 37.

Pérez, David. "Galicia, avante Galicia...", El Punto de las Artes, Sección ARCO 2000, 4 al 10 de febrero, pg. 8.

Armada, Alfonso. "El granito negro de Leiro, en Manhattan", ABC Cultural, 19 de febrero, pg. 46.

Francisco Leiro. "Encuesta". Revista de Occidente, nº 225, Febrero, 2000, pg.69.

“Leiro muestra sus profetas”. El Punto de las Artes, Madrid, Sección Nueva York, 25 de febrero al 2 de marzo del 2000, pg. 24.

Zanza, Gonzalo. “Leiro: “El arte es un oficio”, ABC Cultural, 29-01-2000, pg 37.

“Esculturas de Francisco Leiro desde 1987 hasta la actualidad”, El Punto de las Artes, 28 de enero al 3 de febrero, pg. 19.

Sierra, Rafael. “¡Más Madera!”, El Mundo, Sección Cultura, 29 de marzo de 2000, pg. 68.

Castro Flórez, Fernando. “Un bosque de esculturas centenarias”, ABC Cultural, 1 de abril de 200, pgs. 41.

Marín-Medina, José. “Lenguajes de la escultura en madera”, El Cultural del Mundo, 29 de marzo de 2000, pg. 31.

García, Manuel. “Francisco Leiro”, Revista Lápiz Nº 162, Año XIX, Sección exposiciones, pg. 82.

“Francisco Leiro de 1987 a la actualidad”, El Punto de las Artes, 14 al 27 de abril, Sección Nacional, pg. 35.

“Un bosque en obras”, Revista En Cartel, Nº 9, Madrid, mayo, 2000, pg. 156.

R. B. “Panorama y claves del realismo”, Babelia, El País, 10 de junio.

A. M. “Los grandes Maestros y la Riqueza de la Madera”, Babelia, El País, 1 de julio, pg. 18.

Huici, Fernando. “A dos bandas”, El País, Babelia, 8 de julio, pg. 20.

“Francisco Leiro: una escultura para la Trinidad”, El Punto de las Artes, 7 al 20 de julio, pg. 20.

Barnatán, Marcos Ricardo. “Serpientes de verano”, El Mundo, Metròpoli, 14-20 de julio, pg. 38.

Vallina, Sonsoles. “Francisco Leiro. En escultura es lo más”, Revista Marie Claire, Octubre 2000, pgs. 144 – 148.

Rivas, Manuel. ¡Leiro a la vista!, Arte y Parte, Febrero- Marzo 2000, pg 97-98-99.

**2001**

Suárez, Rubén. “Nuevo desembarco de la Marlborough en Vértice”, La Nueva España, Jueves, 18 de Enero.

Marín-Medina, José. "Leiro vuelve a Madrid. Madera de héroe", *El Cultural*, *El Mundo*, Miércoles 25 de Abril-1 de Mayo.

Díaz-Guardiola, Javier. "Francisco Leiro: El artista es un demente que se alimenta de sus obsesiones", *ABC Cultural*, 28 de abril de 2001, pg. 30-31.

Castro, Fernando. "Sarcasmos Soberanos", *ABC Cultural*, 28 de abril de 2000, pg. 27.

"Francisco Leiro". *Vox Populi Cultural*, *El Mundo*, 27 de abril de 2001, pg. 2.

Martín, Jesús. "En arte ya no existe la vanguardia", *Diario 16* (sección cultura), 2 de mayo, pg. 47.

Borrás, Pilar. "Francisco Leiro: la potencia de la madera", *Descubrir el Arte*, mayo, pg. 72-74.

"Valdemoro quiere que "Astro", una espectacular escultura de un astronauta, sea el nuevo símbolo de la localidad", *ABC Madrid*, jueves 17 de mayo.

Barroso, F. Javier. "El astronauta", una escultura de cuatro metros y 2.600 kilos, será instalada en Valdemoro", *El País*, jueves 17 de mayo.

M. I. "Un gran astronauta presidirá la entrada a El Restón: la escultura, de cuatro metros de altura y realizada en acero inoxidable colado, es obra del artista gallego Francisco Leiro y representa el primer paso del hombre en la Luna", *ABC Madrid*, jueves 17 de mayo.

S.J. "Espectacular traslado de "El Astronauta" de Leiro", *Diario 16*, viernes, 1 de junio.

María Luisa Dorado. "Leiro: Jardines Finjidos", *Noticias Médicas*, nº 3.793, 1-7 Junio 2001, pg. 37 y 38.

Frade, Cristina. "Entre la máquina y el hombre. Los escultores españoles asaltan los jardines del Palais-Royal". *El Mundo*, 19 de junio de 2001.

Rodríguez, Josefa. "En los jardines del Palais-Royal se exhibe la exposición Cincuenta años de escultura española". *La Razón Digital*, 19 de junio de 2001

"El Palais Royal exhibe en sus jardines a tres generaciones de artistas, de Oteiza a Barceló". *La Vanguardia Digital*, 19 de junio de 2001.

Tapia, Juan Luis. "Propios y extraños en la galería Marlborough", *El Punto de las Artes*, 20 al 30 de julio, pg. 5.

Barroso, F.J. "Arte entre las flores". El País, 30 de septiembre, 2001.

"Más esculturas en el Retiro", La Razón, 2-X-01.

N.P. "24 escultores toman el Retiro", ABC, 2-X-01, pg.49.

Esteban, Rafa. "Un parque de esculturas", El Mundo, 2-X-01.

"Los mejores escultores toman el Retiro: el Paseo de Coches del Retiro, convertido en un museo de esculturas al aire libre", ABC Madrid, 3-X-01, portada y pg. 34 y 35.

Cereceda, Miguel. "Entre el ornamento y el monumento", ABC Cultural, 6-X-01, pg. 36.

Marín-Medina, Javier. "Un siglo de escultura en España", El Cultural (El Mundo), 3/10/01, pg. 28-29.

Calvo Serraller, Francisco. "Los sentidos de la escultura", Babelia (El País), 20/10/01, pg. 20.

"El Retiro acoge un paseo de esculturas", El Punto de las Artes, año XVI, nº 627, del 5-11 octubre 2001, pg. 4.

Bonet Correa, Antonio. "La Figura Humana", Cursos de Verano de El Escorial, Madrid.

Aguirre, José Ignacio. "Formas contra colores: una muestra que ilustra el renacimiento de la escultura española durante el siglo XX", Metròpoli (El Mundo), del 2 al 8 de noviembre, pg. 42.

**2002**

"Arte Contemporáneo Gallego en la Colección Caixanova". El Punto de las Artes, 17 al 23 mayo.

"Fundación Patio Herreriano, una apuesta por la modernidad". Descubrir el Arte, junio 2002.

Forjas F./Samaniego F. "Arte actual para un patio herreriano". El País, 2 junio 2002.

"Diseño del espacio público". Lápiz nº 184, junio 2002.

"La Reina inaugura en Atenas dos exposiciones sobre arte español". La Razón, 23 octubre, 2002.

Carbajo, Primitivo. "Una antigua prisión acoge en Vigo un museo de arte contemporáneo". El País, 14 noviembre, 2002.

P.A.C. "Francisco Leiro", Arte y Parte nº 42, diciembre/enero 2002/03.

### **2003**

Madrid, M. "Leiro muestra en la Aurora sus insinuantes personajes". La Opinión de Murcia, 20 enero.

López, Cecilia. "Leiro, ninfómano del arte". La Opinión de Murcia, 3 febrero.

Arco, Antonio. "Francisco Leiro, escultor". La Verdad de Murcia, 13 febrero.

García Rubí, Amalia. "Esculturas recientes de Francisco Leiro". El Punto de las Artes, 21 al 27 febrero.

"Vidas talladas". La Gaceta de Murcia, 21 febrero.

Bargueño Ortega, Pilar. "Francisco Leiro y Félix Vidal, Gallegos del Mundo". El Mundo, 4 marzo.

O.A.M. "Francisco Leiro". Arte y Parte, abril – mayo.

Marín Medina, José. "Francisco Leiro, el escultor de su alma". El Mundo, El Cultural, 10 abril.

EFE. "Las *recolectoras* de Leiro llegan a Madrid". Faro de Vigo, 12 abril.

*Francisco Leiro, entre lo mágico y lo cotidiano*". El Punto de las Artes, 11 al 24 abril.

Lucas, Antonio. "Francisco Leiro exhibe su visión del desastre del Prestige". El Mundo, 17 abril.

Calvo Serraller, Francisco. "El troquel clásico de un escultor". El País, Babelia, 26 abril.

Revuelta, Laura. "Leiro en su bosque inanimado" ABC, Blanco y Negro Cultural, 26 abril.

Hermoso, Borja. "Galicia, entre la tradición y la modernidad". El Mundo, 6 mayo.

"Leiro se sumerge en el chapapote". Descubrir el Arte, mayo 2003.

"Francisco Leiro, dolor de ropa". Esencial Madrid, mayo 2003.

Barnatán, Marcos Ricardo. "Biarritz es una fiesta". El Mundo, 29 junio 2003.

"Los Reyes de España inauguran en la capital búlgara una exposición de Francisco Leiro". El Punto de las Artes, 13 al 19 de junio de 2003.

Cruz, Pedro Alberto. "Francisco Leiro", *Arte y Parte*, nº 42.

Aldalur, Goretti, "Biarritz acoge una 'fiesta' artística con más de 60 firmas", *Deia*, 24 de junio de 2003.

Aldarondo, Ricardo, "Biarritz reúne a 60 grandes nombres del arte en 'La Fête'", *Diario Vasco*, 24 de junio de 2003.

Abbell Soffia, María Carolina, "Escultor de mito y realidad", *El Mercurio*, 12 de octubre de 2003, pag. 18.

"El Astronauta, una espectacular escultura en acero que representa la imagen moderna de Valdemoro", *ABC-Suplemento especial Valdemoro*, 15 de diciembre.

VVAA, "Dispersiones", *Bass Museum of Art*, 2003-2004. Catálogo con motivo de la exposición del mismo nombre, diciembre de 2003 - enero de 2004.

## **2004**

"Leiro. *Me interesa más la memoria del cuerpo que su representación*", *El Mundo - El Cultural*, 25 de marzo de 2004.

"Francisco Leiro", *Arte y Parte*, nº 50, abril - mayo.

Samaniego, Fernando. "El escultor Leiro lleva al Retiro madrileño sus irónicas figuras monumentales", *El País*, 2 de abril.

Pulido, Natividad. "Muchos artistas dementes se alimentan de obsesiones; yo podría estar en ese grupo", *ABC*, 2 de abril.

Calvo Serraller, Francisco. "El gigante dentro de la botella", *El País - Babelia*, 3 de abril.

Barro, David. "Francisco Leiro, juego de escalas", *El Mundo - El Cultural*, 8 de abril.

Lucas, Antonio. "Leiro despliega en el parque del Retiro el furor de sus últimas obras", *El Mundo*, 13 de abril.

Aguirre, José Iganacio. "Monumentos deambulantes", *El Mundo - Metrópoli*, 9 - 15 de abril.

"En el Palacio del Cristal, del Parque del Retiro. El Museo Reina Sofía presenta una exposición de Francisco Leiro", *El Punto de las Artes*, 2 - 15 de abril.

Pérez Segura, Javier. "Tesouro Leiro", Descubrir el Arte, año VI, nº 63, mayo de 2004.

Calvo Serraller, Francisco. "Leiro y Blanca Muñoz. Sorprendente destino de la escultura", Galería Antiquaria, nº 227, mayo.

Burgueño, María Jesús. "Los mejores nombres para invertir en escultura", Subastas siglo XXI, mes de mayo.

"Colección Aena de Arte Contemporáneo", El Punto de las Artes, 4 – 10 de junio.

Lucas, Antonio. "Un rey inmortal. Los escultores españoles rinden homenaje a Miguel Ángel", Descubrir el Arte, año VI, nº 65, mes de julio.

Lobato, Xurxo. Entrevista a Francisco Leiro, "Una escultura en un vertedero municipal puede quedar estupenda", La Voz de Galicia, 13 de julio.

Ventoso, Luis. "Retiran de Alvedro una escultura de Leiro que resultaba *molesta*", La Voz de Galicia, 15 de julio.

Cuevas, Marcelino. "Juntos pero no revueltos", Diario de León, 15 de julio.

Muñoz Molina, Antonio. "En Nueva York trabajan artistas de primera línea como Leiro", La Voz de Galicia, 15 de julio.

"Daniel Quintero/Francisco Leiro", Arte y Parte, nº52, agosto-septiembre.

Cañas, Dionisio. "Nueva York acoge las últimas esculturas de Francisco Leiro", El Mundo, 27 de septiembre.

Europa Press. "La Galería Marlborough de Nueva York acoge a partir de mañana sendas muestras de Francisco Leiro y Daniel Quintero", europapress.es, 1 de octubre.

Fuente, María Jesús. "Leiro muestra desde hoy en Nueva York su obra más reciente, *Foro*", La Voz de Galicia, 8 de octubre.

Armada, Alfonso. "El escenario de la verdad", ABC "Cultural blanco y negro", 6 de noviembre.

Leyra, Paloma. "Gigantes infinitos", Gentleman, número 13, noviembre.

## **2005**

Olivares, Rosa. "Del arte objetual al objeto del arte", Exit Book, enero de 2005.

Castro Florez, Fernando. "La conversación incesante", "Descubrir el arte" marzo.

"Salamanca 2005. Una muestra de escultura al aire libre decorará las calles de Salamanca hasta finales de agosto", Europa Press, 13 de mayo.

"Obras contemporáneas aire libre retoman idea renacentista plaza" terra.es

"Salamanca abre sus plazas a la escultura contemporánea", El Mundo, 14 de mayo.

Francia, Ignacio. " La escultura actual dialoga con la monumentalidad de Salamanca", El País, 14 de mayo.

"Capital de la escultura", DGratis, del 20 al 26 de mayo.

Blanco, José Manuel. "Viaje por la escultura", Descubrir el arte, Junio.

López, Tatiana. "Leiro abre en Nueva York la muestra de las esculturas *Diálogos de silencio*", La Voz de Galicia, 14 de junio.

Ros, Cristina. "EL Passeig Sagrera, espacio para las esculturas de diez artistas contemporáneos", Ultima hora digital, 20 de junio.

"Nueva York: un viaje por la ciudad de las artes", EL Diario, 29 de junio.

"Diálogo Callado, esculturas de Francisco Leiro junto a la ONU", EL Punto de Las Artes, 24 al 30 de junio.

Fernández, Georgina. "Gijón expone el arte español que surgió en la democracia", La Voz de Asturias, 20 de julio.

"La Fundación Caixa Galicia presenta en Ferrol sus últimas adquisiciones", La Voz de Galicia, 20 de Julio.

"El presente de la escultura española se cita en el Passeig Sagrera", Ultima Hora Digital, 20 de julio.

Adrover, Angela. "Mostra d'Escultura Pública: Artistes Espanyols Contemporanis", Amb l'Art, 20 de julio.

"Diálogo callado" de Francisco Leiro, cervantes, julio- agosto.

Mauleón, María. "Mi sueño sería construir una escultura en el espacio", Faro de Vigo, 14 de septiembre.

"Caracteres de Leiro", Atlántico, 14 de septiembre.

"Leiro inauguró ayer una muestra en la Galería Adhoc", Faro de Vigo, 14 de septiembre.

"La escultura de Francisco Leiro, El Atlante, preside desde hoy la Praza do Mar de Sanxenxo (Pontevedra)"

"Esculturas de Leiro ante la ONU", El Diario, 15 de septiembre.

"Homenaje al Quijote de 32 artistas en Alcalá de Henares", Terra, 20 de septiembre.

"Francisco Leiro. Bronces", Lanetro, 20 de septiembre.

## **2006**

Díaz-Curiel, Gala. "Francisco Leiro conquista las subastas", Subastas Siglo XXI, enero.

Cañas, Dionisio. "Francisco Leiro entre dos continentes. Nueva York, Cambados y Madrid acogen los espacios diversos donde el escultor desarrolla su intensa obra", Descubrir el Arte, Febrero.

Sarriegui, Josep M. "Una generación colosal", Babelia, El País, 1 de abril.

Samaniego, Fernando. "La Colección BBVA recorre el arte español del siglo XX", El País, 20 de abril.

Lindo, Elvira. "Mi Mastercard", El País, 21 de mayo.

Madera, Pedro. "Los mitos se encaminan hacia las vanguardias", Viajes-El Mundo, nº.54, junio.

Alonso Molina, Oscar. "Francisco Leiro", Arte y Parte nº. 64, agosto-septiembre.

"La Colección Aena de arte contemporáneo en Barcelona", Aena Arte, nº 20. Verano 2006.

Calvo Serraller, Francisco. "El bosque animado", Babelia, El País, 16 de septiembre.

Marín-Medina, José. "Francisco Leiro, fuera de límite", El Cultural, 19 de septiembre.

"El IVAM confronta la creatividad atlántica y la mediterránea con una muestra que va de Picasso a Leiro", Europa press, 21 de septiembre.

García Rubí, Amalia. "Compañía, últimos trabajos de Francisco Leiro, y dibujos

de R.B. Kitaj", El Punto de las artes, 22 al 28 de septiembre.

Cereceda, Miguel. "Gigantes y cabezudos", ABCDe las Artes, 23 de septiembre.

## **2007**

Barnatán, Marcos-Ricardo. "Un museo portátil", El Mundo, 9 de enero.

Cruz Martín, M<sup>a</sup> Carmen: "Leganés, arte en la calle". madriddiario.es. 8 de mayo.

Leiro, Francisco. " El Pórtico de la Gloria", Descubrir el Arte nº. 100, junio.

AENA Colección de Arte Contemporáneo. Sala de Exposiciones del Convento de Santa Inés, Sevilla, 11 junio-15 julio Ed. Fundación AENA (catálogo).

Lucas, Antonio. "Descubrir el Arte celebra a lo grande su número 100", El Mundo, 3 de junio.

Lucas, Antonio. "El mejor cartel posible de una noche con arte", 5 de junio.

San Romualdo, Ana. "Hay Festival arranca con mucho arte". Segovia6. El Adelantado de Segovia, 27 de septiembre.

Sanz Tejero, Teresa. "Hay ideas que iluminan Segovia de arte". El Mundo. 27 de septiembre.

Pulido, Natividad. "Obras de Leiro y Ensor presiden las actividades artísticas del Hay Festival". ABC. 27 de septiembre.

Alemany, Luís. "EL –dream team- de las letras". El Mundo. 28 de septiembre.

Fernández-Cid, Miguel "Leiro en el Edén". El Cultural, 8 de noviembre

## **2008**

"Especial ARCO 08. Artistas veteranos". Revista Diseñart. Febrero 2008.

Conversaciones, Aena Colección de Arte Contemporáneo en el MEIAC.

Badajoz, 2007.

Mosteiro, Concha; "Ansorena vende un "renoir" por 68.000 euros", El Punto de las Artes, Madrid, 25 al 31 de enero.

Valenciano, Celia: "Francisco Leiro. Tocando el pensamiento". Diseñart Magazine. 3 de marzo.

"Espejismos. La Galería Marlborough presenta una exposición sobre la obra de Francisco Leiro". Noticias masdearte.com. 13 de marzo.

"19:00 horas: Inauguración de la exposición de Michael Anderson "Obra sobre

papel”, en Orfila 5. También tendrá lugar la inauguración de la exposición de Francisco Leiro”. Agenda informativa de Europa Press para el 13 de marzo.

“Francisco Leiro presenta en “Espejismos” una treintena de broncees”. Actualidad/Cultura, Terra, 13 de marzo.

“Nueva entrega de las majestuosas esculturas de Francisco Leiro”. Revista On Madrid. 14-20 de marzo

“Francisco Leiro, Espejismos”, Mentés Inquietas.com. 17 de marzo.

Marín-Medina, José: “Leiro reafirma su paradoja”. El Cultural de El Mundo. 20 de marzo.

Muñoz Molina, Antonio: “Leiro, sin Tribeca al fondo”. El País Babelia. 21 y 22 de marzo.

“Francisco Leiro, Espejismos”, El punto de las artes, 28 marzo-3 abril, 2008.

“Francisco Leiro. Espejismos”, Caché, marzo-abril, 2008.

Melús, Eva; “El “retablo” pagano de Leiro”, El Periódico de Catalunya, 24 abril 2008.

“Gigantes colgados en la fachada del Palau de la Música”, ABC Cataluña, 25 abril 2008.

Frisach, Montse; “Aquari escultòric”, AVUI, 25 abril 2008.

“Leiro proyecta un retablo de esculturas gigantes en Barcelona”, Diario de Arousa, 25 abril

“Leiro proyecta un retablo de esculturas gigantes en el Palau de la Música de Barcelona”, Diario de Pontevedra, 25 abril 2008.

A.M.D.; “Las esculturas de Francisco Leiro invaden el Palau”, El Mundo de Cataluña, 25 abril 2008.

R.B.; “Los extraños “invasores” del Palau de la Música”, El País de Cataluña, 25 abril 2008.

Cervera, M.; “Las esculturas de Leiro sorprenden en el Palau”, El Periódico de Cataluña, 25 abril, 2008.

Duran, Oriol; “Sintonia entre modernitat i modernismo”, El Punto de Barcelona, 25 abril 2008.

“El retablo gigante de Leiro”, Faro de Vigo, 25 abril 2008.

“El retablo gigante de Leiro”, Faro de Vigo Arousa, 25 abril 2008.

“El retablo gigante de Leiro”, Faro de Vigo Deza Tabeiros, 25 abril 2008.

“El retablo gigante de Leiro”, Faro de Vigo o Morrazo, 25 abril 2008.

“El retablo gigante de Leiro”, Faro de Vigo Ourense, 25 abril 2008.

“El retablo gigante de Leiro”, Faro de Vigo Pontevedra, 25 abril 2008.

“Leiro “colga” esculturas no Palau da Música”, Galicia Hoxe, 25 abril 2008.

Espinosa, Mane; “Leiro cuelga em el Palau sus esculturas monumentales”, La Vanguardia, 25 abril, 2008.

“En Barcelona tendrás que mirar al cielo”, Metro directo Barcelona, 25 abril 2008.

“Escultures gegants al Palau”, 20 Minutos Barcelona, 25 abril 2008.

“Leiro proyecta un retaule d’escultures gegants al Palau de la Música”, Diari de Girona, 25 abril, 2008.

“Galería 9MA. Abrazo Creativo”, Diseñart Magazine, nº 26, 2008.

“Arte subastado con números de infarto”. Público, Madrid, 2 julio 2008.

## **Richard Long**

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Harrison, Charles, "Some Recent Sculpture in Britain," *Studio International*, enero 1969
- "Richard Long," *Avalanche*, No. 1, Fall 1970
- Harrison, Charles, "Richard Long at the Whitechapel," *Studio International*, enero 1972 Seymour, Anne, *The New Art*, London, Hayward Gallery, pp. 44-51, 100-102
- Compton, Michael, *Some Notes on the Work of Richard Long*, London, British Council (para XXXVII Biennale di Venezia), 1976
- Forgey, Benjamin, "Sculpture That's an Echo, not a Choice," *The Washington Star*, diciembre 12, 1976, Calendar Section G, pp. 1, 28
- Livingston, Jane, preface, *Andre/LeVa/Long*, The Corcoran Gallery of Art, Washington DC, 1976, pp. 22-27, 32
- Richard, Paul, "Art: Off the Wall and Onto the Floor," *The Washington Post*, diciembre 12, 1976, Section F., p. 16
- Wilson, William, "Four Showings of Minimalism," *Los Angeles Times*, febrero 7, 1977, Part IV, p. 2
- Russell, John, "Richard Long," *The New York Times*, December 17, Seccion C, p. 16 Adams, Hugh, "Jan Dibbets and Richard Long," *Studio International*, Vol. 193, No. 98, enero/febrero 1977, pp. 66-67
- Causey, Andrew, "Space and Time in British Land Art," *Studio International*, marzo/abril, 1977, pp. 122-130
- Overy, Paul, "Richard Long" *Art Monthly*, febrero 1977, No. 4, p. 21
- Feaver, William, "Passionate togetherness," *ArtNews*, Vol. 76, No. 5, mayo 1977, pp. 94-95 Kramer, Hilton, "Intentionally Starving the Eye," *The New York Times*, octubre 9, 1977, Seccion D, p. 35 Rorimer, Anne and Speyer, A. James et al, *Europe in the Seventies: Aspect of Recent Art*, The Art Institute of Chicago, Chicago, pp. 4-29

Glueck, Grace, "Art People," *The New York Times*, noviembre 11, 1977, Seccion C, p. 21

Danoff, I. Michael, "Europe in the Seventies," *Art in America*, Vol. 66, No. 1, enero/febrero 1978, p. 57

Marck, Jan van der, "Inside Europe Outside Europe," *Artforum*, Vol. 16, No. 5, enero 1978, p. 50

"Exhibit of minimal movement art at Hurlbutt Gallery this month," *Greenwich Time*, febrero 6, 1978, p. 10

Perreault, John, "Richard Long," *Soho Weekly News*, octubre 5, 1978, p. 95

Sauer, Cristel, with a preface by Urs Raussmiller, *Works from the Crex Collection*, Zurich, InK, 1978, pp. 72-73

Anderson, Alexandra, "Voice Choices," *The Village Voice*, octubre 23, 1978, p. 87

Senie, Harriet, "Art View," *New York Post*, octubre 21, 1978, p. 17

Dippel, Rini and Beijeren, Geert van, *Made by Sculptors*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1978, np. Kraus, Ziva, ed., *From Nature to Art, from Art to Nature*, La Biennale di Venezia, Milan, 1978, pp. 45, 58

Rubinfiel, Leo, review, *Artforum*, Vol. 17, No. 4, diciembre 1978, pp. 62-64

Shapiro, Linday Stamm, "New York/Sculpture," *Craft Horizons*, Vol. 38, No. 8, diciembre 1978, pp. 17-18

Burnside, Madeleine, "Richard Long," *ArtNews*, Vol. 77, No. 10, diciembre 1978, p. 148 1979

McCaslin, Walt, "Art Povera: What do they have in common?" *Journal-Herald* (Dayton), diciembre 1978

Smith, Roberta, "Richard Long," *Art in America*, Vol. 67, No. 2, marzo-abril 1979, pp. 151, 152

Tannenbaum, Judith, *Concept/Narrative/Document*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1979.

Davies, Allen, "Richard Long and Hamish Fulton," *Art monthly*, No. 25, abril 1979, pp. 15-16 "Maraton," *Artes Visuales*, No. 20, diciembre-febrero 1979.

Eauclaire, Sally, "Art perceives time and space," Democrat and Chronicle (Rochester), mayo 5, 1979, pp. 1C-2C

Russell, John, "Art" 'Contemporary Sculpture' at Modern," The New York Times, junio 15, 1979, Section C, p. 25 "Contemporary Sculpture from the Collection," Moma, No. 11, verano 1979 Nisselson, Jane E., "Contemporary Sculpture at MoMA," Skyline, Vol. 2, No. 3, verano 1979, p. 10 Beatty, Frances, "Contemporary Sculpture Unfocused, Diverse Aims," Art/World, Vol. 3, No. 10, verano 1979, p. 4

"Four Contemporary Artists to Execute Works for the Fogg," Fogg Art Museum Newsletter, Vol. 17, No. 2, Winter 1980, p. 3 "Projects," Artforum, Vol. XVIII, No. 6, febrero, 1980, pp. 84-85 Kalisky, Andrea, with Will Iselin, "A Journey with Richard Long," Art New England, Vol. 1, No. 6, May 1980, pp. 2, 3

Jeppson, Gabriella, Richard Long, President and Fellows of Harvard College, Cambridge, Massachusetts, 1980

Explorations in the 70's, exhibition catalogue, with essay by Robert Rosenblum (Pittsburgh, PA: Pittsburgh Plan for Art, 1980)

Russell, John, "Fogg Museum to Utilize Courtyard for Sculptors," The New York Times, mayo 22, 1980, p. C34

Foote, Nancy, "Long Walks," Artforum, Vol. XVIII, No. 10, verano 1980, pp. 42-47 Pier+Ocean, Arts Council of Great Britain, London 1980, pp. 134-137

Compton, Michael, "Art and Responsibility," FlashArt, No. 98-99, verano, pp. 10-11

Piller, Micky, review, Artforum, Vol. XIX, No. 3, noviembre 1980, p. 95

Broun, David, introduction, Roger Ackling, Hamish Fulton, Richard Long, Michael O'Donnell, published by Ackling, Fulton, Long, O'Donnell, St. Ives, Cornwall, 1980

Russell, John, review, The New York Times, enero 23, 1981, p.C19.

Knafo, Robert, review, Art in America, vol. 69, no. 3, marzo 1981, p. 127

Fisher, Jean, "Gilbert and George; Richard Long, Art Monthly, no. 47, junio 1981, London, pp. 13-14

Packer, William, "London Galleries," Financial Times, junio 9, 1981

Gosling, Nigel, "Looking at the Eighties," *The Observer*, agosto 16, 1981, p.24

Paoletti, John T., editor, *No Title*, Wesleyan University, Middletown, CT, 1981

Smith, Roberta, *4 artists and the map: image/process/data/place*, Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas, 1981

Rorimer, Anne, essay, *The Morton G. Neumann Family Collection: Selected Works*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1981, p. 11

Nairne, Sandy and Nicholas Serota, *British Sculpture in the 20th Century*, Whitechapel Gallery, London, 1981

Hamburg, Kunstverein in Hamburg, *Mythos + Ritual in der Kunst der 70er Jahre*, including essays by Erica Billeter, Annelie Pohlen, Gunter Metken, Robert Morris, and Helmut Salzinger, and interviews with the artists, Zurich, 1981

Newman, Michael, "British Sculpture: The Empirical Object," *Art in America*, Vol. 70, No. 4, abril 1982, pp. 119-125

Graevenitz, Antje von, essay, *Kunst nu/Kunst unserer Zeit*, Groninger Museum, Groninger, 1982, pp. 5-10, 76-77

Prevost, Jean Marc, "Richard Long: Galerie Yvon Lambert/Paris," *FlashArt, International*, No. 107, mayo 1982, p.55

Feaver, William, "Aspects of British Art Today," *FlashArt, International*, No. 108, verano 1982, p. 71

Russell, John, "A Palace of Pleasure," *The New York Times*, julio 11, Seccion 2, pp. 1, 11

Bos, Saskia, "Richard Long, Art & Project," *Artforum*, Vol. XX, No. 10, junio 1982, p. 95

Russell, John, "Gallery Season, In All Its Variety, Opens Uptown and Down," *The New York Times*, octubre 1, 1982, pp. C1, C20

Anderson, Richard E., introduction, *Postminimalism*, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, 1982

Fuchs, RH, introduction, *Documenta 7*, Paul Dierichs GmbH & Co., Kassel, 1982

Frackman, Noel, and Ruth Kaufmann, "Documenta 7: The Dialogue and a Few Asides," *Arts Magazine*, Vol. 57, No. 2, octubre 1982, pp. 91-97

de Wilde, Edy, introduction, '60 '80 Attitudes/Concepts/Images, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1982

Selected Works Oeuvres Choies 1979-1982, National Gallery of Canada, Ottawa, 1982 Bradley, Jessica, Richard Long (pamphlet), National Gallery of Canada, Ottawa, 1982

Politi, Giancarlo, "Documenta," FlashArt, no. 109, noviembre 1982, pp.34-37

Paoletti, John T., review, Arts Magazine, Vol. 57, No. 4, diciembre 1982, p. 3

Harris, Susan, review, Arts Magazine, Vol 57, No. 4, diciembre 1982, p. 46

Carlson, Prudence, "Report From Amsterdam: Arriving at the '80's," Art in America, Vol. 71, No.1, enero 1983, pp. 19-25

Geddes-Brown, Leslie, "The Long March of Richard Long," The London Times, marzo 27, 1983

Gould, Trevor, review, "The Long Way Round - Richard Long," Parachute, No. 30, marzo, abril, mayo 1983, pp. 59-60

Russell, John, "Illustrated Books Are Making a Comeback," The New York Times, agosto 1983, p. 24

Rogozinsky, Luciana, review, Artforum, Vol. XXII, No. 1, septiembre 1983, p. 85

Arnolfini, Bristol, Touchstones Richard Long, with statements by the artists and Michael Craig-Martin, Bristol, 1983

Russell, John, "New Art Animates the Tate," The New York Times, octubre 9, 1983, Seccion 2, p. 33

Gould Trevor, Review, "The Long Way Round - Richard Long," Parachute, No. 30, marzo, abril, mayo, 1983, pp. 59-60

Helsinki, Konstmuseet i Ateneum, Ars '83 Helsinki, incluye ensayos de Matti Ranki, Pauli Paaermaa, Leena Peltola, Yrjana Levanto, Mats B., JO Mallander, y Barbara J. London, Helsinki, 1983 Rogozinsky, Luciana, review, Art Forum, vol. XXII, no. 1, septiembre 1983. p. 85

Compton, Michael, New Art, The Tate Gallery, 1983 Russell, John, "Illustrated Books are Making a Comeback," The New York Times, Sunday, August 28, 1983, sección 2, p. 24

Carlson, Prudence, "Report From Amsterdam: Arriving at the '80's," *Art In America*, Vol. 71, No.1, enero 1983, pp.19-25

Geddes-Brown, Leslie, "The Long March of Richard Long," *The London Times*, marzo 27, 1984

Storr, Robert, "Review of Books: Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, by Lucy Lippard," *Art in America*, vol. 72, no. 1, enero, 1984, pp. 9-11

Paoletti, John T., *The Critical Eye/I*, Yale Center for British Art, New Haven, CT, 1984 Kahan, Mitchell D., *Modern Life, Belief, and Nature*, The North Carolina Museum of Art, Raleigh, 1984, pp. 103 - 106

Ratcliff, Carter, "Stampede to The Figure," in *Artforum*, vol. XXII, no. 10, verano 1984, pp. 47-55

Russell, John, review, *The New York Times*, Friday, julio, 1984, p. C20 Gould, Trevor, "The Long Way Round--Richard Long," *Parachute*, no. 30, marzo, abril, mayo, 1984, pp. 59-60 Zellen, Jody, review, *Art New England*, vol. 5, no. 8, julio/agosto, 1984, p.1

Mark Stevens, "Paying Tribute to the 'Primitive'," *Newsweek*, 1 de octubre, 1984, vol. CIV, no. 14, pp. 92 -94

Jeanne Silverthorne, review, *Artforum*, octubre, 1984, vol. XXIII, no. 2, p.89

Richard Martin, "The Critical Eye/1," *Arts Magazine*, vol. 59, no. 1, septiembre, p.12

Lynn Zelevansky, "Richard Long," *Artnews*, vol. 83, no. 8, octubre 1984, pp. 175-177

Phyllis Freeman, Eric Himmel, Edith Pavese, and Anne Yarowsky, editors, *New Art*, New York, 1984

Howard Fox, Miranda McClintic, and Phyllis Rosenzweig, *Content, A Contemporary Focus*, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, 1984

David Galloway, "Report From Italy," *Art in America*, diciembre, 1984, vol. 72, no. 11, pp. 9 - 19 1985

Gulbenkian Foundation, DIALOG, Lisbon, 1985 Rudi Fuchs, Overture,  
Castello di Rivoli, Turin, 1985

Diane Waldman, Transformation in Sculpture, New York, 1985

Marco Meneguzzo and Anne Seymour, Il Luogo Buono, Milan, 1985 Armin  
Wildermuth, Richard Long, Galerie Buchmann, Basel, 1985

John Russell, "Modern Art Museums, The Surprise is Gone," The New York  
Times, domingo, 4 de agosto, 1985, Section 2

David Reason, The British Show, Art Gallery of New South Wales, Sydney,  
1985

Giulio Alessandri, "Luccio Amelio," Flashart, no. 124, octubre/noviembre, 1985,  
pp. 74-75 Galerie Max Hetzler, Carl Andre, Gunther Forg, Hubert Kiecol,  
Richard Long, Meuser, Reinhard Mucha, Bruce Nauman, and Ulrich Ruckreim,  
Cologne, 1985

Dialogue, mayo/junio, 1986, vol. 9, no. 3, p. 64

Charles Harrison, "Sculpture, Design, and Three Dimensional Work," Artscribe,  
no. 58, junio/julio, 1986

Wiener Festwochen in Messepalast, De Sculptura, Vienna, 1986

The Hayward Gallery, Falls the Shadow, London, 1986 Lynne Cooke, Flashart,  
no. 129, verano, 1986, p. 71

Klaus Staeck, Manfred Schneckenburger, Klaus Werner, Bazon Brock, eds,  
"Ohne die Rose tun wir's nicht fur Joseph Beuys," Heidelberg, 1986 Jack Flam,  
The Wall Street Journal, 26 de septiembre, 1986, p. 28

Michael Brenson, The New York Times, Friday, 12 de septiembre, p. C20

Edith Newhall, New York Magazine, vol. 19, no. 38, 29 de septiembre, 1986, p.  
34

Kay Larson, New York Magazine, vol. 19, no. 38, 29 de septiembre, 1986, p. 88

Mark Rosenthal, Philadelphia Collects Art Since 1940, Philadelphia 1986, p. 88

Markus Bruderlin, Flashart, no. 130, octubre/noviembre, pp. 82 - 83

William Packer, Financial Times, Tuesday, 14 de octubre, 1986, p. 16

Rudi Fuchs, Richard Long, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York,  
and Thames and Hudson, London, 1986

Theodore F. Wolff, *The Christian Science Monitor*, octubre, 1986

AA.VV. Richard Long. *Piedras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986 (cat. exp.)

Robert C. Morgan, "Richard Long's Poststructural Encounters," *Arts*, febrero, 1987, vol. 61, no. 6, pp. 76 - 77

Jean Fisher, *Artforum*, vol. XXV, n. 5, enero, 1987, pp. 110-111

Jill Johnston, "Walking into Art," *Art in America*, v.75, no.4, abril, pp.160-169, p.235

Silvia Chessa, review, "Richard Long - Galleria Tucci Russo, Torino," *Tema Celeste*, no.11, p. 65, p.87-88.

Klaus Kertess, "Report from Brittany - In Nature's Shadow," *Artnews*, Vol. 86, no. 7, septiembre 1987, p. 57 - 59

Michael Brenson, "Shaping the Dialogue of Mind and Matter," in *The New York Times*, lunes, 22 de noviembre, 1987

Judith Higgins, "Britain's New Generation," *Artnews*, vol. 86, no. 10, diciembre 1987, p. 118 -122

Cover, *The Philadelphia Museum of Art, Bulletin*, primavera 1988

Roberta Smith, "An Array of Artists, Styles and Trends in Downtown Galleries," *The New York Times*, viernes, 26 de febrero, 1988, p. C28

Nena Dimitrijevic, "Wall Works," *Flash Art International*, marzo-abril, no. 139, p. 121

Martin Filler, "LA Angles," *House and Garden*, abril 1988, pp. 158 - 163

Stuart Morgan, "Nicholas Logsdail - Lisson Gallery," *Galleries Magazine*, no. 24, abril/mayo 1988, pp. 113 - 117

Douglas C. McGill, "Collage," *The New York Times*, viernes, 24 de junio, 1988, p. C26

*The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, New Works on Paper*, catalogo de exposición, 1988, pp. 34 - 35

Beck, Ernest, "Artful Traveler," *Artnews*, octubre 1988, vol. 8, no. 8, pp. 71 - 72

Buzz Spector, review, "Richard Long - Donald Young Gallery," *Artforum*, verano 1988, pp. 151 - 152

John T. Paoletti, "Letter from Germany," Arts Magazine, octubre 1988, pp. 106 - 109

Old World New World - Richard Long, (London: Anthony d'Offay and Koln: Walther Konig, 1988)

"Stones and Flies: Richard Long in the Sahara," Directed by Philip Haas, Film Forum 1, New York, abril 5 - 18, 1989

Kim Levin, "Richard Long," The Village Voice, April 11, 1989, p. 54

"Goings on About Town," New Yorker Magazine, abril 3, 1989

Marcia Pally, "Egg and Stones and Flies: Richard Long in the Sahara," 7 Days, abril 12, 1989, p.49

Kirby Gookin, "Richard Long: Sperone Westwater," Artforum, verano, p. 138

Conor Joyce, "Walking Into History," Flash Art, verano, 1989, p. 114-117

Lise Holst, "Richard Long: Sperone Westwater," ARTnews, verano, p. 162-163

Joshua Decker, "Richard Long," Arts Magazine, verano, 1989, p. 94

"Goings on About Town: Art," (review of Guggenheim Museum), The New Yorker, agosto 7, 1989, p. 13, p. 16

Ann Hindry, "Quelques questions a Germano Celant," Artstudio, no. 13, verano, 1989, p. 34-35 (translated by Andriana Cavalletti)

Floriana Pique, "Richard Long," Flash Art, Edizione Italiana, verano, 1989, p. 68-69

Jack Flam, "Global Art: Getting the Big Picture," Wall Street Journal, The Leisure and Arts Section, martes, 25 de julio, 1989

Andrew Graham-Dixon, "Inside Europe, Great Britain: Neo, No: Still Faithful to the Old Guard," ARTnews, septiembre, 1989, p. 122-126

Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, editado por Siegfried Gohr y Johannes Gachnang, en conjunción con la exposición en el Museums Ludwig in der Rheinhallen, Koln, (Koln, DuMont Buchverlag, 1989)

Stuart Morgan y Giuseppe Panza, "Past Present Future," Artscribe International, no. 76, verano, 1989, p. 53-56

Rebecca Soinit, "Landscape As Cultural Solution," San Francisco, ARTWEEK, 23 de septiembre, 1989 (review of Fuller-Gross exhibition) "Art: New shows of

mimimalism and conceptualism prove the power of ideas," Vogue, septiembre, 1989, p. 532

Conor Joyce, "Walking Into History," FlashArt International, verano 1989, p. 114-17

Michael Anderson, "Richard Long," Art issues., no. 7, noviembre, p. 25

John Russell, "From Lopsidedness to Limpidity: A Rethought and Renewed Tate," miércoles, febrero 14, 1990, "The Arts" section, p. C13, C20 3+1 Paul Brand/Terje Roalkvan/Dag Skedsmo/Richard Long (Oslo, Wang Kunsthandel 1990) with essay Sune Nordgren Stella Baum, "Konrad Fischer," Galleries Magazine, abril/mayo, 1990, p. 142-149

John Russell, "At the Tate, A Compelling Inside Job," The New York Times, 25 de febrero, 1990, p. 237, 39 (Arts & Leisure Section)

Margaret Garlake, "Richard Long: Arnolfini/Anthony D'Offay," Artscribe, no. 81, mayo, 1990, p. 72

William Wilson, "Ecological Minimalism," Los Angeles Times, 6 de abril, np

John McEwen, ""Past Present Future" at the Tate," Art in America, junio, p. 61, 63, 65

Peter Schuck, "Interview: Earth, Water, Wind," Contemporanea, abril, p. 64-69

Martin Golding, "Thoughts on Richard Long," Modern Painters, Vol. 3, No. 1, primavera, p. 50-53

Simon Morley, "Richard Long:Anthony d'Offay Gallery," Tema Celeste, abril-junio, 1990, p. 72-3 William Feaver, "London: Remaking the Tate," Artnews, International, verano, p. 63-4

William Jeffett, "Contemporary Art Fair Strategies: ARCO in Madrid," Apollo, mayo, 1990, p. 323-9

Peter Nesweda, "Cultures - Relations in Spirit and Form," Galleries Magazine, abril/mayo, 1990, p. 177

Michel Bourel, "La Collection Hebert," Galleries Magazine, abril/mayo, 1990, p. 3, 150-69 Margaret Garlake, "Richard Long: Arnolfini/Anthony d'Offay," Artscribe, mayo, p. 72

Review, "Great Tate," Conde Nast Traveler, julio, 1990, p. 49

Jonathan Watkins, "London: Metamorphic Strategies," *Art International*, No.11, verano, p. 63-64

Philippe Dagen, "Bordeaux Warehouse Museum Reopens," *The Journal of Art*, octubre, p. 24

Paula Marincola, "Signs of Life," *Contemporanea*, octubre, p. 92

Paul Overy, "Richard Long Shows at Tate," *The Journal of Art*, diciembre, p. 16

Michael Craig-Martin, "Richard Long," *Tate Preview*, Tate Gallery Exhibition and Events, septiembre - diciembre, p. 6-7

Colin Gleadell, "British Sculpture on the Map," *The Journal of Art*, noviembre, p. 73

Barbara Rose, "Giuliano Gori: A Modern Medici," *The Journal of Art*, nov. p. 14 - 18

Janis Mink, "'Reihung' - Serial Art: Vera Munro," *Artscribe*, noviembre-diciembre, p. 93

"When does a graffito become a work of art?" *The Art Newspaper*, Art Market Section, dic., 1990. p. 26.

Richard Long, (Stockholm, Sweden: *Magasin 3*, 1990)(texto de Roger Bevan)

Rebecca Solnit, "Dirt," *Art issues*. no. 15, diciembre-enero, p. 30-35

Turner, Jonathan, "Giuliano Gori: Skeletons, Stairways and Thunderbolts," *Artnews*, enero, pp. 75 - 76, and 78.

"Bordeaux: Feux Pales at the Capc," *FlashArt*, *Flash Art News*, enero/febrero. pp. 145, 176.

Cone, Michele, "Baroque Nature," *Arts Magazine*, marzo, 1991. pp. 32 - 36.

Dexter, Emma, "Richard Long: Tate Gallery, London," *Sculpture*, marzo/abril, p. 67.

Rainbird, Sean, "Crossing Places: Some Notes on the Works of Richard Long," *Richard Long, Walking in Circles*, Exhibition Brochure for the Hayward Gallery, 1991.

Berger, Laurel, "Madrid: a Hispano-American Machine," *Art International*, no.14, 1991. p. 29.

Archer, Michael, "Cod Piece," *Artscribe*, 1991. p. 27.

Muchnic, Suzanne, "Making Book," *Connoisseur*, julio 1991. pp. 28-29.

"La linea vincente di Long," *Il Giornale Dell'Arte*, N.88, abril, 1991. p. 29.

Bevan, Roger, "Beck's beer sponsors Walking in Circles," *The Art Newspaper*, International ed., No. 8, mayo 1991. p.

9. Overy, Paul, "Lions & Unicorns: The Britishness of Postwar British Sculpture," *Art in America*, septiembre, 1991. pp. 104 -111, 153 - 155.

Lewis, Peter, "Going round in circles," *Daily Telegraph*, Tuesday, junio 18, 1991. p. 14. Dorment, Richard, "Slap, thud and splatter," *Daily Telegraph*, 18 de junio. p. 14.

Packer, William, "The Long View," *Financial Times*, 18 de junio.

Greig, Georgie, "Circular tours in the name of art," *The Sunday Times*, 16 de junio 1991, visual arts section 5, p. 7.

Hall, James, "Arts & Media: Endless industry," *New Statesman & Society*, 14 de junio 1991. pp. 28 - 29.

"Going round in circles...," *Guardian*, 12 de junio, 1991.(photograph)

Housden, Roger, "Art walking round in circles," *The Guardian Guide*, junio. p. XII.

*The Independent*, June 11. (photograph) *Direction*, 1991.

Kent, Sarah, "Muse on the Loose," *Time Out*, junio. pp. 28 - 29.

Glancey, Jonathan, "It may be brutal, but it can be Beautiful," *The Independent*, 19 de junio. p. 13.

Interview, September (photograph) Hilton, Tim, "Squaring the circles," *The Guardian*, 26 de junio. p. 38.

Van der Speeten, Gert, "landschappen van Constable tot Long," *Gazet van Antwerpen*, p. 13. Taylor, John Russell, "Highly rated in some circles," *The Times*, Friday, 1991.

Feaver, William, "Worth a trek on the Long and winding road," *Observer*, p. 49.

McEwen, John, "In need of a good scout-master," *Sunday Telegraph*, Lubbock, Tom, "A walk around Richard Long," *The Independent on Sunday*, p. 24.

Bevan, Roger, "Lunga Camminata nel fango e nelle pietre di Richard Long," *Il Giornale dell'Arte*, No. 90, Giugno 1991. Brown, David, "Richard Long," *Arts Review*, 1991. p. 328.

"Richard Long," Journey, August 1991. (text in Japanese) Drabble, Margaret, "What Do We Know About Willie Lott?" Modern Painters, verano. pp. 40 - 45.

Schippers, K., "de aarde bekrast," Cultureel Supplement NRC Handelsblad, 5 de julio,

Brown, David, "While out walking," The Times Literary Supplement, 5 de julio.

Silver, Robert, "The long and the short of it," What's On, 3 de julio. pp. 16 - 17.

Graham-Dixon, Andrew, "Walks on the wild side," The Independent, 2 de julio.

Frankel, Susannah, "The Art of Richard Long: Walking in Circles," Blitz, julio. pp. 66 - 67.

Torrents, Nissa, "Long, el artista que juega con las piedras, muestra en Londres sus últimos trabajos," La Vanguardia, 7 July. p. 64.

Barton, Walter, "Wandelkunst van Richard Long," Het Financieele Dagblad, 29 de julio. p. 9.

Sewell, Brian, "Long shot on the South Bank," Evening Standard, 18 de julio. p. 23.

Lee, David, "Opinion: Richard Long & Hamish Fulton," Arts Review, 26 de julio. pp. 382 - 383.

Plagens, Peter, "Bringing it all Back Home: English earth artist Richard Long circles London," Newsweek, 29 de julio.

Reitsma, Ella, "Een Engelse zoektocht naar de onbedorven natuur," Vrij Nederland, 13 de julio. pp. 48 - 53.

Jones, Jerry, "These boots are made for walking," iD The One World Issue, agosto.

van den Berg, Erik, "Cirkeks lopen in onbarmhartige en onherbergzame natuurgebieden," de Volkskrant, 3 de agosto. p. 9.

Archer, Michael, "A Walk in the Endless Summer From Duncansby Head to the Place of the Camel Dropping," Art Monthly, septiembre. p. 7 - 10.

Richard Long, Walking in Circles, (New York: George Braziller, published in association with The South Bank Centre, London, 1991) (Texts by Anne Seymour and Hamish Fulton)

Huntoon, Siri, "Book Review: No Stone Unturned," The New York Times, 27 de octubre, 1991. p. 20.

Wheeler, Daniel, ART Since MID-CENTURY 1945 to the Present, (New York: The Vendome Press, 1991) pp. 264 - 265.

Renton, Andrew, "Richard Long, A Walk Around the Block," *FlashArt*, International Edition, October 1991. p. 129. "Goings On About Town," *The New Yorker*, Nov. 11, 1991. p. 16.

Filler, Martin, "A Fine Italian Eye," *House & Garden*, diciembre 1991. pp. 120 - 127.

"Goings On About Town," *The New Yorker*, Nov. 18, 1991. p. 18.

Kandel, Susan, "Review of 'The Lick of the Eye'," *Arts Magazine*, noviembre. p. 97.

Andreae, Christopher, "A Quiet Reordering of Nature," *The Christian Science Monitor*, 25 de noviembre, 1991. pp.16,17.

"Richard Long," *Spazio Umano/Human Space*, diciembre 1991. pp. 104 - 105.

Turner, Jonathan, "Pino Casagrande, Everything But Brushstrokes," *Artnews*, January 1992. pp. 67 - 69. McEvilly, Thomas, "A Time to Choose," *Artforum*, febrero 1992. pp. 88 - 90. (Richard Long Illustration) Huntoon, Siri, "Richard Long, Sperone Westwater," *Artnews*, enero. pp. 118 - 119.

Galloway, David, "Report From Germany: A Tale of Three Cities," *Art in America*, enero 1992. pp. 36 - 47.

"Close to the Ground," *artscribe*, 1992. pp. 18 - 19.

"Una collezione per tutte le stagioni," *Il Giornale Dell'Arte*, N. 99, abril 1992. np

Skulptur-Konzept, (Krenfeld, Germany: Galerie Ludwig, 1992) van Winkel, Camiel, "The Crooked Path, Patterns of Kinetic Energy," *Parkett*, No. 33, 1992. pp. 118 - 128.

The Bedsprings Twang in Our House, Works from The Becht Collection, (Bristol: Anolfini, 1992) essay by Rudi Fuchs Jones, Amelia, "Richard Long, Angles Gallery," *Artforum*, septiembre, p. 104.

Terrae motus alla Reggia di Caserta, (Naples; Fondazione Amelio Electra Napoli e Guida editori, 1992) pp. 96 - 97. Schwerpunkt Skulptur (Center of Gravity), (Krefeld: Kaiser Wilhelm Museum, 1992) 1993

Photoplay, Works from The Chase Manhattan Collection, (New York: The Chase Manhattan Corporation, 1993) Cotter, Holland, "Richard Long," *The New York Times*, 19 de febrero, 1993. p. C26.

"La Long March," Liberation, Samedi, 17 et Dimanche 18 de abril 1993. p. 25.

Fleck, Robert, "Richard Long, ARC," FlashArt, International Edition, N. 171, verano 1993. pp. 122 - 123.

Mattick, Jr., Paul, "Richard Long at 65 Thompson Street," Art in America, julio 1993. pp. 101 - 102.

Living With Art: The Collection of Ellyn & Saul Dennison, (Morristown, NJ: The Morris Museum, 1993) 1994

Richard Long: Books Prints Printed Matter, (New York: The New York Public Library, 1994)

Stevens, Mark, "Walks of Life," New York Magazine, abril 18, 1994, pp. 106 and 110.

Kramer, Hilton, "Sticks and Stones by Long, An Eco-Artist Sans Talent," The New York Observer, Vol. 8, No. 14, 11 April 1994. pp. 1, 23.

Zevi, Adachiara, "Viaggiare, inventando nuove sculture", Corriere Della Sera Domenica Smaggio, 18 de mayo 1994. p. 27.

Garbarino, Steven, "the vogels...art lovers, not moguls," Interview, 1994, p. 56

Kuspit, Donald, "Richard Long: Sperone Westwater," Artforum, Vol. XXXIII, no. 1, p. 102.

Aukeman, Anastasia, "Richard Long," Artnews, octubre 1994, pp. 180- 181.

Westfall, Stephen, "Painting on the Wall: II Earth Actions," Art in America, octubre, 1994, pp. 114- 115.

London Review of Books, 20 de octubre, 1994, p. 30.

Sperone, Gian Enzo, and Achille Bonito Oliva, La Metafora Trovata: 30 years, Galleria Sperone, 30 anni (Rome: Galleria Sperone, 1994)

BT Monthly Magazine, enero 1995, pp. 195-192.

Richard Long: Somerset Willow Line, (New York: Blumarts, Inc., 1995), text by Jean-Christophe Ammann 1996

Richard Long: Sangyo Suigyo, (exhibition brochure), (Tokyo, Japan: Setagaya Art Museum, 1996)

Luis Barragan: Sitio + Superficie, (Guadalajara, Mexico: Aniguo Colegio de San Ildefonso, 1996)

Richard Long: Circles Cycles Mud Stones, (Houston: Contemporary Arts Museum, 1996)

Irvine, Madeline, "A hit of fresh air," Austin American-Statesman, mayo, 1996, p.49

Johnson, Patricia C., "A Long walk in nature: British artist uses the world as his material," *Houston Chronicle*, 2 de mayo, 1996, Section D, pp. 1D and 3D

Dewar, Shalia, "Walking Man: Richard Long treads lightly on the earth -- and on his audience's imagination," *Houston Press*, 6 de junio, 1996, p. 41

Kirkpatrick, Colin, "Richard Long: No Where (an interview with Richard Long)," transcript, Vol. 2, No. 2, nd, pp. 38-51

The Hirshhorn Collects: Recent Acquisitions 1992-1996, catálogo de exposición (Washington, DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1997)

Turner, Jonathan, "John Kaldor, Sydney, Australia," *Artnews*, vol. 96 no. 7 (verano 1997), p. 88

Dupont, Marie, "Top Collectors: Belgium," *Artnews*, vol. 96 no. 7 (verano 1997), p. 104

On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection, exhibition catalogue by Robert Storr, con la introducción de Kirk Varnedoe (New York: The Museum of Modern Art, and Harry N. Abrams, Inc., 1997)

Jones, Jonathan, "Taking a Walk on the Wild Side of Sicily," *The Independent*, 25 de noviembre 1997, p. 17

Luckow, Dirk, "Münster Sculpture Project 1997," *Art/Text*, no. 59 (noviembre 1997-enero 1998), pp. 35-37

Magasin 3 Stockholm Konsthall på Arken: Udvalgte værker fra samlingen/Selections from the Collection, catálogo exposición (Arken, Sweden: Museum for Moderne Kunst, 1997)

"Alpenblick: Contemporary Art and the Alpine," *Flash Art*, no. 198 (enero-febrero 1998), p. 51

Parlavecchio, Ida, "Richard Long," *Tema Celeste*, no. 66 (febrero-marzo 1998), p. 66

Kangas, Matthew, "Marfa, TX: Chinati Foundation," *Sculpture*, vol. 17 no. 2 (febrero 1998), p. 75

Richard Long, folleto de exposición, con el ensayo de Lucius Grisebach (Garmisch-Partenkirchen: Zugspitzgipfel, Bayerischen Zugspitzbahn AG, en colaboración con Neuen Museum, y Staatlichen Museum für Kunst und Design, Nürnberg, 1998)

Magasin 3 Stockholm Konsthall 10 År/Years, 1988-1998, catálogo exposición, con la introducción de David Neuman (Stockholm: Magasin 3, 1998)

Inner Eye: Contemporary Art from the Marc and Livia Straus Collection, catálogo exposición, with essay by John Yau, texts by Marc Straus and Livia Straus, and interview by Dede Young (Gainesville: Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida, 1998)

Tyson, Janet, "Fixing the house(s) that Judd Built," *The Art Newspaper*, no. 84 (septiembre 1998), p. 7

Unger, Miles, "Spotlight: Blurring Boundaries, Installation Art at the Worcester Art Museum," *Art New England*, vol. 19 no. 6 (octubre-noviembre 1998), p. 39

Dziewior, Yilmaz, "Preview: Richard Long: Kunstverein Hannover," *Artforum*, vol. 37 no. 5 (enero 1999), p. 58

Riding, Alan, "Root and Branch, Swiss exhibition Fights Chainsaw," *The New York Times*, (3 de febrero 1999) *Art at Work: Forty Years of the Chase Manhattan Collection*, folleto de exposición, con introducción de Robert Rosenblum (Houston: The Museum of Contemporary Art, and the Contemporary Arts Museum, 1999)

Kutner, Janet, "On sculpture's cutting edge", *The Dallas Morning News*, (23 de mayo, 1999), Section C, pp. 1C, 8C. *House of Sculpture*, exhibition brochure for the Modern Art Museum of Fort Worth, ensayo de Michael Auping, 1999.

Goldberg, Vicki, "A Garden of Sculpture as an Up-to-Date Eden," *The New York Times*, (11 de julio, 1999) Section 2, p.35

MOURE, Gloria. *Richard Long. Spanish stones*, Diputación de Huesca-Polígrafa, Huesca-Barcelona, 1999.

"Actualités," *Beaux Arts Magazine*, (September 1999) Kimmelman, Michael, "A Sculptor's Colossus of the Desert," *The New York Times*, ( 12 de diciembre, 1999) pp. 38, 49

"Drawings, Maquettes, and other Artworks Pertaining to Environmental Sculptures, folleto exposición de Christopher Chambers para Dorsky Gallery, (Dorsky Gallery, New York, 2000) Feaver, William, "Les associations picturales

de Sir Nicholas Serota," *Le Journal des Arts*, No 96 ( 7-29 enero,2000) pp. 18-19

Miles, Christopher, "Richard Long, Griffin Contemporary," *Artforum*, XXXVIII, No. 8, (abril 2000) p. 146

"Public Art" *New York*, Vol. 33, No. 16 abril 24, 2000) p. 116

Rothbart, Daniel "New Projects by Richard Long," *NYArts*, Vol. 5, No.4 (abril 2000) pp.36-37

Smith, Roberta, "Richard Long," *The New York Times*, (28 de abril, 2000) p. E38

Riding, Alan, "A Symbol Of Renewal In South London," *The New York Times*, (1 mayo 2000) pp. 1,3

Cohen, Mark Daniel, "Richard Long," *Review*, (15 abril 2000) pp. 16-19

Kimmelman, Michael, "A Temple of Modern Art and Spectacle," *The New York Times*, (10 de mayo 2000) pp. E1,E12

"Richard Long, New York Projects," in process, (primavera 2000) Tromp, Ian, "From Walk to Text," *Modern Painters*, (verano 2000) pp. 78-83

Ollman, Leah, "Richard Long at Griffin Contemporary," *Art in America*, (septiembre 2000), p.158-159

Adamello Walk, Richard Long, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2000 Gian Enzo Sperone; Torino, Roma, New York; 35 Anni di Mostra tra Europa e America, 2000, p. 188, 203, 272, 294, 311, 337, 377, 416, 442, 471.

da Warhol al 2000, Palazzo Cavour, Regione Piemonte, catálogo exposición 2000, p. 26, 48. *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review, Exhibition catalogue*, Whitechapel Art Gallery, London, 2001, p. 33.

"Richard Long: Walking the Line," Thames & Hudson, London, 2002.

Irving, Mark, "Interview with Richard Long," *The Financial Times*, 9 de junio, 2003.

Buck, Louisa, "Still Walking, After all These Years," *The Art Newspaper*, No. 138, 2003, p. 28.

Singular Forms (Sometimes Repeated): Art from 1951 to the Present, catálogo de exposición, 2004, Guggenheim Museum, New York. Not Afraid: Rubell Family Collection, New York: Phaidon Press, 2004, pp. 178-181.

"Richard Long, New York Projects," from Plop: Recent Projects of the Public Art Fund, New York: Merrell and the Public Art Fund, p. 139.

"Richard Long," The New Yorker, 12 & 19 julio, 2004, p. 24.

Speaking with Hands: Photographs from The Buhl Collection, con ensayos de Jennifer Blessing, Kirstin A. Hoving, and Ralph Rugoff, (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2004) p. 20.

Off the Wall: Works from the JP Morgan Chase Collection, con ensayo de Nancy Hall-Duncan, (Greenwich, CT: Bruce Museum of Arts and Science, 2004), p. 40. "Summer Show," The New Yorker, 23 de agosto 2004, p. 15-16.

"Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection," The Museum of Modern Art, New York, 2005 (catálogo). Entrevista con Ann Temkin, pp. 77-85.

Escobar, Juan Guillermo, "La Tierra en el Arte," Loft, junio 2005, pp. 38-39.

"Richard Long: Walking into Existence," du756, mayo 2005, No. 4.

Rothfuss, Joan and Elizabeth Carpenter. Bits and Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole: Walker Art Center Collections. Minneapolis: Walker Art Center, 2005 (p. 359). Garrels, Gary. "Drawing from the Modern, 1945-1975," catálogo de exposición 2005, The Museum of Modern Art, 2005.

Long, Richard, "Walking and Sleeping," Elena Foster Publications: London, 2005. "Four Works: Ivorypress, Volume One, 1998-2005," Elena Foster Publications: London, 2005.

Contemporary Voices: Die UBS Art Collection zu Gast in der Fondation Beyeler, Fondation Beyeler, Basel, 2005, pp. 55-59.

Falconer, Morgan. "Richard Long: The Time of Space," The World of Interiors, enero 2006, pp.140-141.

Glover, Michael. "The Earth Reshaped by an Artist's Eye," Financial Times, 11 de enero 2006, p. 12.

Jones, Jonathan. "Monuments to Passing," Guardian Weekly, 13-19 de enero 2006, p. 21. Ceria, Melissa. "Down to Earth," C Magazine, 2006, pp. 97 -99.

Tatley, Roger. "In the Studio: Richard Long," *Art + Auction*, febrero 2006, pp. 40-44.

Baker, Kenneth. "Richard Long's Art Can be Viewed by All Who Take a Hike – Or Go to SFMoMA," *San Francisco Chronicle*, 4 de febrero 2006, p. E1.

"Itinerary," *Sculpture Magazine*, marzo 2006, pp. 18-19.

Mobley, Chuck. "For-Site Foundation," *Sculpture Magazine*, marzo 2006, pp. 20-21

Feaver, William. "Reviews: Richard Long," *ARTnews*, abril 2006, p. 153.

"Richard Long: The Path Is The Place Is The Line," *San Francisco Museum of Modern Art Calendar*, 2006, p. 14.

*A Sculpture Reader: Contemporary Sculpture Since 1980*, editado por Glenn Harper y Twylene Meyer, e introducción de Karen Wilkin (University of Washington Press and International Sculpture Center, 2006) pp. 148-159

Ayres, Robert. "The AI Interview: Richard Long," *Artinfo.com*, 5 de julio 2006

Lowenstein, Oliver. "What Ever Happened to Land Art?," *Art Review*, agosto 2006, pp. 58-63

Richer, Francesca and Matthew Rosenzweig. "No. 1: First Works by 362 Artists." *New York: Distributed Art Publishers*, 2006, p. 224.

Roseberg, David, et al. "The Perlstien Collection: From Dada to Contemporary Art." *Gent: Ludion*, 2006, pp. 378, 483.

"Fast Forward: Contemporary Collections for the Dallas Museum of Art," catálogo de exposición. *Dallas, TX: Dallas Museum of Art*, p. 23, 255.

Pacquement, Alfred. "Collection Art Contemporain." *Paris: Editions du Centre Pompidou*, 2007, p. 282-283.

"They Call him the Wanderer." *Times Online*, 26 de junio 2007.

"Itinerary: Richard Long: Walking and Marking." *Sculpture*, septiembre 2007, p. 16.

Cork, Richard. "Out of the Studio and Back to the Land." *Financial Times*, 11 de agosto 2007, p. 9.

Panza, Giuseppe. "Giuseppe Panza: Memories of a Collector." *New York: Abbeville Publishers*, 2007, Plate 50, pp. 196-197.

- Skove, Margaret Ann. "Kate Javens: American Beasts." Fort Dodge, IA: Blanden Art Museum, 2007, pp. 67.
- Herbert, Martin. "I Loved the Bugs, They Were Gross." Tate Etc., otoño 2007, pp. 80, 81. Leighton, John. "Richard Long: Walking and Marking." Edinburgh, Scotland: National Galleries of Scotland, 2007.
- Auping, Michael. "Richard Long." In 30 Years: Interviews and Outtakes. Fort Worth, Texas: Modern Art Museum of Fort Worth, 2007, pp. 199-217.
- R. Neff, Terry Ann, ed. "The Fisher Collection." San Francisco: Doris and Donald Fisher, 2007, pp. 56-67.
- Wullschlager, Jackie. "Work that speak volumes." Financial Times, 19-20 abril 2008: Life & Arts, p. 12.
- Kenichi, Kondo. "History in the Making: A Retrospective of The Turner Prize." Japan: Mori Art Museum, 2008, pp. 18, 56, 83.
- "A tradition in good shape." The Financial Times, 10-11 mayo 2008, Life & Arts, 13.
- Cork, Richard. "Out of the studio and back to the land." Contract, julio 2008. pp. 14-15.
- Schulz, Von Bernhard. "Die Liebe zum Sandkorn." Sonnabend, Nr. 19 9333, 14 de junio 2008: 17.
- Hankins, Evelyn C. and Giuseppe Panza. "The Panza Collection: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden," catálogo de exposición. Washington DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2008, p. 82.
- Wainwright, Jean. "Richard Long and Simon Starling." Art World, diciembre 2008/ enero 2009, pp. 120-122.
- Archer, Michael. "Richard Long." Artforum, mayo 2009, p. 152.

#### TEXTOS DEL ARTISTA

RICHARD LONG SCULPTURES: ENGLAND Städtisches Museum,  
Mönchengladbach, 1970 GERMANY AFRICA AMERICA 1966-1970

"A SCULPTURE BY RICHARD LONG PRESENTED Konrad Fischer,  
Düsseldorf, 1971

BY KONRAD FISCHER FROM ALONG A RIVERBANK: RICHARD LONG Art  
and Project, Amsterdam, 1971

TWO SHEEPDOGS CROSS IN AND OUT Lisson Publications, London, 1971

OF THE PASSING SHADOWS. THE CLOUDS DRIFT OVER THE HILL WITH  
A STORM RICHARD LONG: SOUTH AMERICA 1972 Konrad Fischer,  
Düsseldorf, 1973

FROM AROUND A LAKE: RICHARD LONG Art and Project, Amsterdam, 1973

JOHN BARLEYCORN Stedelijk Museum, Amsterdam, 1973

INCA ROCK CAMPFIRE ASH: RICHARD LONG Scottish National Gallery of  
Modern Art, Edinburgh, 1974

FROM AROUND A LAKE Art & Project, Amsterdam, 1975 (second edition)

THE NORTH WOODS: RICHARD LONG Whitechapel Art Gallery, London,  
1977

A HUNDRED STONES. ONE MILE BETWEEN Kunsthalle, Bern, 1977

FIRST AND LAST: RICHARD LONG, CORNWALL ENGLAND 1977

A STRAIGHT HUNDRED MILE WALK IN John Kaldor Project 6, Sydney, 1977

AUSTRALIA: RICHARD LONG 1977

RIVERS AND STONES: RICHARD LONG Newlyn Orion Galleries, Newlyn,  
Cornwall, 1978

RICHARD LONG: SYDAMERIKA 1972 Kalejdoskop, Lund, 1978

RIVER AVON BOOK Anthony d'Offay Gallery, London, 1979

RICHARD LONG Van Abbemuseum, Eindhoven, 1979

RICHARD LONG in AGGIE WESTON'S Coracle Press, London, 1979 no.16,  
Winter 1979 A WALK PAST STANDING STONES John Robert for Anthony  
d'Offay, London, 1979

A WALK PAST STANDING STONES Coracle Press for Anthony d'Offay,  
London, 1980

RICHARD LONG: FIVE, SIX, PICK UP STICKS. Anthony d'Offay, London, 1980

SEVEN, EIGHT, LAY THEM STRAIGHT TWELVE WORKS. 1979-1981:  
 RICHARD LONG Coracle Press for Anthony d'Offay, London, 1981  
 RICHARD LONG BORDEAUX 1981 CAPC Musee d'Art Contemporain,  
 Bordeaux, 1981  
 MEXICO 1979: RICHARD LONG Van Abbemuseum, Eindhoven, 1982  
 SELECTED WORKS/OEUVRES CHOISIES, National Gallery of Canada,  
 Ottawa, 1982 1979-1982: RICHARD LONG  
 TOUCHSTONES: RICHARD LONG Arnolfini, Bristol, 1983  
 COUNTLESS STONES. A 21 DAY Van Abbemuseum, Eindhoven and  
 Openbaar  
 FOOTPATH WALK. CENTRAL NEPAL, 1983 Kunstbezt, 1983  
 FANGO PIETRE LEGNI: RICHARD LONG Galleria Tucci Russo, Turin, 1983  
 PLANES OF VISION: RICHARD LONG Ottenhausen Verlag, Aachen, 1983  
 ENGLAND 1983  
 SIXTEEN WORKS: RICHARD LONG Anthony d'Offay Gallery, London, 1984  
 MUD HAND PRINTS: RICHARD LONG Coracle Press, London, 1984  
 RIVER AVON MUD WORKS: RICHARD LONG Orchard Gallery, Londonderry,  
 1984 POSTCARDS 1968 - 1982 CAPC Musee d'art contemporain de  
 Bordeaux, 1984  
 RICHARD LONG Century Cultural Foundation, Tokyo, 1984  
 RICHARD LONG Fonds Regional d'Art Contemporain Aquitaine, 1985  
 MUDDY WATER MARKS: RICHARD LONG MW Press, Noordwijk, Holland  
 1985  
 IL LUOGO BUONO: RICHARD LONG Padiglione d'Arte Contemporanea di  
 Milan, 1985 RICHARD LONG IN CONVERSATION. MW Press, Noordwijk,  
 Holland, 1986  
 BRISTOL 19.11.1985  
 RICHARD LONG IN CONVERSATION. MW Press, Noordwijk, Holland, 1986  
 PART TWO PIEDRAS: RICHARD LONG Ministerio de Cultura and The British  
 Arts Council, Madrid, 1986 LINES OF TIME/TIJDLIJDIN Stichting Edy de Wile-  
 Lezing, Amsterdam, 1986

OUT OF THE WIND: RICHARD LONG Donald Young Gallery, Chicago, 1987  
A ROUND OF DESERT FLOWERS Record, produced by Audio Arts, London,  
1987  
BOTTLE NECK DOBRO DUST DOBROS DESERT FLOWERS Lapis Press,  
Los Angeles, 1987  
STONE WATER MILES: RICHARD LONG Musee Rath, Geneva, 1987  
TWENTY RIVERS Unique book, paper made with pulp and River Avon mud,  
1988  
RICHARD LONG: OLD WORLD NEW WORLD Anthony d'Offay Gallery, London  
and Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Cologne, 1988  
RICHARD LONG: ANGEL FLYING Kunstverein, St. Gallen, 1989  
TOO CLOSE TO THE GROUND SURF ROAR: RICHARD LONG LaJolla  
Museum of Contemporary Art, LaJolla, CA, 1989  
NILE: PAPERS OF RIVER MUDS Lapis Press, Los Angeles, 1990  
RICHARD LONG: SUR LA ROUTE Musee Departemental de Rochechouart,  
Rochechouart, 1990 KICKING STONES: RICHARD LONG Anthony d'Offay  
Gallery, London, 1990 RICHARD LONG: WALKING IN CIRCLES Hayward  
Gallery, The South Bank Centre, London and George Braziller, New York, 1991  
LABYRINTH: RICHARD LONG Stadtische Galerie im Stadelschen Kunstinstitut,  
Frankfurt am Main, 1991  
RICHARD LONG: MOUNTAINS AND WATERS Anthony d'Offay, London, 1992  
RICHARD LONG: RIVER TO RIVER ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de  
Paris, Paris, 1993 RICHARD LONG Electa, Rome, 1994  
RICHARD LONG: FROM TIME TO TIME Cantz, Stuttgart, 1997  
RICHARD LONG: A WALK ACROSS ENGLAND Thames and Hudson, London  
and New York, 1997  
RICHARD LONG: MIRAGE Phaidon, 1998  
RICHARD LONG Kunstverein Hannover, 1999  
RICHARD LONG, SELECTED WALKS 1979-1996 Morning Star Publications  
Centre for Artist Books, Edinburgh, 1999

## **Robert Morris**

### BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Het Observatorium van Robert Morris*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1977 (cat. exp.)

Von Marlin, Constanze: *Público-Art-Space. Zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal art.* Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris. Weimar.

DaimlerChrysler AG (ed.): *Private Corporativo II. Werke aus der Sammlung DaimlerChrysler und aus der Sammlung Illeana Sonnabend. Ein Dialog.* DaimlerChrysler Contemporary, Berlín.

Riese, Ute (ed.): *New Abstract Painting. Abstract Painting ahora. Abstraktionen in der neuen Malerei*, Museo Morsbroich, Leverkusen.

*Minimalism and After. Neuerwerbungen.* DaimlerChrysler Contemporary, Berlín.

MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Massachusetts, The MIT Press, 1993

Kirkpatrick, Gail B.: *Tanztheater Bildende Kunst und nach 1945. Eine Untersuchung der Gattungsvermischung am Beispiel der Kunst Robert Rauschenbergs, Jasper Johns, Frank Stellas, Andy Warhols und unter besonderer Robert Morris Berücksichtigung ihrer Arbeiten für das Tanztheater Merce Cunningham "*, Würzburg.

Fineberg, Jonathan: *Arte desde 1940 - Estrategias de Ser*, Prentice Hall, Englewood Cliffs.

Krauss, Rosalind, Maurice Berger y David Antin (eds.): *Robert Morris, The Mind / Body Problem*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Thomson, John, William Tucker y Yehuda Safran, *gravedad y la gracia* (eds.), *La condición de Cambio de Escultura 1965 - 1975*, el Centro de South Bank, Londres.

Bonito Oliva, Achille, Laura Cherubini y Maria Grazia Tolomeo Speranza: *Tutte le Strade Portano a Roma?* Edizioni Carte Segrete, Roma.

Celant, Germano, Paolo Fossati, Alberto Papuzzi: Un'Aventura Internazionale: Torino e Le Arti 1950-1970, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea.

Rosenthal, Norman, Arthur C. Danto y Douglas Tallack: American Art in the 20th Century: Pintura y Escultura 1913-1993, Munich.

Robert Morris Felt, Akira Ikeda Gallery, de Taura.

Madera, Paul, Francis Francina, Jonathan Harris, Charles Harrison: Modernismo en disputa: Arte desde los años cuarenta, Yale, The Open University, New Haven, Londres.

Leigh, Christian, Marc J. Strauss: Las citas, el Museo de Arte Contemporáneo de Aldrich, Ridgefield.

Sultan, Terrie, Barbara Rose, Robert Morris: incapacidad para soportar o negar el mundo, la Corcoran Gallery of Art, Washington.

Karmel, Pepe, Maurice Berger, Thomas W. Sokolowski, Robert Morris: The Works Felt, Grey Gallery y Art Center, New York University, Nueva York.

Berger, Maurice. *Labyrinths, Robert Morris, Minimalism and the Sixties*. Nueva York. Harper & Row, 1989

Yau, John, repetición, Hirschl & Adler Modern Art, Nueva York.

Celant, Germano, Fernando Huici: Arte Minimal. Colección Panza, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Colección Sonnabend, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Claus, Jürgen: Heute Kunst. Personen-Analysen-Dokumente, Frankfurt Amerikanische Zeichnungen 1930-1980, Städtische Galerie im Städtelschen Kunstinstitut, Frankfurt del Meno.

El renacimiento de América: Pintura y Escultura Desde 1940, el Museo de Arte, FT. Lauderdale, Fort Lauderdale.

Direcciones de 1986, publicación del Museo Hirshhorn y Jardín de Esculturas de la Smithsonian Institution Press, Washington.

Memento Mori, Centro Cultural / Arte Contemporanea, Fundación Cultural Televisia, Ciudad de México.

Final de partida Estrategias de posmodernos rendimiento, ensayo de Maurice Berger, Hunter College Art Gallery, Nueva York.

Sally Yard: La sombra de la bomba, Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley.

Anselmo, Giovanni (ed.): Arte povera, antiform: esculturas 1966-1969, Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux.

Compton, Michael (ed.): Robert Morris, Tate Gallery, Londres.

Tucker, Marcia: Robert Morris, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

## ARTÍCULOS Y DECLARACIONES DE ROBERT MORRIS

### **2001**

Im Zeichen der Schwerkraft. Nicht nur ein minimalista: Der Amerikanische Künstler Robert Morris wird siebzig. En: Frankfurter Allgemeine Zeitung, folletinesca, 9 de febrero, no. 34, p. 44.

### **2000**

Bauen und stellen. Rendimiento nach Robert Morris. En: Süddeutsche Zeitung, 28 de febrero, folletinesca.

### **1998**

Nabakowski, Gisliind: Irrgänge im Labyrinth. Fluxus, Robert Irving y Robert Morris im Zeitgenössischen Museo de Lyon. Süddeutsche Zeitung, 2 de sept.

### **1990**

¿Qué hizo el Guggenheim de ganancia: el minimalismo Revisited. En: The Journal of Art, octubre, p. 28.

### **1989**

Tres pliegues en la tela y cuatro autobiográficas Aparte como alegorías interrupciones (O). En: Art in America, noviembre, p. 142-151.

### **1981**

Cuarteto americano. En: Art in America, diciembre, p. 92-104.

### **1978**

El Tiempo Presente de la tecnología espacial. Art in America, en/feb., p. 70-81.

### **1975**

Alineados con Nazea. En: Artforum, octubre, p.26-39.

### **1973**

Algunas salpicaduras en la marea baja. En: Artforum, febrero, p.42-44.

**1972**

Entrevista con Achille Bonito Oliva. En: Domus, noviembre, p.43/44.

**1972**

Entrevista con L. Picard. En: Kunstwerk, vol. 25 de marzo, p.3-13.

**1971**

El arte de la existencia. Tres Extra Artistas Visuales: trabajo en proceso. En: Artforum, Enero, p. 28-33.

**1970**

Algunas notas sobre la Fenomenología de decisiones: La búsqueda de la Motivación. En: Artforum, abril.

**1969**

Notas sobre la escultura, la Parte IV. En: Artforum, vol.7, abril, p. 50-54 (Partsl, II, III, también reproducido en Battock-Minimal Art).

Declaración de 1969. En: Art Now, Nueva York, 1 / 6, junio.

**1968**

Anti-Form. En: Artforum, vol. 6 de abril, p. 33-35.

Entrevista con Robert Morris (una entrevista con Wijers Louweien). En: Museumjournaal, Serie 13, no.4, p.14.

**1967**

Un método para auspiciadoras Vacas. En: Arte y Literatura, 11, Invierno, p. 180

Notas sobre la escultura, la Parte III. En: Artforum, vol. 5 de junio, p.24-292.

Portafolio:4 Escultores.Perspecta (Revista de arquitectura de Yale), n.11, p. 44.

**1966**

Notas sobre la escultura. En: Artforum, vol. 4 de febrero, p. 42-44.

Dance. The Village Voice, parte I, 3 de feb., p.8, 24-25; Parte II,10 de feb, p. 15.

Notas sobre la escultura, la Parte II. En: Artforum, vol. 5 de octubre, p. 20-23.

tesis de maestría sobre Constantin Brancusi, Hunter College, Nueva York.

**1965**

Notas sobre el baile. En: Tulane Drama Review, X / 2, Winter, p.179-186.

## **Anne & Patrick Poirier**

### BIBLIOGRAFÍA

Anne & Patrick Poirier : Fragility / Edited by Antonella Commellato Milano : Skira ; New York : Sonnabend Gallery ; Paris : Galerie Thaddaeus Ropac ; Mendrisio : Massimo Martino Fine Arts & Projects, 1997.

Anne et Patrick Poirier / Texte von/Textes de Jean-Michel Foray, Lóránd Hegyi, Günter Metken, Jérôme Sans.

Milà : Electa, 1994

Anne & Patrick Poirier. Milán, Electa, 1994.

Anne & Patrick Poirier. Esslingen Stuttgart, Galerie Stadt - Villa Merkel, 1987.

Anne & Patrick Poirier. París, Galerie Daniel Templon de 1983. COLECTIVO.

Arte de Prensa No. 73. París, Editorial Arte, septiembre de 1983.

Anne & Patrick Poirier- DOMUS AUREA - ruinas de fascinación. París, Centro Georges Pompidou, 1978.

Anne & Patrick Poirier- Domus Aurea - Fascination de las ruinas - Novela Arqueología. París, Presses de la Conocimiento, 1977

Anne & Patrick Poirier - Römische Antike. Aachen, Neue Galerie Kurhaus im Alten, 1973.

MARINI [, Friedlander, Motherwell, JOHNS, del siglo XX- Nº 40. Siglo XX - Nueva Serie - Año XXXV - junio de 1973.

COLECTIVO. ArtStudio 03. Escultura Contemporánea: 1970-1986. París, ArtStudio, invierno de 1986-87.

Anne & Patrick Poirier. Villeurbanne, Sedip Edsición, 1984.

Anne & Patrick Poirier - Voyages... Et caetera 1969-1983. Venise, Electa Editrice, 1983.

Anne & Patrick Poirier - Falaises de marbre. Fragments d'une utopie. Nice, Galerie des Ponchettes, 1981.

## **Ulrich Rückriem**

### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Ulrich Rückriem*, París, Centre Georges Pompidou, 1983 (cat. exp.)
- AA.VV. *Ulrich Rückriem*. Estela & Granero (Stele & Barn), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989 (cat. exp.)
- AA.VV. *Ulrich Rückriem. Pirineos, Huesca, 1995*. Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997.
- CHILLIDA, Alicia Chillida y LEBREO STALS, José. *Ulrich Rückriem: Pirineos, Huesca, 1995*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997.
- EHRHARDT, Heinrich. *Ulrich Rückriem : arbeiten*. Stuttgart : Oktagon , 1994.
- SINSTEDEN, Hallen. *Ulrich Rückriem*. Libros Koenig, 2008
- Ulrich Rückriem : Estela & granero = Stele & barn*. Catálogo de exposición Dirigido por R.H. Fuchs. Palacio de Cristal, 13 abril a 17 julio, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, 1989. Madrid, 1989.

## **Enrique Velasco**

### BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, X. A. *Enrique Velasco. Hierofanías*. Tomado de: *10 Críticos/10 Artistas. As imaxes e as palabras*. Catálogo de exposición en la Estación Marítima de Vigo. Universidad de Vigo, 1993. Pág. 68, 69.
- CASTRO, X. A. *Enrique Velasco, una historia de arte*. Colección Artistas Gallegos. Servicio de Publicacións. Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1999
- Galicia Arte – Tomo XV (arte contemporáneo) – Hércules Ediciones
- Enrique Velasco. *Artistas plásticos de Pontevedra*. Servicio de publicaciones de la Diputación de Pontevedra
- CASTRO, X. A. *Enrique Velasco*. Introducción. *Artistas Gallegos. Escultores. Expresionismos-abstracciones* (Enciclopedia). Nova Galicia. Vigo. 2003. Pág. 14 y ss. Y 316 y ss.

## CURRÍCULUMS DE LOS ARTISTAS



## **Giovanni Anselmo**

(Borgofranco d'Ivrea, Italia, 1934)

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### **1968**

Galleria Sperone, Turín (catálogo).

#### **1969**

Galleria Sperone, Turín. Sonnabend Gallery, París (catálogo).

#### **1970**

Galleria Sperone, Turín. Galleria Toselli, Milán.

#### **1971**

Galleria Sperone, Turín. Galleria Multipli, Turín.

#### **1972**

Galleria Sperone, Turín. John Weber Gallery, Nueva York.

#### **1973**

Galerie MTL, Bruselas. Kunstmuseum, Lucerna (catálogo).

#### **1974**

Galleria Marilena Bonomo, Bari. Galleria Sperone / Fischer, Roma. Studio Lia Rumma, Nápoles. Sperone Gallery, Nueva York. Galería Foksai, Varsovia (catálogo).

#### **1975**

Galleria Area, Florencia. Samangallery, Génova. Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremen. Galleria Sperone, Turín. Galleria Sperone, Roma.

#### **1976**

Samangallery, Génova. Ghiringhelli / Sperone, Milán. Galleria Nuovi Strumenti, Brescia.

#### **1977**

Galleria il Tritone, Biella. Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremen. Galleria Sperone, Roma. Galleria De Crescenzo, Roma.

**1978**

Galleria Salvatore Ala, Milán. Galleria Tucci Russo, Turín. Galerie Paul Maenz, Colonia. Galerie Durand Dessert, París. Sperone Westwater / Fischer Gallery, Nueva York.

**1979**

Kunsthalle, Basilea (catálogo). Galerie Rüdiger Schöttle, Munich. Galleria Emilio Mazzoli, Módena.

**1980**

Galeria Helen Van der Meij, Amsterdam. Galerie Paul Maenz, Colonia. Forum Kunst, Rottweil. Musée de Grenoble (catálogo). Vereniging voor het Museum Van Hedendaage Kunst, Gante.

**1981**

Salvatore Ala Gallery, Nueva York.

**1982**

Galleria Christian Stein, Turín. Galerie Durand-Dessert, París. Galleria Salvatore Ala, Milán. Galleria Helen Van der Meij, Amsterdam.

**1984**

Marian Goodman Gallery, Nueva York. Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpe.

**1985**

ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville, París (catálogo).

**1986**

Galerie Jean Bernier, Atenas (catálogo). Galleria Christian Stein, Milán. Galerie Elisabeth Kaufmann, Zurich.

**1987**

Galerie Tanit, Munich. Galerie Durand-Dessert, París.

**1988**

Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpe. Galleria Christian Stein, Turín.

**1989**

Marian Goodman Gallery, Nueva York. Galleria Civica d'Arte Moderna, Modena (catálogo). Musée d'Art Contemporain, Lion.

**1990**

Galleria Christian Stein, Milán. Palais des beaux Arts, Bruselas. Galerie Tanit, Munich. Galerie Buchmann, Basilea. Galerie Jean Bernier, Atenas. Stein Gladstone Gallery, Nueva York.

**1991**

Galleria A. Artiaco, Pozzuoli. Galería Marga Paz, Madrid.

**1992**

Marian Goodman Gallery, Nueva York. Baron/Boisanté Gallery, Nueva York.

**1993**

Centre d'Art Contemporain, Ginebra.

**1994**

Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpe. Galerie de l'Ancienne Poste, Calais.

**1995**

Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

1996

Muse'e d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice.

1997

The Renaissance Society, Chicago

**2005**

Ikon Gallery, Birmingham - Museum Kurhaus, Kleve.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

**1967**

Galleria Sperone, Turín. Galleria Sperone, Stein, Il Punto, Turín (catálogo).

Galleria Flaviana, Lugano. Instituto di Storia dll'Arte, Università di Genova.

Galleria De'Foscherari, Boloña.

**1968**

Galleria De'Foscherari, Boloña (catálogo). Centro Arte Viva, Trieste (catálogo).

Galleria Arco d'Alibert, Roma. Galleria del Deposito (Gian Enzo Sperone), Turín.

*Prospect '68*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (catálogo). Arsenale di Amalfi (catálogo). Leo Castelli Warehouse, Nueva York.

**1969**

Stedelijk Museum, Amsterdam (catálogo). Kunsthalle, Berna (catálogo).  
Museum Hause lange, Krefeld ICA, Londres. Galleria Sperone, Turín. Museum  
Folkwang, Essen (catálogo). Galleria Civica, Modena (catálogo).

#### **1970**

Museo Civico, Boloña (catálogo). Kunstmuseum, Lucerna (catálogo). Galleria  
Civica d'Arte Moderna, Turín (catálogo). Musée Cantonal des Beaux-Arts,  
Lausanne (catálogo). Musée d'Art Moderne de la Ville, París. Palazzo delle  
Esposizioni, Roma (catálogo). New Gallery, Cleveland. Galerie Schum, Colonia.  
Galleria Toselli, Milán. Galleria Sperone, Turín.

#### **1971**

*At the Moment*, Zagreb. Galeria SKC, Belgrado. Modern Art Agency, Nápoles.  
Kunstverein, Munich (catálogo).

#### **1972**

Galleria Sperone, Turín. John Weber Gallery, Nueva York (catálogo). Chiesa de  
San Nicolò, Spoleto (catálogo). Museum Fridericianum, Kassel (catálogo).  
*XXXV Bienal*, Venecia (catálogo). *XXIII mostra d'Arte Contemporanea*, Torre  
Pellice (catálogo). Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.

#### **1973**

Galleria Sperone/Fischer, Roma. Galleria MTL, Bruselas. Art & Project,  
Amsterdam. Palazzo delle Esposizioni, Roma (catálogo). Galería Suvremene  
umjetnosti, Zagreb. John Weber Gallery, Nueva York. Parcheggio di Villa  
Borghese, Roma (catálogo). The Arts Council of Northern Ireland Gallery,  
Belfast (catálogo). The David Hendricks Gallery, Dublín.

#### **1974**

The Art Institute, Chicago. Galleria Studio g7, Boloña. Feria de Basilea, Basilea  
(catálogo). Kunsthalle, Colonia (catálogo).

#### **1975**

Modern Art Agency, Nápoles. John Weber Gallery, Nueva York. Kunst-Markt,  
Colonia. Galleria Sperone, Turín.

#### **1976**

Galleria Canaviello, Roma (catálogo). Giornate del Quartiere di Porta Venezia, Brescia (catálogo). Associazione Artisti Bresciani, Brescia. Galleria Christian Stein, Turín. *Blow-Up, Dov'è la tigre?*, Milán (catálogo). Kunsthalle, Düsseldorf (catálogo). Gallery of New South Wales, Sidney (catálogo).

#### **1977**

Galleria Sperone, Roma. Galleria Il Tritone, Biella. Kunsthalle, Bremen. Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín (catálogo). The Art Institute, Chicago (catálogo). The Hirshhorn Museum, Washington D.C. Museum of Modern Art, San Francisco. Fort Worth Art Museum. The Contemporary Art Center, Cincinnati. Neue Galerie, Graz (catálogo). Chiostro di S. Maria Novella, Florencia.

#### **1978**

Galleria de'Foscherari, Boloña (catálogo). Galerie Durand-Dessert, París. *XXXVIII Biennial*, Venecia (catálogo). Centre Culturel du Marais, París (catálogo). Palazzo Strozzi, Florencia (catálogo).

#### **1979**

Museum Bochum (catálogo). Palazzo Ducale, Génova. Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbrück (catálogo). Castello Colonna, Genazzano (catálogo).

#### **1980**

Hayward Gallery, Londres (catálogo). Biennial, Venecia (catálogo). Galleria Sperone, Turín. Galleria Stufidre, Turín. Librería OOLP, Turín. Galerie Duranddessert, París.

#### **1981**

Palazzo delle Esposizioni, Roma (catálogo). Galleria Sperone, Turín. Rheinhallen Messegelände, Colonia (catálogo). Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, París (catálogo). Galerie Durante-Desert, París.

#### **1982**

Centre d'Art Plastique Contemporain, Burdeos (catálogo). Kampnagelfabrik, Hamburgo (catálogo). *Documenta 7*, Kassel (catálogo). Galerie Durand-Dessert, París. Centre d'Art Contemporain, Ginebra. Promotrice delle Belle Arti, Turín (catálogo). Villa Manzoni, Lecco (catálogo).

### **1983**

Musée de Beaux-Arts, Dijon. Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea A. Forti, Verona (catálogo). Kunstverein, Bonn (catálogo). Galleria Massimo Minini, Brescia. *Codici e marchingeni 1482-1983*, Vinci (catálogo). Galleria Christian Stein, Turín. Gallerie Micheline Szwajcer, Antwerpe. ELAC, Lion (catálogo). Kunstverein, Colonia (catálogo). The Art Museum of the Ateneum, Helsinki (catálogo). Musée d'Art Moderne de la Ville, París.

### **1984**

Galleria Christian Stein, Turín. The Museum of Modern Art, Nueva York (catálogo). Galerie Karsten Greve, Colonia. Galerie Durand-Dessert, París. Merien Park Brügligen, Basilea (catálogo). Château des Ducs d'Epéron, Cadillac (catálogo). Musée s'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq, Espace Graslin, Nantes. Moie Antonelliana, Turín (catálogo). Over Studio, Turín. Galleria Giorgio Persano, Turín. Galleria Françoise Lambert, Milán. Marian Goodman Gallery, Nueva York. Galerie Albert Barinian, Bruselas (catálogo). Palais des Beaux-Arts, Charleroi. Galerie Antiope France, París. Castello di Rivoli, Turín (catálogo).

### **1985**

Palacio de Cristal, Palacio Velázquez, Madrid (catálogo). Art Gallery of Ontario, Toronto (catálogo). Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, París (catálogo). Sale Wagneriane di Ca... Vendramin, Venecia. Galerie der Stadt Esslinger, Villa Merkerl (catálogo). Kunstverein, Kassel. The Institute for Art and Urban Resources, Nueva York (catálogo). Galerie Durand-Dessert, París. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (catálogo). Castello di Rivoli, Turín (catálogo). Kunsthalle, Hamburgo.

### **1986**

Marian Goodman Gallery, Nueva York. Kunsternes Hus, Oslo (catálogo). Castello di Rivoli, Turín. Site de Vassivière, Poitiers (catálogo). Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven (catálogo). Rotonda della Besana, Milán (catálogo). Palazzo dei Congressi, Roma (catálogo). *Bienal*, Venecia (catálogo). Musée

National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, París (catálogo). Städtisches Museum im Lenbachhaus, Munich (catálogo). Galerie Buchman, Basilea. Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne (catálogo). Centre National d'Art Contemporain, Grenoble (catálogo). Promotrice delle Belle Arti, Turín (catálogo). Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán (catálogo). Galleria Christian Stein, Turín. Rhona Hoffman Gallery, Chicago.

### **1987**

Accademia di Belle Arti, Nápoles. Galerie Durand-Dessert, París. Galleria Locus Solus, Génova. Musée Savoisien, Chambéry (catálogo). Musée de l'Hospice Comtesse, Lille. Musée d'Art, La Roche sur Yon. Westfälisches Landesmuseum, Münster (catálogo). Kunstverein, Franckfurt (catálogo). Galleria Civica, Modena. Musée d'Art Contemporain, Nîmes (catálogo). Westertoren, Amsterdam. Galleria G7, Bolonia (catálogo). Centro de Arte reina Sofía, Madrid (catálogo). Galleria Remolino, Turín. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonia. Galería De Appel, Amsterdam (catálogo).

### **1988**

Centre d'Art Plastique Contemporain, Burdeos. Nationalgalerie, Berlín. Galleria Françoise Lambert, Milán. Maison des Artistes, La Tronche/Grenoble. Centre d'Art Contemporain, Ginebra. Städtische Galerie, Karlsruhe (catálogo). Galleria Eva Menzio, Turín. Haags Gemeenremuseum, La Haya. Chiesa Rupestri, Matera (catálogo). Giardino Comunale di Pecetto, Turín. Royal Hospital/Guinness Hop Store, Dublín (catálogo). Musée des Beaux Arts, Nîmes. Galerie der Künstler, Munich (catálogo). Museum of Art, Pittsburg (catálogo). Galerie Elisabeth Kaufmann, Basilea. Galerie Durand-Dessert, París (catálogo).

### **1989**

De Royal Academy of Arts, Londres (catálogo). Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán (catálogo). Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonia (catálogo). Galerie de la Défense ARF 4, París. Messenhallen, Colonia (catálogo). Parco Michelotti, Turín (catálogo). Vereinigung bildender Künstler, Viena.

### **1990**

Biennale Venezia.

**1993**

Gravity & Grace: the Changing Condition of Sculpture, Hayward Gallery, London.

**2001**

Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, Tate Gallery of Modern Art, London -  
Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.

**2002**

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles - Hirshhorn Museum and  
Sculpture Garden, Washington D.C.

2005

Ikon Gallery, Birmingham - Museum Kurhaus, Kleve.

**2006**

La historia del arte del siglo XX. Fundación Barié de la Maza. A Coruña.

**2007**

La muestra "Speed 1. Natura naturata. Movimiento sin velocidad". IVAM,  
Valencia

Art 40 Basel. Suiza.

## **Fernando Casás**

(Gondomar, Pontevedra, 1946)

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### **1977**

*Ciclo de Cupim (Ciclo de la Termita)*. Galería Oca. Río de Janeiro (Brasil).

#### **1978**

*Reciclo*. Galería Sergio Milliet, Río de Janeiro (Brasil) y Galería Oca, Sao Paulo (Brasil).

*Ciclo do Cupim*. Livraria Leonardo da Vinci. Río de Janeiro (Brasil).

#### **1979**

*Ciclo, Reciclo, Labirinto*. Galería Anexa, Vigo; Centro Mercantil, Santiago de Compostela; Instituto Catalán de Cooperación, Barcelona.

Intervención *Corte* en la Mata Atlántica, cerca de Duas Barras (Brasil).

Proyecto *Terra nas salinas de Cabo Frio e Aruama*.

#### **1980**

*Eros/ão (Eros/ión)*. Galería Victor Brecheret del Parque de Esculturas da Catacumba. Río de Janeiro (Brasil).

*Proyecto Terra* en las plantaciones de caña de azúcar e café en Río de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo (Brasil).

#### **1982**

*Longa noite de pedra*. Espaço Esdi. Río de Janeiro (Brasil).

#### **1983**

*Diario de Viaje*. Galería Anexa. Vigo.

*Proyecto Errante* en Galicia, España y en los Alpes Suizos.

#### **1984**

*Intervençao pela Ecologia*. Museo de Arte Moderno. Río de Janeiro (Brasil).

Desdobramentos da *Intervençao pela Ecologia* en la circunvalación de

Petrópolis, en el monte en Friburgo y en la Escola de Artes Visuais do Parque Laje en Río de Janeiro (Brasil).

#### **1985**

Serie de 150 obras de técnica mixta sobre papel hecho a mano por el artista para Santa Clara Flat Service. Río de Janeiro (Brasil).

Panel de madera de grandes dimensiones para Constructora Servenco. Río de Janeiro (Brasil).

#### **1987**

Ubicación permanente de la escultura *Dos Piedras*. Plaza pública Manasche's Garden. Jerusalén (Israel).

Paneles con troncos de grandes dimensiones para la Colección Citibank. Florianópolis (Brasil).

*Terra Camuflada I*. Centre Culturel Brésilien. Ginebra (Suiza).

*Terra Camuflada II*. Municipal Gallery. Jerusalén (Israel).

#### **1988**

Amazonas, *Série Negra I*. Espaço Unicamp da Universidad Estadual de Campinas. São Paulo (Brasil).

*Amazonas, Série Negra II*. Galería Ibeu-Copacabana. Río de Janeiro (Brasil).

#### **1989**

*Amazonas, Série Negra*. Galería Aquarela. Sao Pãulo (Brasil).

*Amazonas, Série Negra*. Casa de Cultura Laura Alvim. Río de Janeiro (Brasil).

Ubicación permanente da escultura *Amazonia/Raízes* en el parque de Esculturas da Catacumba. Río de Janeiro (Brasil).

#### **1990**

Galería Abel Lepina. Vigo.

Ubicación permanente de la escultura *Cobra Grande* en Seef and Marks Community Garden. Jerusalén (Israel).

#### **1991**

*Dimensao possível*. Museo de Arte Moderna. São Paulo (Brasil).

#### **1992**

*Agujeros*. Simultánea en la *Casa da Parra* y Galería Trinta. Santiago de Compostela.

*Opresión*. Galería Carmen Carmona. Sevilla.

Galería Abel Lepina. Vigo.

*Ashé*. Estación Marítima de Vigo y alrededores.

*Fragmentos de América*. Galería Afinsa-Almirante. Madrid.

Escultura *Opresión* en el recinto de la Expo 92. Sevilla.

### **1993**

Ubicación permanente de la escultura *Ashé VII*. Lugo.

*Manuscripten van de Amazon Rivier*. EKWC/Europees Keramisch Werkcentrum, 's - Hertogenbosch (Holanda).

Ubicación permanente de la escultura *Bosque*. Plaza Burgo das Nacións. Santiago de Compostela.

### **1996**

Galería Trinta. Santiago de Compostela.

Intervención Libros/Libres en el Navy Pier y en diversas esculturas urbanas. Chicago (Estados Unidos).

### **1997**

*Natürgeist*, dentro del proyecto *Huesca : Arte y Naturaleza*. Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca. Huesca.

### **1998**

*Agua*. Galería Anexo. Pontevedra.

### **1999**

*Olho d'Agua*. Galería Valle Quintana. Madrid.

Ubicación permanente de la escultura *Two Stones II*. Botanic Garden. Jerusalén (Israel).

### **2000**

*Selvagen*. Galería SCQ. Santiago de Compostela.

*Obra Brasileira, 1964-1984*, (antológica). Fundación Luis Seoane. A Coruña.

2001

Intervención y video *Orixás*. Playa de Copacabana (Brasil).

### **2002**

Intervención y video *Espacio/Tiempo: lo que Einstein ha visto desde su ventana*.

Hotel Gloria y jardines de Burle Marx. Parque del Atêrro do Flamengo. Rio de Janeiro (Brasil).

*Agavotokueng*. Galería VGO. Vigo.

### **2003**

*Desde el otro lado*. Galería SCQ. Santiago de Compostela.

### **2005**

*Ashé / A volta dos 9*. Carretera litoránea que une Galicia a Portugal.

Tronco fundido en bronce y 45 laureles vivos.

Area de ocupación de aprox. 500m<sup>2</sup>.

### **2006**

Avda. de Bos Aires (frente a la Isla de Esculturas del Lérez) en Pontevedra inaugurado conjunto escultórico *A memoria do río*.

Exposición antológica en Centro Cultural Caixanova, Vigo.

## EXPOSICIÓNS COLECTIVAS

### **1978**

*Cinco artistas*. Galería Andrea Sigaud. Río de Janeiro (Brasil).

### **1979**

*Fin de año*. Galería Bonino. Río de Janeiro (Brasil).

Inaguración del Espaço Cultural do Rio Desing Center. Río de Janeiro (Brasil).

*Panorama Anual da Funarte*. Río de Janeiro (Brasil).

### **1980**

*Fin de año*. Galería Bonino. Río de Janeiro (Brasil).

### **1982**

*Fin de año.* Galería Bonino. Río de Janeiro (Brasil).

*Escultura Brasileira.* Galería Aktuell. Río de Janeiro (Brasil).

**1983**

Galería Andrea Sigaud. Río de Janeiro (Brasil).

**1984**

*Arte pela Arte.* Porao da Arte, Friburgo, Río de Janeiro (Brasil).

*A cidade como tema.* Galería da Aliança Francesa Botafogo. Río de Janeiro (Brasil).

**1986**

*Arte Brasileira Contemporânea.* Hotel Ambassador. Río de Janeiro (Brasil).

*Nova Escultura.* Galería Ibeu. Río de Janeiro (Brasil).

**1988**

*Arte Brasileira/Petrobrás, 50 anos.* Río de Janeiro (Brasil).

*Homenagem a Mario Schemberg.* Funarte, São Paulo (Brasil).

**1991**

XXI Bienal Internacional de Sao Paulo. São Paulo (Brasil).

*Medio Século de Arte Galega.* Lisboa (Portugal).

*O Rosto e a Obra.* Galería Ibeu-Copacabana. Río de Janeiro (Brasil).

*Sommer Atelier.* Hannover (Alemania).

**1992**

*Alen-Mar.* Monasterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

**1993**

*Dez anos da Galería Aquarela.* Galería Aquarela. São Paulo (Brasil).

*Trazos e caminos.* Casa das Artes, Vigo; Museo Provincial, Lugo; Museo Municipal, Ourense.

*República, un sentir, unha memoria, un futuro.* Casa das Artes. Vigo.

*4 Jóvenes Pintores.* Galería Afinsa. Madrid.

**1995**

*De Huid van de Witte Dame.* Proyecto de arte e natureza de Arctic Foundation. Centro Cultural de Phillips Headquarters. Eindhoven (Holanda).

*Arte, Natura, Cosmos*. Casa da Parra. Santiago de Compostela.

#### **1996**

*Colección de Arte Caixa Galicia*. Estación Marítima. A Coruña, agosto/septiembre.

ARCO´96. Stand Galería Trinta. Madrid.

Art Chicago´96. Stand Galería Trinta. Madrid.

*Escultura Galega*. CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Santiago de Compostela.

*Construir a paz. Cultura para a paz*. Estación Marítima, A Coruña; Casa das Artes, Vigo; Museo Municipal, Ourense; Museo Provincial, Lugo.

*Arte y Nihilismo*. Casa das Artes. Vigo.

#### **1997**

Seis exposiciones del proyecto *Galicia, Terra Única*. Vigo, Ferrol, Pontevedra, A Coruña e Santiago de Compostela.

*De Asorey ós 90 / A escultura moderna en Galicia*. Auditorio de Galicia.

Santiago de Compostela.

*Colección de Arte Caixa Galicia*. Casa das Artes. Vigo, noviembre/diciembre.

#### **1998**

ARCO´98. Stand Colección Caixa Galicia. Madrid.

*Arte y Naturaleza*. CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Santiago de Compostela.

#### **1999**

Ubicación Permanente de la escultura *Lamed Vav/Los 36 Justos* dentro del proyecto Isla de Esculturas. Pontevedra.

*Arte y Naturaleza*. Casa de las Conchas. Salamanca.

*Siete miradas a la pintura actual*. Convento de San Francisco. A Habana (Cuba).

*500 años de arte moderno*. Casa das Artes. Vigo.

*Colección de Arte Caixa Galicia*. Fundación Caixa Galicia. Oviedo.

*Colección Caixa Galicia*. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela,

abril/junio.

**2000**

*Un bosque en obras: Vanguardias en la Escultura Española en Madera.* Sala de las Alhajas, Madrid; Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

*Últimas Adquisiciones de la Colección Caixavigo.* Vigo.

ARCO'00. Stand Galería SCQ. Madrid.

**2001**

*Cien artistas con Sileno.* Galería 57; Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Feria Arte Lisboa 2001. Stand Galería SCQ. Lisboa (Portugal).

**2002**

*Provisión de Desvelos e Vixilias.* Pazo de Congresos. Pontevedra.

*Botella ao mar/Nunca Máis.* Casa das Artes, Vigo; Círculo de Bellas Artes, Madrid.

ARCO'02. Stand Galería SCQ. Madrid.

**2003**

Arte Lisboa'03. Stand Galería SCQ. Lisboa (Portugal).

**José Pedro Croft**

(Oporto, 1957)

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

### **2009**

Gaslería SCQ, Santiago de Compostela

Galería SCQ, Barcelona

Galería Filomena Soares, Lisbon, Portugal

Exposição de gravura na Academia das Artes dos Açores/ Acores

Galeria Marília Razuk, Agosto, São Paulo Brasil / Brasil

Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil / Brasil

### **2008**

Contra la pared, Galería Helga de Alvear, Madrid, Spain

Marilia Razuk, Sao Paulo, Brazil

Escultura, Gravura, Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra, Portugal

Grabados 2006-2007, La Caja Negra, Madrid

### **2007**

PAisagen interior, Fundação Calouste Gulbenkain, Lisboa

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

José Pedro Croft, Michael Biberstein e Fernando Calhau, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

### **2006**

Gravuras. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa

Nuevas esculturas. Galería Senda. Barcelona

Museu de Arte de Pampulha, Belo Horizonte, Brasil

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Galeria Quadrado Azul, Lisboa

### **2005**

Galería SCQ, Santiago de Compostela

Galeria Maior, Mallorca

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasil

**2003**

Galería VGO, Vigo

Jose Pedro Croft, Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela

Galería Senda, Barcelona

Galería Vanguardia, Bilbao

**2002**

José Pedro Croft. Retrospectiva: Escultura, Desenho, Gravura 1979-2002.

Centro Cultural de Belén Lisboa

Escultura, Galería Quadrado Azul. Oporto

**2001**

Galería Quadrado Azul. Porto

**2000**

Galería Senda. Barcelona

Jose Pedro Croft. Palaceta del embarcadero. Santander

**1999**

*Desenho. Escultura.* Pavilhão Branco. Museo da Cidade. Lisboa

Galería SCQ, Santiago de Compostela

Porta 33, Funchal. Madeira

**1998**

*Desenho e Escultura.* Galería Quadrado Azul, Porto

*Desenho e Escultura.* Galería Serpente. Porto

*Desenho e Escultura.* Galería Juana Aizpuru. Sevilla

**1997**

Galería Maior, Pollensa, Mallorca

Galería Juana de Aizpuru. Madrid

**1996**

Galería Luis Adelantado. Valencia

**1995**

Espacio Minimo. Murcia

**1994**

Galería Alda Cortez, Lisboa

C.AM.J.A.P.

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Galería Camargo Vilaça, São Paulo

**1993**

Galería Fúcares. Madrid

Galería Tristan Barbara. Barcelona

**1992**

Galería Valentim de Carvalho, Lisboa

Galería Berini, Barcelona

Galería Alda Cortez, Lisboa

**1991**

Galería Alda Cortez, Lisboa

Galería Atlántica, Lisboa, Porto

Ado Gallery, Antwerp

**1990**

Galería Athenea, Barcelona

**1989**

Galería Difereça, Lisboa

Galería Atlántica, Porto

**1985**

Galería Leo, Lisboa

**1984**

Galería Leo, Lisboa

**1983**

Galería Diario de Noticias, Lisboa

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

### **2004**

ARCO'04. Stand Galería Quadrado Azul, Madrid.

FORO SUR 2004- feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo. Stand Galería Quadrado Azul, Cáceres.

### **2003**

La colección, Caixa Forum, Barcelona

Art-Brussels, stand Galería Senda

ARCO'03, stand Galería Quadrado Azul, Galería SCQ, Galeria Senda, Madrid

### **2002**

ARCO' 02, stand Galería Quadrado Azul, Madrid

Zoom, Colecção Fundação Luso-Americana, Museu de Serralves, Oporto

Colecção de Arte Contemporânea da Fundação Coco-Cola Espanha, Edifício

Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa

Os dias de Tavira, Armazém A, Tavira

Límits de la percepció, Fundació Joan Miró, Barcelona

Duero: aguas discursivas, Convento de San Francisco, Zamora

Downstream, Centro Cultural de San Agustín, El Burgo de Osma, Soria

### **1986-2002**

Zoom. Colecção de arte contemporânea da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto

Arte Lisboa 2002. Feria de Arte Contemporânea, stand Galería Quadrado Azul, FIL, Lisboa

Contemporary Art from Portugal, European Central Bank, Frankfurt

### **2001**

*Estan 6* Galería SCQ Santiago de Compostela

Porto-Rotterdam, cidades europeias da cultura, Galeri Phoebus, Rotterdam

ARCO'01 stand Galería Quadrado Azul. Madrid

Feria Internacional – Arte Lisboa, Stand galería Quadrado Azul.

Foro sur, stand Galería Quadrado Azul, Cáceres

Connecting Worlds: Contemporary Sculpture from the European Union,  
Kennedy Center for the Performing Artes, Washington D.C.

Casa y ciudades, Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona

Encrucijada. Reflexiones en torno a la pintura actual, Sala de Exposiciones de  
Plaza de España, Comunidad de Madrid, Madrid.

Art Cologne 2001, stand Quadrado Azul, Colonia

Arte Lisboa 2001. Feria de Arte Contemporânea, Stand Galería Quadrado Azul,  
FIL, Lisboa

...*Realidades imaginadas*, Galería Senda-Espai 292, Barcelona.

Prémio EDP, Museu de Serralves, Oporto.

### **1999**

ARCO,99.

Stand Galería Luis Adelantado. Valencia.

Stand Galería Quadrado Azul, Porto.

### **1998**

Anos 80. Culturgest. Lisboa.

Navegar é preciso. Centro Cultural de São Paulo.

Colectiva. Galería Quadrado Azul. Porto.

Trienal Klein Plastik. Fehlbach, Stuttgart.

Colectivas. Galería Camargo Vilaça. São Paulo. Galería Peter Lindner Viena.

### **1997**

*A Céu Aberto*. Jose Pedro Croff. Susana Solano. Fundação de Serralves. Porto.

Colectiva. Juana Aizpuru e Galería Camargo Vilaça. Guadalajara.

*Linha de Costa Munique*. Colecção da Fundació La Caixa. Barcelona.

### **1996**

I Bienal de Escultura. *Ciudad de Pamplona*. Pamplona.

1995

XLVI Biennale di Venezia. Veneza.

Die Rote Burg. Haus de Kutures der Welt. Berlín.

### **1994**

Perspectives. Centre d'Art Contemporain.

La Ferme du Buisson. Marne-la-Vallée, Noisiel.

Artistas Extranjeros en las Colecciones del Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

I Encontro de Escultura Ibérica Actual. Museo Provincial de Lugo.

**1993**

Meeting Points Galería Tomás March Galería Fucarés, Almagro.

**1992**

Silence to Light. The Watari Museum for Contemporary Art. Tokyo.

**1990**

Ultima Frontera, 7 Artistas Portugueses. Centre D'Art Santa Mónica, Barcelona.

Colectiva, Magro Leavin Gallery, Los Angeles.

Pontom Temse. Museo Van Hedendaagse Kunst Temse, Gent.

**1989**

Tendencies in Contemporary Portuguese Art. Exhibitions Building.

Charlotteborg. Copenhagen.

**1987**

Arte Portuguesa, 70-80, Brasilia, São Paulo, Río de Janeiro e Philadelphia.

Arte contemporáneo Portugués. Museo Español de Arte Contemporáneo.

Madrid.

Monumenta. Openleechtmuseum voor beeldhouwkunst Middleheim, Antwerp.

Inside-Outside. Museo Van hedendaagse Kunst, Antwerp.

19ª Bienal Internacional de São Paulo São Paulo.

**1986**

Bienal de Escultura, Tárrega.

Le Xxéme au Portugal. Centre Albert Borschette, Bruxelles.

Litoral. Palacio Municipal e Exposiciones, Kiosco Alfonso, A Coruña.

VII Bienal de Pontevedra. Pontevedra.

III Exposição de Artes Plásticas. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Escultura Ibérica Contemporánea. Bienal de Zamora.

## OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES

Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa

Ministerio de Cultura de Portugal

Fundação Serralves. Porto

Caixa General de Depósitos. Lisboa

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

Sammlung Albertina, Viena

Fundació La Caixa, Barcelona

Museo de Zamora, Zamora

MEIAC. Museo Extremeño y Ibero-americano de Arte Contemporáneo, Badajoz

Colección Bienal de Escultura *Ciudad de Pamplona*

Colección de Arte Caixa Galicia. A Coruña

Sintra Museu de Arte Moderna “Colecção Berardo”, Sintra

Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela

2001 Prémio Nacional de Arte Pública Tabaqueira (Queluz)

Prémio EDP- Desenho

**Dan Graham**

(Illinois, 1942)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**1969**

John Daniels Gallery, Nueva York

**1970-71**

Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art, Halifax

The Mezzanine, Nova Scotia College of Art, Halifax

**1972**

Fourth Floor Gallery, Halifax, Nueva Escocia

Lisson Gallery, Londres

Protech-Rivkin Gallery, Washington DC

Galleria Toselli, Milan

Project Inc, Cambridge, Massachusetts

Gallery A 402, California Institute of the Arts, Valencia, California

**1973**

Galerie MTL, Bruselas

Galerie Zwirner, Colonia

Galleria Schema, Florencia

**1974**

Galleria Marilena Bonomo, Bari, Italia

Galerie 17, París

Royal College of Art, Londres

Lisson Gallery, Londres

Galerie MTL, Bruselas

**1975**

Modern Art Agency, Nápoles

John Gibson Gallery, Nueva York

Palais des Beaux-Arts, Bruselas

Internationaal Cultureel Centrum, Antwerp  
Griffiths Art Centre, St Lawrence  
University, Canton, Nueva York

**1976**

Sperone Westwater Fischer, Nueva York

Salle Patino, Geneva, Suiza

Samangallery, Genova

Galerie Vega, Liege, Bélgica

New Gallery, ICA, Londres

Anne-Marie Verna, Zürich

Galleria Banco, Brescia

Kunsthalle Basel, Suiza

**1977**

*Video Piece for two Glass Buildings*, Leeds Polytechnic Gallery  
Rene Block

Galerie, Berlin

*Articles*, Van Abbemuseum, Eindhoven

Studio Terelli, Ferrara

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Belgica

**1978**

Corps de Garde, Groningen, Holanda

Museum of Modern Art, Oxford

**1979**

Franklin Furnace, Nueva York

Rüdiger Schöttle, München

Paola Betti, Milan

Center for Art Tapes, Halifax, Nueva Escocia

Locus Solus, Genova

**1980**

Rüdiger Schöttle, Munich

Museum of Modern Art, Nueva York

City of Los Angeles, Central Library (financiado por la Foundation for Art Resources), Los Angeles

Museum of Contemporary Art, Lisboa

PSI, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Nueva York

**1981**

Center for the Arts, Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania

*Video at 30th Street Station*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia

*Building and Signs*, Michel et Liliane Durand-Dessert, Paris

*Building and Signs*, Renaissance Society, University of Chicago, Chicago

**1981-82**

*Building and Signs*, Lisson Gallery, Londres

**1982**

Gewad, Gent, Bélgica

Hotel Wolfers, Bruselas

Johnston State College, Johnson, Vermont Parachute, Montreal

Anna Leonowens Gallery, Halifax, Nueva Escocia

Plan B, Tokyo

Galerie Liliane and Michel Durand-Dessert, Paris

**1983**

*Pavilions*, Kunsthalle Bern, Suiza

Amelia A Wallace Gallery, Old Westbury Campus, College de Nueva York, Old Westbury, NY

David Bellman Gallery, Toronto

Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Art, Alberta

**1984**

Marianne Desan Gallery, Chicago

Todd's, Nueva York

Galleria del Cavallino, Venecia

**1985**

Art Gallery of Western Australia, Perth

**1986**

Storefront for Art and Architecture, Nueva York

Rüdiger Schöttle, München

Johnen and Schottle, Colonia

Galleria Lia Rumma, Nápoles

Galerie Michel et Liliane Durand-Dessert, París

*Dan Graham and Sol LeWitt*, Lisson Gallery, Londres

Kijkhuis, The Hague

Cable Gallery, Nueva York

**1987**

ARC Musée d'art moderne de la Ville de París

Le Consortium, Dijon

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

*Video/Cinema*, Fruitmarket Gallery, Edinburgo

Marian Goodman Gallery, Nueva York

**1988**

*Pavillons*, Kunstverein, München

Kunsthalle, Kiel

**1989**

*Pavillion des Enfants*, Galerie Roger Pailhas, Marsella

**1990**

*Zeichnungen und Fotografien 1965-68*, Galerie Bleich-Rossi, Graz, Austria

*Photographs 1965-1985*, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Yamaguchi Prefectural Museum of Art, Yamaguchi, Japón

**1991**

Galleria Pieroni, Roma

Galerij Micheline Szwajcer, Antwerp

*Pavillons, sculptures*, Fondation pour l'Architecture, Bruselas

*New Work - Roof Project*, Dia Center for the Arts, Nueva York

Castello di Rivara, Turín

*Dan Graham. Photographs*, Le Case d'Arte, Milán

*Dan Graham*, Rüdiger Schöttle Galerie, München

*Dan Graham*, Galerie Fenster, Frankfurt am Main

*Pavillion-Sculptures*, Galerie Roger Pailhas, Marsella

**1991-92**

*Pavilion Sculptures & Photographs*, Lisson Gallery, Londres

**1992**

*Childrens Pavilion*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne  
Wiener Secession, Viena

Galerie Bleich-Rossi, Graz

*Star of David' Pavilion*, Schloss Buchberg

Le Nouveau Musée, Villeurbanne, Francia

Ars Electronica, Linz

**1992-93**

*Dan Graham and Walker Evans*, Witte de With, Centre for Contemporary Art,  
and Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

*House and Garden*, Marian Goodman Gallery, Nueva York

**1993**

Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

**1993-94**

*Public/Private*, Goldie Paley Gallery, Philadelphia Center, Cambridge; Art  
Gallery of Ontario, Toronto; Los Angeles

**1994**

*Dan Graham: Selected Photographs, 1965-1991*, Mai 36 Galerie, Zürich

*Kunst und Architektur/ Architektur und Kunst*, Villa Stuck, Munich

*Korrektur: Dan Graham*, Ausstellungsraum Künstlerhaus, Stuttgart

*Public / Private*, Los Angeles Contemporary Exhibitions

**1995**

Marian Goodman Gallery, Nueva York

*Dan Graham. Video / Architecture / Performance*, Generali Foundation, Viena

**1995-96**

*Skulpturenweg*, Städtische Galerie Nordhorn, (viaja después al Museum van

Hadendaagse Kunst, Ghent)

**1996**

*Models to Projects 1978-1995*, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Galleria Massimo Minini, Brescia

*Star of David*, Schloss Buchberg, Buchberg am Kemp

**1997**

Camden Arts Centre, Londres

Architectural Association, Londres

*Skulpturen Projekte*, Munich

*New Works/New Age*, Galerie Hauser & Wirth, Zürich

**1998**

Jiri Svetska Gallery, Praga

*Empty Shoji Screen/Two-way Mirror Container*, Lothbury Gallery, Londres

Galerie Rudiger Schottle, Munich

*Unrealised Projects*, Galerie Christian Meyer und Renate Kainer

**2000**

Rivoli Gate Pavilion, Collezione Massimo Minini, Brescia; después llevada a Castello di Rivoli, Turín

**2001**

*Dan Graham Retrospective*, Museu de Arte Contemporanea de Serralves; trasladado al Musee d'Art Moderne

de la Ville, Paris; Kröller-Müller Museum,

Otterlo, Holland; KIASMA, Helsinki

*Sculptures/Pavillions*, Lisson Gallery, Londres

**2002**

*Dan Graham: Five Films (1969-1973)*, Marian Goodman Gallery, Nueva York

*Dan Graham*, Galerie Rüdiger Schöttle, München, Alemania

*Dan Graham*, Galleria Massimo Minini, Brescia, Italia

*Dan Graham, Works 1965-2000*, Kunsthalle Düsseldorf, Alemania

*Spiritus*, Magasin 3, Stockholm, Sweden

**2004**

*Dan Graham - Performance* curated by Neil Robert Wenman, Lisson Gallery

*Dan Graham*, Swiss Institute, Nueva York

**2007**

*Dan Graham*, Marian Goodman, Paris

EXPOSICIONES COLECTIVAS

**1966**

*Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, Visual Arts

Gallery, Nueva York

*Projected Art*, Contemporary Wing of Finch College Museum of Art, Nueva York

**1967**

*Artist-Writers*, Fordham University, Nueva York

*Focus on Light*, New Jersey State Museum, Trenton, New Jersey

*Language to be Looked at - Words to be Seen"*, Dwan Gallery, Nueva York

*Art in Series*, Contemporary Wing of the Finch College Museum of Art, Nueva York

*Fifteen Artists Present their Favourite Book*, Lannis Museum of Normal Art, Nueva York

*Cre-Action*, Goucher College, Baltimore

*Language II*, Dwan Gallery, Nueva York

**1969**

*No 7*, Paula Cooper Gallery, Nueva York

*557.087*, Seattle Museum, Seattle, Washington

*Konzeption-Conceptio*, Städtisches Museum, Leverkusen, Alemania

*Time Photography*, Visual Arts Gallery, School of Visual Arts, Nueva York

**1970**

*955.000*, Vancouver Art Gallery, Canada

*Art in the Mind*, Allen Art Gallery, Oberlin, Ohio

*Information*, Museum of Modern Art, Nueva York

*Artists and Photographs*, Multiples Gallery, Nueva York

*American Drawings*, Galerie Yvon Lambert, Paris

#### **1971**

*Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, Museum of Fine Arts, Boston

John Gibson Gallery, Nueva York

*Sonsbeek '71*, Arnhem, Holanda

*John Gibson et Daniel Templon*", Galerie Daniel Templon, Paris

*7e Biennale de Paris*, Paris

*Arte De Sistemas*, Museo de Arte Moderna de la Ciudad, Buenos Aires

*The Boardwalk Show*, Convention Hall, Atlantic City

*Prospect*, Dusseldorf

#### **1972**

*Documenta 5*, Kassel

#### **1974**

*New Acquisitions*, Tate Gallery, Londres

*Kunst Bleibt Kunst: Projekt '74*, Kunstverein, Colonia

*Returned to Sender*, Galleria Schema, Florencia

*Art Video/Confrontation*, ARC, Paris

#### **1975**

*Video Art*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia/Museum of Contemporary Arts Center,

Cincinnati/Museum of Contemporary Art, Chicago/Wadsworth Atheneum, Hartford, Conectica

*Language and Structure in North America*, KAA Gallery, Toronto"Painting,

Drawing and Sculpture of the '60's and 70's from the Herbert and Dorothy Vogel Collection, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia

*A Space: A Thousand Words*, Royal College of Art, Londres Otis Art Institute Gallery, Los Angeles (two-man show con Mowry Baden)

#### **1976**

*Ambiente Arte*, La Biennale di Venezia, Venecia

**1977**

*Opening Exhibition of the Permanent Collection*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

*Time*, Philadelphia College of Art, PA

*In Video*, Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, Halifax, Nova Scotia/Art Gallery of Ontario, Canada

*Kunst und Architektur*, Galerie Magers, Colonia

**1978**

*Numerals 1924-1977*, Leo Castelli Gallery, Nueva York (organizada por Rainer F Crone, Yale University)

*Drawings and Other Works on Paper*, Sperone Westwater Fischer, Nueva York  
*Videotapes and Diagrams*, Center for Art Tapes, Halifax, Nueva Escocia

**1979**

*Concept/Narrative/Document*, Museum of Contemporary Art, Chicago

*5 Artists Using Video*, Gallery of the University of Western Ontario, Londres, Ontario

*73rd American Exhibition*, The Art Institute of Chicago, Chicago

*Oeuvres Contemporaines des Collections Nationales Accrochage III*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Peter Nadin, Louise Lawler, Lawrence Weiner, Dan Graham, Peter Nadin, Nueva York

*Livres de ...*", Museum van Hedendaagse Kunst, Gent/Galerie Vega, Liège, Belgica

*12 Films, Beeldende Kunstenaars*", De Appel Foundation, Amsterdam

*An Exhibition of Smaller Works by the Faculty of the Studio Division of the Nova Scotia College of Art and Design*", Halifax, Nova Scotia, Canada

*Perceiving Time and Space through Art*, Harnett Gallery, University of Rochester, Nueva York

*Map Met 12 Werken*, de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunstte Gent, Gent, Bélgica

**1980**

New Work: Adams, Cutforth, Graham, Hilliard, Wall, Hal Bromm Gallery, Nueva York

Radio By Artists, A Space, Toronto/Museum of Modern Art, Nueva York

Video, PSI Museum, Institute of Contemporary Art, Nueva York

**1981**

Artist as Architect/Architect as Artist, Ohio State University Gallery, Columbus, Ohio

City Sites, Institute of Contemporary Art, Philadelphia

Westkunst, Colonia

Line, Pecsí Galeria, Pecsí, Hungría

Camera Incantate, Milan

Video, El Temps I L'Espai, Barcelona

Mixage, Lantaren, Rotterdam

Construction in Process, Lodz, Polonia

Video Classics, Bronx Museum of the Arts, Nueva York

**1982**

Record Covers, White Columns, Nueva York

Documenta 7, Kassel, Alemania

74th American Exhibition, Art Institute of Chicago

ICA Street Sights, Institute of Contemporary Art, Chicago

**1982**

Rock Religion: Architecture by Artists, Institute of Contemporary, Londres

10 American Artists, John Gibson, Nueva York

Extended Photography, Wiener Secession, Vienna y Galerie Liliane y Michel Durand-Dessert, Paris

Godard, Barry, Graham, Knight, Rüdiger Schöttle, München

Spiegel Bilder, Wilhem Lehmbruch Museum der Stadt Duisberg, Alemania (trasladada a Kunstverein, Hannover y a Haus am Waldsee, Berlin)

**1960-80**

Stedelijk Museum, Amsterdam

Sydney Biennale, Sound Section, Sydney

Thoughts and Actions, Japan Foundation at La Foret Museum, Tokyo

**1983**

1, 2, 3, etc...., Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besancon/Musée Rollin, Autun

Trouble in Paradise, A&M Artworks, Nueva York

Live to Air, Tate Gallery, Londres

Artists Use Photographs, Marianne Deson Gallery, Chicago

The 60's, PSI Museum, Institute for Contemporary Art, Nueva York

Scenes and Conventions in Architecture by Artists, Institute of Contemporary Art, Londres

A Pierre et Marie 3 et 4, Paris

Une Expérience Muséographique: Exchange entre Artistes 1931-1982; Poland-USA, ARC, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris

1983-84

L'Art et le Temps, Palais des Beaux-Arts, Bruselas

**1984**

Repertoire: works from the Herbert Collection, Van Abbemuseum, Eindhoven

Flyktpunker - Vanishing Points, Moderna Museet, Stockholm

Skulptur im 20 Jahrhundert, Merian Park, Basel

Barry, Buren, Graham, Weiner, Wilson, Or Gallery, Vancouver

Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin Centre for New Video, Chicago

**1985**

International Video Festival, American Film Institute, Los Angeles

Le Temps, Nouveau Musée, Lyon

Opening Exhibition, Josh Baer Gallery, Nueva York

Video Art, Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, Nueva York

The Art of Memory: The Loss of History, New Museum of Contemporary Art, Nueva York

Nouvelle Biennale de Paris, La Villette, Paris

New Video Acquisitions, Museum of Modern Art, Nueva York

Les Immatériaux, Musée National l'art moderne, Centre Georges Pompidou,  
Paris

Doch, Doch, 't STUK, Leuven University, Belgium Dracos Art Centre, Atenas

**1986**

First Person Documentary, American Museum of the Moving Image, Astoria,  
Nueva York

New Acquisitions, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou,  
Paris

Louis XIV Tanzt, Muhle Tiefenbrunn, Zürich

La Criée, Rennes

Sonsbeek 86, Arnhem

Chambres d'Amis, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

Videowochen im Wenkenpark, Basel

Cinema Objects, New York Cultural Center, Nueva York

Off-Off Festival, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

A.P. Artist's Photographs, Comune de Marciana, Isla de Elba

Benefit for Just Another Asshole, Cash/Newhouse Gallery, Nueva York

Sol LeWitt, Dan Graham, Aldo Rossi, Galerie Rüdiger Schöttle, München

**1987**

1967: At the Crossroads, Institute of Contemporary Art, University of  
Pennsylvania, Philadelphia

Aspects of Conceptualism in American Work, Avenue B Gallery, Nueva York

Schema, Baskerville and Watson, Nueva York

Group Exhibition, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Future of Storefront, Storefront for Art and Architecture, Nueva York

Non In Codice, Galleria Pieroni and the American Academy, Roma

The Viewer as Voyeur, Whitney Museum of American Art at Phillip Morris,  
Nueva York

Biennale 1987, Whitney Museum of American Art, Nueva York

Artist and Decoration, Daniel Newburger Gallery, Nueva York

'77-'87, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Skulptur Projekte Munster, Landesmuseum, Munster

**1988**

Material Ethics, Milford Gallery, Nueva York

Immaculate Beginnings, Althea Viafora Gallery, Nueva York

Group Show, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Neo-Classicism, Loughelton Gallery, Nueva York

Cultural Geometry, DEKA Foundation, House of Cyprus, Atenas

Cascade/Vertical Landscapes, Tom Cugliani Gallery, Nueva York

New Urban Landscape, 2 World Financial Center, Nueva York

Balkon Midt Facher, Academeider Kunst, Berlin

Selected Photographs from the Donnelley Collection, Barbara Gladstone, Nueva York

**1989**

Dan Graham, Jeff Wall. Children's Pavilion, Collection FRAC Rhône-Alpes (en colaboración con Galerie Roger Pailhas, Marsella)

Spazio Humano, Galeria Comicos, Lisboa

Photographies 1969-1989, Galerie Chantal Boulanger, Montreal

Ralph Wernicke, Stuttgart

A Photo Show-A Selection, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Pas à Côté, Pas n'importe où 4, Villa Arson, Niza

Exactement pas à côté 3, Villa Arson, Niza

The Silent Baroque, Galerie Thaddeus Ropac, Salzburgo

Skulpturen fur Krefeld I, Museum Haus Esters, Krefeld, Alemania

Kunstlerische Fotografie der 70er und 80er Jahre, Galery Schurr, Stuttgart

A Group Exhibition, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Perspektivismus, Bleich-Rossi Gallery, Graz, Austria

Les Graces de la Nature, F.R.A.C. des Pays de la Loire, Glisson, Francia

Outdoor Projects, Ulla Klot, Hamburgo

Effets de Miroir, Gare de Paris-Austerlitz, Paris

**1989**

Theatergarden Bestiarium, P.S.1 Museum, The Institute for Contemporary Art, New York (trasladada al Confort Moderne, Poitiers y Casino de la Exposicion, Sevilla, España)

### **1989-90**

The Presence of Absence, New Installations, The University of Illinois at Chicago (trasladada a la University

of Arizona Museum of Art, Tuscon; Laumeier Sculpture Park and Garden, St. Louis; Albany Institute of History and Art, Albany; Oakville Galleries Gailroch, Oakville; University of Kentucky Art Museum, Lexington; Longview Museum and Arts Center, Longview; Prichard Art Gallery, University of Idaho, Moscow; Museum of Art, The Pennsylvania State University Park; University of Iowa Museum of Art, Iowa City; University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque

FRAC Poitou-Charentes, Poitiers

L'art conceptuel, une perspective, Musée d'art moderne de la Ville de Paris  
Image World. Arts and Media culture, Whitney Museum of American Art, Nueva York

### **1990**

Wittgenstein, Weiner Secession, Viena (trasladada al Palais des Beaux-Arts, Bruselas)

Dan Graham and Jeff Wall. Children's Pavilion, Marian Goodman Gallery, Nueva York (en cooperación con la Galerie

Roger Pailhas, Paris)

The New Urban Landscape, The World Financial Center, Nueva York

Affinities and Intuitions. The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art, The Art Institute of Chicago, Chicago

A New Necessity. The First Tyne International Exhibition of Contemporary Art, National Garden Festival, Newcastle

Some Seventies Works, Robert Miller, New York Marian Goodman Gallery, Nueva York

Pas n'importe où sous le soleil 5, Villa Arson, Niza

Interventions. (An Exhibition from the collection of Delfryd Clelf), Art Gallery of Ontario, Toronto

Conceptual Art. Conceptual Forms, Gallery 1900 - 2000 and Gallery de Poche, Paris

### **1991**

Inscapes, Foundation De Appel, Amsterdam

La Revanche de L'Image, Galerie Pierre Huber, Genova

Castello di Rivara, Rivara-Turin

Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

A Dialogue about Recent American and European Photography, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Little Things Mean a Lot (Slice it Down to Size), Warmoesstraat 12, Amsterdam

L'art Conceptuel des années 70 à aujourd'hui, Galerie Rüdiger Schöttle, Paris

A Group Show, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Enclosures and Encounters: Architectual Aspects of Recent Sculpture, Storm King Art Center, Nueva York

Acquisitions, Galerie Roger Pailhas, Marsella

Video Events, Tom Cugliani Gallery, Nueva York

Juste en Dessous 6, Villa Arson, Niza

### **1991**

Nouvel Espace, Galerie Durand-Dessert, Paris

Diaporama des expositions de la galerie, Galerie Roger Pailhas, Paris

Sixties, John Gibson Gallery, Nueva York

### **1991-92**

Carnegie International 1991, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

in anderen Räumen, Museum Haus Lange and Haus Esters, Krefeld

### **1992**

Like nothing else in Tennessee, Serpentine Gallery, Documenta IX, Kassel

Yvon Lambert collectionne, Musée d'art moderne à Villeneuve d'Ascq, France

Kunsthalle, Basel

Travaux d'artistes, Galerie Roger Pailhas, Paris y Marsella

Vega 20 ans, Manette et Jacques Repriels, Liège  
Coutts Contemporary Art Foundation Award, Zurich

**1993**

Le monde en éclats, l'oeuvre en effraction, Galerie Yvon Lambert, Paris  
International Garden Exhibition, Stuttgart  
Passageworks, Center for Contemporary Art, Rooseum, Malmo, Suecia  
American Art in the 20th Century, Zeitgeist-Gesellschaft, Berlin (trasladada a la  
Royal Academy of Art, London)  
Galerie Johnen & Schottle, Köln  
Out of Sight, Out of Mind, Lisson Gallery, Londres  
Die Arena Des Privaten Kunstverein Munchen Nicole Klagsbrun, Nueva York  
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven  
Transpositions, Centre d'Art Contemporain, Marne-La-Vallée, Francia

**1993-4**

Dan Graham en Jeff Wall, Museum Boymans-van Reuningen, Rotterdam  
En Permanence, Galerie Vega, Liege

**1994**

Multiple Dimensions, Centro Cultural de Belém, Lisboa  
Changing Views, Feigen Incorporated, Chicago Gimpel Fils, Londres  
Serial, Angles Gallery, Santa Monica, California  
Toujours Moderne, Nouveau Musée, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne,  
Francia  
Where is home?, Kent Gallery, New York Zerynthia Associazione per l'Arte  
Contemporanea, Paliano, Italia  
Cityscape, Monica de Cardenas Gallery, Milan  
San Fransisco Museum of Contemporary Art, San Fransisco

**1995**

Referanser, Museet for Samtidskunst, Oslo (itenerando a Lillehammer  
Kunstmuseum y Bergen Kunstforening)  
Ars 95, Helsinki, Finlandia  
Les fragments du désir, Futur Musée des Instruments, Bruselas

A Summer Show, Marian Goodman Gallery, Nueva York

La transparence dans l'art du XXe siècle, Musée des Beaux Arts André Malraux,  
Le Havre

Le domaine du diaphane, Le Domaine de Kerguehenec, Centre d'Art  
Contemporain, Bignan (Francia)

1965-1975: Reconsidering the Object of Art, MOCA, Los Angeles

Gang Warfare, Independent Art Space, Londres

Artistes/Architects, Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne  
1995-96

3e Biennale de Lyon, Lyon

Everything that's interesting is new, Deste Foundation, Athens (trasladada al  
Museum of Modern Art, Copenague)

### **1996**

Johnen & Schöttle, Colonia

Cityscape, City Space, Copenhague

Victor Burgin, Dan Graham, Rodney Graham, John Hilliard, Lisson Gallery,  
Londres

Les Contes de Fées se terminent bien, Château du Val Freneuse,  
Sottevillesous-le-Val, France Tramway , Glasgow Berwick Ramparts Project,  
Berwick-upon-Tweed

### **1997**

Museum of Modern Art, Munich

Popocultural, Southampton City Art Gallery

Patrick Painter Editions, S.L Simpson Gallery, Toronto

Documenta X, Kassel

KünstlerInnen, 50 Positionen, Kunsthaus Bregenz, Viena

Dramatically Different, Le Magasin

Gemäldegalerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

### **1998**

Galerie Roger Pailhas, Paris

Then and Now, Lisson Gallery, Londres

Breaking Ground, Marian Goodman Gallery, Nueva York  
Weather Everything, Galerie fur Zeitgenossische Kunst, Leipzig  
Sharawadgi, Felsenvilla, Baden  
Conceptual Photography from the 60s and 70s, David Zwirner, Nueva York  
Giovanni Anselmo, Stanley Brouwn, Dan Graham, On Kawara, Galerie  
Micheline Sz wajcer, Antwerpen  
Dan Graham Rooftop Urban Park Project, Dia Center for the Arts, Nueva York  
Berlin/Berlin, Berlin Biennale, Berlin

### **1999**

I love New York, Museum Ludwig, Cologne, Alemania  
A summer show, Marian Goodman Gallery, Nueva York  
In the midst of things, Bournville, Birmingham, UK  
Impact - Revealing Sources for Contemporary Art, Exposición inaugural:  
Contemporary Museum, Baltimore, U.S.A.  
Beauty - 25th Anniversary, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Washington DC; touring to Haus der Kunst, Munich, 07.10.99 - 17.01. 2000),

### **2000**

Hausschau - the house in art, Deichtoerhallen, Hamburg, Alemania  
Lets Entertain, Walker Art Center Minneapolis, U.S.A  
La Ville, le Jardin, la Mémoire, Villa Medici, Roma  
Voici: 100 years of contemporary art, Palais des Beaux Arts, Bruselas  
Against Architecture, Espai d Art Contemporani de Castelló  
Au-delà du spectacle, Centre Pompidou, Paris

### **2001**

Conception: Conceptual Documents 1968-72, Norwich Gallery, trasladada a  
Chisenhale Gallery, Londres y  
Morris y Helen Belkin Gallery, UBC, Vancouver, Canada  
many coloured objects..., Le Casino, Luxemburgo  
Armory Show, Galerie Hauser & Wirth, Zurich  
Perfidy: Surviving Modernism, Kettle's Yard, Cambridge  
This Side of Paradise, Marian Goodman Gallery, Nueva York

Wechselstrom - Alternating Current, Sammlung Hauser und Wirth in der  
Lokremise St. Gallen

Mia san mia, curated by Hans Haacke. Generali Foundation, Viena, Austria  
Avatare und Andere, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldeburg, Alemania  
Dara Birnbaum and Dan Graham, Rooftop Urban Park Project, Dia Center for  
the Arts and Electronic Arts Intermix,  
Nueva York

Sculpture Contemporaine: Oeuvres de la Collection Frac Rhône-Alpes  
de l'Institut d'art contemporain, Substances,  
Lyon Roger Pailhas Gallery, Marsella, Francia

Edith-Russ-Haus, Alemania  
Project: Film and Video", Pittville Pump Room, UK

## **2002**

The Larson Effect, Casino Luxembourg, Forum d'art Contemporain,  
Luxemburgo

Passanger: The Viewer as Participant, Astrup Fearnley Museum of Modern Art,  
Noruega

Ten Tears: Galerie Hauser & Wirth, Galerie Hauser & Wirth, Zurich

Mapping the process, Essor Gallery, Londres

Dan Graham 1965/2000 works, Kiasma, Museum of Contemporary Art, Helsinki,  
Finlandia

Surfaces et Projections, Synagogue, Delme, Francia

Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel, Musée d'Art moderne  
de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Francia

Les années 70: l'art en cause, Musée d'art contemporain Entrepôt, Bordeaux,  
Francia

Superstudio, Yvon Lambert, Paris

Target Art in the Park, Bisected Triangle, Madison Square Park, NY

Casa Barragán, Museo Luis Barragán, Tacubaya, Mexico

Spiritus, Magasin 3, Stockholm, Suecia

Angles Gallery, 15 March 03, Los Angeles, US

Eden, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico City

Re-Produktion 2 , Viena

Out of Place, Harewood House, Inglaterra

Photography: Face to Fiction, Galerie Marian Goodman, April, Paris, Francia

Gelatin, Galerie Meyer Kainer, Viena

The Children's Pavilion, CRAC Alsace, Francia

The Distance Between Me and You Lisson Gallery Londres.

A Measure of Reality Kettle's Yard

### **2003**

Story of Eve: Knut Asdam, A.K.Dolven, Dan Graham, Mead Gallery, The University of Warwick

Raison & Sentiments: Sense and Sensibility, Altkirch

Bas Jan Ader, Hong Kong, Vancouver

### **2005**

Out of Place, UBS Art Gallery, Nueva York.

Open Systems: Rethinking Art c.1970, Tate Modern.

Minimalism And After IV, Sammlung Daimler Chrysler, Berlin.

### **2006**

Works from the Herbert Collection, Kuntshaus Graz.

Intouchable L'Idéal Transparence Cente National d'Art Contemporain, Niza

Concepts for a Collection Exhibition Cente of Centro Culture de Belém, Brasil

Switch on the Power, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria

### **2007**

Mapping the City, Stedelijk Museum, Amsterdam

## **Ian Hamilton Finlay**

(Nassau, Bahamas, 1925-2006)

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### **2008**

Ian Hamilton Finlay – Druckgrafik

Kunsthalle Bremen, Bremen

Libertad, Terror, Virtue Revisited. Millais Galería, Southampton Colección Art Gallery Collection.

#### **2007**

Ian Hamilton Finlay Victoria Miro Galería, Londres

#### **2006**

Ian Hamilton Finlay - The Graphic Work

Kewenig Galerie, Colonia

Ian Hamilton Finlay Stampa, Basilea

#### **2005**

Ian Hamilton Finlay David Nolan Galería, Nueva York.

Ian Hamilton Finlay - L'Idylle des Cerises

Ingleby Galería, Edimburgo (Escocia)

#### **2004**

Ian Hamilton Finlay – Vessels

L David Nolan Galería, Nueva York.

#### **2003**

Ian Hamilton Finlay. Victoria Miro Gallery. Londres

Ian Hamilton Finlay. Maritime Work. David Nolan Gallery. Nueva York

#### **2002**

Souvenirs-100 Postcards by Ian Hamilton Finlay. Milton Keynes Gallery.

Bukinghamshire. Londres.

#### **2001**

Souvenirs – Postcards by Ian Hamilton Finlay, The Scottish National Gallery of Art.

Ian Hamilton Finlay, Stampa, Basel.

**2000**

Nature over again- after Poussin. McMaster Museum of Art.

Ian Hamilton Finlay. Dean Gallery. Edimburgo, Escocia.

Ian Hamilton Finlay. Garden Works. David Nolan Gallery, Nueva York

**1999**

Ian Hamilton Finlay . Druckgraphik. Gallery Six Friedrich Lisa Ungar. Munich

Ian Hamilton Finlay. Variations on different themes. Fundacion Joan Miro, Barcelona.

La Biennale de Montreal, Centre International d'Art.

**1998**

Ian Hamilton Finlay. Victoria Miro Gallery. Londres.

Modern Antiquities, Landesmuseum, Mainz, Alemania.

**1997**

Buro Sophia Ungers, Cologne, Alemania

Wild Hawthorn Press, Academie Beelende Kunsten, Maastricht, the Paises

Bajos

Prints 1963 - 1997, Museum am Ostwall, Dortmund, Alemania

Stadsgalerij, Heerlen, the Netherlands

Galerie Stadtpark, Krems, Austria

**1996**

Grains of salt, Oriel Mostyn, Llandudno, Gales

Reef-Points, Nolan/Eckman Gallery, New York

**1995**

Paperworks, Stampa, Basel

Works: Pure and Political, Deichtorhallen, Hamburg, Alemania

Stones & Leaves, The Houghton Library, Harvard University, Boston

70th birthday show, Victoria Miro Gallery, Londres

**1994**

3 Sailboats, Victoria Miro Gallery, Londres

Icons and Proposals, Laumeier Sculpture Park and Museum, St. Louis

Streiflichter: Fragments from the French Revolution, Nolan/Eckman Gallery,  
New York

**1993**

Wildwachsende Blumen, Lenbachhaus, Munich, Alemania

CAYC Buenos Aires

The Sonnet is a Sewing Machine for the Monostich, Crawford Arts Centre,  
Escocia

12/ 1794, Galerie Busche, Berlin

Inscriptions, Massimo Minini Gallery, Brescia, Italia

A Proposal for the Leasowes and other works, MBC Dudley, Inghilterra

**1992**

10 Maquettes for neo-classical structures, Victoria Miro Gallery, Londres

Instruments of the Revolution and other works, ICA, Londres

City Art Gallery, Leeds

**1991**

Gulfs and Wars, Kunstverein Friedrichshafen

Malerisamling Lillehammer, Noruega

Galerie Stadtpark und Autoren, Krems, Austria

Ideologische Ausserungen, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt

Pastorales, Overbeck- Gesellschaft, Lubeck

Definitions, Galerie Sfeir- Semler, Kiel

The Poor Fisherman, Talbot Rice Centre, Escocia

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Tate Gallery, Liverpool

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Ian Hamilton Finlay & The Wild Hawthorn Press, Fruitmarket Gallery, Edinburgo

A Wartime Garden, Galleria Victoria Miro, Florencia

**1990**

Galerie Schedle & Arpagas, Zurich

ACTA – Galleria, Milán

Stampa, Basel

Christine Burgin, New York

Kunsthalle Basel

Galerie Jule Kewenig, Frechen/ Bachem

Idylls, Victoria Miro Gallery, Londres

The Ocean and the Revolution, Gallery Burnett Miller, Los Angeles

Ian Hamilton Finlay and The Wild Hawthorn Press 1958 – 1990, Frith Street  
Gallery, Londres

Holzwege, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen

A Wartime Garden, Graeme Murray Gallery, Edinburgo

### **1989**

Galerie Wernicke, Stuttgart

Stadtische Galerie am Markt, Schwabisch- Hall

Kellie Lodging Gallery, Pittenween, Escocia

Paperworks, Galerie Hubert Winter, Viena

1789 – 1794, Kunsthalle Hamburgo

Works, Butler Gallery, Kilkenny Castle

Bicentenary Celebrations, Kelly Lodging Gallery, Pittweem, Escocia

### **1988**

Musee d'Art Contemporain, Dunkerque

An Exhibition on Two Themes, Galerie Jule Kewenig, Frechen/Bachem

Michael Klein Gallery, New York

Inter Artes et Naturam, Victoria Miro Gallery, Londres

Proposals, Museum of Contemporary Art, Dunkirk

### **1987**

Inter Artes et Naturam, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris

Midway, Bibliotheque Nationale, Paris

Pastorales, Galerie Claire Burrus, Paris

Poursuites Revolutionnaires, Foundation Cartier pour l'Art, Jouy-en-Josas

Homage to Ian Hamilton Finlay, Victoria Miro Gallery, Londres

**1986**

Aberdeen Art Gallery

Marat Assassine and other works, Victoria Miro Gallery, Londres

**1985**

Bluecoat Gallery, Liverpool

Eric Fabre Galerie, Paris

Little Sparta and Kriegsschatz, Espace Romeau-Chapelle Sainte-Marie, Nevers,  
Francia

**1984**

Talismans and Signifiers, Graeme Murray Gallery, Edinburgo

Liberty, Terror and Virtue, City Art Gallery, Southampton

Print Gallery, Peter Brattinga, Amsterdam

**1981**

Unnatural Pebbles, Graeme Murray Gallery, Edinburgo

**1980**

Nature over Again After Poussin, Collins Exhibition Hall, University of  
Strathclyde, Glasgow

Rijksmuseum Kroller-Mulle, Otterlo

Graeme Murray Gallery, Edinburgo

**1977**

Graeme Murray Gallery, Edinburgo

Kettle's Yard, Cambridge

Serpentine Gallery, Londres

**1976**

Coracle Press, Londres

Homage to Watteau, Graeme Murray Gallery, Edinburgo

City Art Gallery, Southampton

**1974**

National Maritime Museum, Londres

**1972**

Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgo

**1971**

Winchester College of Art

**1970**

Ceolfrith Bookshop Gallery, Sunderland

**1969**

Pittencrieff House, Dunfermline

Demarco Gallery, Edimburgo

**1968**

Axiom Gallery, Londres

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

**2007**

You Silently: Image – Object – Text, University Gallery, University of Essex,  
Colchester, Reino Unido

**2005**

Tate Triennial 2006: New British Art, Tate Britain, Londres

**2004**

Art and the garden, Tate Britain, Londres.

Bang, Colgate University, Hamilton, USA

**2000**

Encounters, National Gallery, Londres.

**1999**

Heads will Roll, Victoria Miro Gallery, Londres.

Musée d'Art Contemporain de Montreal, Canada.

La Biennale de Montreal, Centre International d'Art.

**1998.**

Les Capteurs de rêves, 1re Biennale de Montréal, commissaire; Claude  
Gosselin.

**1997**

Material Culture, Hayward Gallery, Londres.

Grenzgänger, Deutscher Sparkassen Verlag, Stuttgart.

The Pleasure of Reading, John Gibson Gallery, New York.

Wortwechsel, Künstlerwerkstatt Lothringer Str., Munich.

**1996**

Schwere-Los - Skulpturen, Landesmuseum Linz.

Public Works, Peninsula & Van Abbemuseum, Eindhoven.

**1995.**

Wege der Birke, Suisse.

Where is Abel, thy brother?, The Zacheta Gallery, Varsovia.

Lesen im Buch der Kunst, Library of Baden, Karlsruhe.

The Green Room, Sydney Gardens, Bath.

**1994**

East of Eden, Museum Schloss Mosigkau, Dessau-Mosigkau.

Translokation, Haus der Architektur, Graz.

Das Jahrhundert des Multiple, Deichtorhallen, Hamburgo.

**1993**

Konfrontation, Museum Moderner Kunst, Groningen, Paises Bajos

Die Sprache der Kunst, Kunsthalle Wien, Viena.

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

Skultur statt Denkmal, Galerie Fricke, Dusseldorf.

Words..., Galerie Sfeir- Semler at the Galerie Jergen Becker, Hamburgo.

**1992**

Verzamelde Werken, Centrum Beeldende Kunst, Groningen, Paises Bajos

Three British Book Artists, Mandeville Gallery, University of California, San Diego

Force Sight, Schloss Presteneck, Neuenstadt, Stein am Kocher, Alemania.

Lux Europe, Lus Eurpae trust, Edinburgo.

**1991**

Rhetorical Image, The New Museum of Contemporary Art, New York.

Metropolis, Berlin.

Night Lines, Centraalmuseum, Utrecht.

Virtual Realities, Traveling Gallery Exhibition, Escocia.

### **1990**

Allegorie, Galerie Sfeir- Demmle, Kiel.

Glasgow's Great British Art Exhibition

Von der Natur in der Kunst, Exhibition of Wiener Festwoche 1990, Messepalast  
Halle E, Viena

Poesis, Graeme Murray Gallery, Edinburgo

British Art Now: A Subjective View, Stagaya Art Museum, Fukuoka Art Museum,  
etc. Japón

### **1989**

Hier wird getanzt, XPO Galerie, Hamburgo.

British Sculpture 1960-88, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen

Prospect '89, Frankfurter Kunstverein/Schirn Kunsthalle, Frankfurt

Buhnen Stucke, Kunstverein Manchen

Freiheit- Gleichheit – Bruderlichkeit, Germanisches National museum, Nurnberg  
Stampa Basel

2000 Jahre –Die Gegenwart der Vergangenheit, Bonner Kunstverein, Bonn

### **1988**

Pyramiden, Galerie Jule Kewenig, Frechen/Bachem

Art in the Garden, Garden Festival, Glasgow

Starlit Waters, British Sculpture 1968-88, Tate Gallery Liverpool

Camouflage, Curt Marcus Gallery, New York

Britannica, 30 Ans de Sculpture, Le Havre

Saturne en Europe, Musees de la Ville de Strasbourg Triennale Milan

Skulpturen Republik, exhibition of the Vienna-Festival, Vienna, Austria

### **1997**

Documenta 8, Kassel

The Unpainted Landscape, Edinburgo

Monument to Feuerbach, Summer Exhibition, Antwerp

Aphrodite of the Terror, Exposición Internacional de Edimburgo

Between Object and Image, Madrid y Barcelona

**1986**

L'Art et le Sacre Aujourd'hui, Cistercian Abbey, L'Epau

**1985**

The British Show, British Council exhibition, Sydney, Australia

**1984**

Merian park, Basel

**1983**

Hayward Gallery, Londres

**1977**

Participated with "Lyre" at the Silver Jubilee Exhibition of Contemporary Sculpture, Battersea Park, Londres

#### INSTALACIONES PERMANENTES

**2004**

St. Mary Axe, Londres

Fleur de l'Air, jardín privado en Provenza, Francia

**2001**

Scottish National Gallery of Modern Art, The Dean Gallery, Edinburgo

**2000**

Wallraff- Richartz Museum, Colonia, Alemania

Schoenthal Monestry, Suiza

Patumbah Park, Suiza

Hamilton, E>scocia

**1999**

Bundesarbeitsgericht, Erfurt, Alemania

Private garden, Zurich, Lauffen, Basel, Suiza

BUGA, Magdeberg, Alemania

Barcelona, España

Park am Goetheturm im GruGurtel, Frankfurt, Alemania

Montreal, Canada

Dienstgebäude für den Generalbundesanwalt beim.

Bundesgerichtshof, Karlsruhe, Alemania

Pontevedra, España

Shell Research, Thornton Research Centre, Reino Unido

**1998**

Serpentine Gallery, Londres

The Ark, Londres

Den Haag, the Paises Bajos

**1997**

Hunter Square, Edinburgo

Kunsthalle, Hamburgo

**1996**

Botanic Garden, University of Durham, Reino Unido

**1995**

Landesgartenschau, Grevenbroich

**1994**

The Gyle, Shopping Centre, Edinburgo

Schroder Munchmeyer Hengst & Co. Bank, Frankfurt

Laumeier Sculpture Park, St. Louis

**1993**

Beelden op de Berg, Belmonte Arboretum, Wageningen, Paises Bajos

**1992**

Shenstone's Leasowes, Dudley, Reino Unido

Floiadepark, Zoetermeer, Paises Bajos

**1991**

Stockwood Park Nurseries in the Borough of Luton, Reino Unido

Library of Baden, Karlsruhe, Alemania

Overbeck-Gesellschaft, Lubeck, Alemania

**1990**

Private Library of the German architect Ungers, Colonia

12th & K Office Tower, Sacramento, California, USA

Railway Bridge, Glasgow, Reino Unido

**1989**

Harris Museum and Art Gallery, Preston, Reino Unido

Forest of Dean, Reino Unido

**1988**

Museum of Modern Art, Strasbourg, Francia

**1987**

Skulptur Projekt, Munster, Alemania

Campus of the University of California, San Diego.

Furka Pass, Suecia

West Princes Street Gardens, Edinburgo, Reino Unido

**1986**

Domaine de Kerguehennec, Brittany, Francia

Schweizergarten, Vienna, Austria

Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos

**1984**

Celle, Garden of Giuliano Gori (cerca de Florencia)

**1980**

Kroller-Muller Sculpture Garden, Otterlo, Holanda

**1979**

British Embassy, Bonn, Alemania

**1978**

Bell's Garden, Perth, Reino Unido

**1976**

University of Liege, Bélgica

**1975**

Garden of the Max Planck Institute, Stuttgart, Alemania

## **Jenny Holzer**

(Ohio, 1950)

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### **2005**

Kukje Gallery, Seúl, Jenny Holzer, dic 10, 2004-Ene. 23, 2005.

#### **2004**

Monika Sprüth PHILOMENE Magers, Munich, Hot Pink (con Pink Lady), nov 11- Dec.23, 2004. y en Colonia, abril 28-July16, 2005.

Yvon Lambert, París, el 11 de septiembre - 23 de octubre de 2004

Kunsthau Bregenz, Jenny Holzer: Verdad Antes de Potencia, 12 de junio - 5 de septiembre, 2004

Housatonic Museum of Art, Bridgeport, CT, Interfaz: Jenny Holzer y Media Art, 22 de enero - 16 de marzo, 2004

#### **2002**

Mönchehaus Museum, Goslar, Jenny Holzer, octubre 19, 2002 - 26 de enero de 2003.

Monika Sprüth PHILOMENE Magers, Munich, Jenny Holzer OH, 14 de marzo - 4 de mayo de 2002.

Printed Matter, Inc de Nueva York, protegerme de lo que quiero: La Denominación de Obras y Editioned de Jenny Holzer, 18 de julio - 30 de septiembre de 2002.

#### **2001**

Cheim & Read, Nueva York, Jenny Holzer: OH, 16 de octubre - 17 de noviembre, 2001

Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Festival d'Automne de París, París, 20 de septiembre - 4 de noviembre de 2001. Acompañado de xenón proyecciones en todo París Octubre 15 - 14 de noviembre de 2001

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Mexico, Jenny Holzer, 20 de julio - 21 de noviembre de 2001.

La Casa d'Arte, Milán, Jenny Holzer, 10 de julio - 14 de octubre de 2001.

CAPC Musee d'Art Contemporain de Bordeaux, Jenny Holzer: *OH*, Francia, 31 de mayo - 2 de septiembre, 2001

Neue Nationalgalerie de Berlín, Alemania, Jenny Holzer: *OH*, 4 de febrero - Abril 16 2001

## **2000**

Galeria Luisa Strina, Sao Paulo, Jenny Holzer, nov 21, 2000 - 13 de enero de 2001.

Fundación Proa, Buenos Aires, Jenny Holzer, 3 de mayo-18 de junio de 2000.  
Acompañado por Xenon proyecciones en sitios al aire libre, 29 de abril-3 de mayo de 2000.

## **1999**

Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, Jenny Holzer: *Protega-Me ¿Que Eu Quero*, 5 de mayo-4 de julio de 1999.

Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Jenny Holzer: *Azul*, 16 de abril - 29 de mayo de 1999.

Vaknin Schwartz Gallery, Atlanta, Jenny Holzer: *La Vida Serie*, 19 de febrero - 27 de marzo de 1999.

Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, Jenny Holzer: *La Vida Serie*, 20 de abril - 29 de mayo de 1999.

Galeria Nova, São Paulo, Jenny Holzer: *Lustmord*, 11 de mayo - 14 de junio de 1999.

## **1998**

Galería Yvon Lambert, París, Jenny Holzer: *Azul*, Septiembre 12-Octubre. 31, 1998.

Galerie Monika Sprüth, Colonia, Jenny Holzer: *Azul*, sep 4-oct. 31, 1998.

Ian Potter Museum of Art, University of Melbourne, Jenny Holzer:

*Lustmord*, ago 22æSept. 20, 1998. Catálogo, con textos de Louise Adler, Juliana Engberg, Elizabeth Gertsakis, Ian Norte, y Angus Trumble.

Instituto Cultural Itaú, Saõ Paulo, Blue, exposición de Fluxus Urbano, 4 de Ago-Sept. 6, 1998.

Universidad del Sur de Australia, Adelaide, Lustmord, salas de exposición para el Festival de Adelaida Telstra, 20 Bienal de Festival de las Artes, feb 27-15 de marzo de 1998.

### **1997**

Contemporary Arts Museum, Houston, Jenny Holzer: Lustmord, junio 27 - Agosto 17, 1997. Catálogo, con texto de Lynn M. Herbert.

Cheim & Read, Nueva York, Jenny Holzer la Serie La Vida, 1980-82, feb 14-8 de abril de 1997.

### **1996**

unstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Warth, Suiza, Jenny Holzer: Lustmord, sep 22, 1996-27 de abril de 1997. Catálogo, con textos de Christian Kämmerling, Markus Landert, Beatrix Ruf, Noemi Smolik, y Yvonne Volkart.

### **1994**

Art Tower Mito, Contemporary Art Center, Mito, Japón, Jenny Holzer, 30 de julio-oct. 16, 1994. Viajó a Galería de Arte Atrium, Fukuoka, Japón, nov 18, 1994-Ene. 8, 1995.

Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, Lustmord, 1994, 5 de mayo-30 de junio de 1994.

Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn, Alemania, JARDIN NEGRO, Oct 29-Nov. 27, 1994. Catálogo, con textos de Sabine Dylla y Justin Hoffman.

### **1993**

Dallas Museum of Art, Jenny Holzer: La instalación de Venecia, 20 de Noviembre de 1993 a 19 de marzo de 1995.

Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovia, Street Art: Jenny Holzer, abrió 25 de abril de 1993.

### **1992**

Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Jenny Holzer, 23 de mayo de 1992-6 de marzo de 1993.

## **1991**

Laura Carpenter Bellas Artes, Santa Fe, Selecciones de la Vida Serie: 1980-1982, organizada en colaboración con Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, Octubre 3-Dic. 12, 1991. Catálogo, Jenny Holzer: La Vida Series, con texto de Rhonda Lieberman, publicado por altos Press, Santa Fe, 1992. Viajó a la Claremont Graduate School, Claremont, California, abrió Enero de 1992, y North Dakota Museum of Art, Grand Forks, 15 de marzo-17 de mayo de 1992.

## **1990**

Pabellón de Estados Unidos, XLIV Biennale di Venezia, Venecia, 27 de mayo - Septiembre 30, 1990. Catálogo con texto de Michael Auping publicado por Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (rev. ed. 1991); danés edición publicada por el Museo Louisiana. Viajó a Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Noviembre 15, 1990-Ene. 1, 1991; Louisiana Museum, Humlebaek, Dinamarca, 16 de marzo-28 de abril de 1991; Louisiana Museum, Humlebaek, Dinamarca, 16 de marzo-abril. 28, 1991; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 13 de julio-Sept. 1, 1991, acompañado de las instalaciones al aire libre, Daktronics señal eléctrica, piloto sobre el terreno, y vallas publicitarias en varios lugares de Buffalo, y de textos fue presentada en PBS Canales 17 y 23, y Walker Art Center, Minneapolis, sep 22-Ene. 5, 1992.

## **1989**

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Jenny Holzer, dic 12, 1989-feb. 25, 1990.

Catálogo, con texto y entrevista de Diane Waldman, y el proyecto completo de textos (1977-1989).

Dia Art Foundation, Nueva York, Jenny Holzer: lamenta 1988-89, 2 de marzo-18 de junio de 1989, y Octubre 13, 1989-feb. 18, 1990. Vídeo y el libro de artista, se lamenta, publicado por la Dia Art Foundation y el artista.

## **1988**

Institute of Contemporary Arts, Londres, Jenny Holzer: Señales / En virtud de un Rock, Diciembre 7, 1988-feb. 12, 1989. Catálogo con textos de Iwona Blazwick y Joan Simon, y la entrevista con el artista por Bruce Ferguson. Accompanied de

instalaciones al aire libre, organizado por la Artangel Trust, Londres; Metrovision electrónico firmar, Shaftesbury Square, Belfast, diciembre 6-31, 1988; Zakks señal electrónica, Bradbury Place, Belfast, diciembre 6-31, 1988; Maiden Spectacolor electrónico firmar, Piccadilly Circus, Londres, Diciembre 1988-Enero. 1989, y Mayavision monitores de vídeo, Leicester Square estación de metro, Londres, diciembre de 1988. Provisional Art Gallery, Londres, placas, La Vida Serie 1980-82, la supervivencia Serie 1983-85, nov 27, 1988-21 de Dic. El Brooklyn Museum, Jenny Holzer: Signos y Bancos, 5 de mayo-18 de julio. Borman Hoffman Gallery, Santa Monica, Jenny Holzer, marzo 11-9 de abril.

### **1987**

Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Jenny Holzer: En virtud de un Rock, Feb.13-21 de marzo de 1987.

### **1986**

Des Moines Art Center, Iowa, Jenny Holzer: Signos, Diciembre 5, 1986-feb. 1, 1987. Catálogo, con texto de Joan Simon y entrevista de Bruce Ferguson. Viajó a Aspen Art Museum, feb 19-12 de abril de 1987;

Artspace, San Francisco, 5 de mayo-27 de junio de 1987, acompañado de las instalaciones al aire libre, electrónica signo, Showplace Square, y Sony JumboTRON señal de vídeo y monocromo electrónico firmar, Candlestick Park, 26 de mayo de 1987; Museo de Arte Contemporáneo, de Chicago, como Opciones de 30, Jenny Holzer, 31 de julio-Sept. 27, 1987, y la lista Visual Arts Center en Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Oct 9-Nov. 29, 1987, acompañada de la instalación al aire libre, pintado vallas, Central Square, Cambridge.

Palladium, Nueva York, Electrónica Registrarse Proyecto, 14 de mayo a noviembre. 15, 1986.

Am Hof, Viena, Keith Haring, Jenny Holzer, 10 de mayo-15 de junio de 1986.

Catálogo, con texto de Hubert Klocker y Peter Pakesh.

Monika Sprüth Galerie, Colonia. Jenny Holzer, abrió 24 de abril de 1986.

## **1984**

Dallas Museum of Art, Dallas, Texas, Jenny Holzer, oct 28, 1984-Ene. 1, 1985.  
Folleto, con texto de Sue pastar.

Kunsthalle Basel, Jenny Holzer, 13 de mayo-24 de junio de 1984. Catálogo con texto de Jean-Christophe Amman. Viajó a Le Nouveau Musée, Villeurbane, Francia, sep 28-Dic. 16, 1984.

## **1983**

Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, Jenny Holzer, nov 5-Dic. 1, 1983.  
Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, Investigaciones 3: Jenny Holzer, 11 de junio-31 de julio de 1983. Folleto, con texto de Pablo Marincola. Acompañado de instalación al aire libre, electrónica firmar con bombillas incandescentes, News Stand Restaurante, Centro Plaza, Filadelfia.

Institute of Contemporary Arts, Londres, Ensayos, Supervivencia Serie, 1 de abril-5 de mayo de 1983.

## **1982**

Barbara Gladstone Gallery, Nueva York, placas para edificios: Treinta Textos de la serie Vida, del Elenco en bronce de Jenny Holzer y Peter Nadin, 28 de abril-22 de mayo de 1982.

## **1981**

Museum für (Sub) Kultur, Berlín, Vida (con Peter Nadin), 1981.

Le Nouveau Musée, Villeurbane, Francia, Vida (con Peter Nadin), 5 de junio-31 de julio de 1981.

Artistas Space, Nueva York, Comer Amigos (con Peter Nadin), ene 9-feb. 13, 1981.

## **1980**

Rüdiger Schöttle Galerie, Munich, Vida (con Peter Nadin), ene-feb 19. 8, 1980.  
Galerie Onze Rue Clavel, París, Textos de posiciones (con Peter Nadin), ene-feb 19. 8, 1980.

**1979**

Material impreso de Nueva York, los impresos de Windows, 1979. Incluye cinta de audio.

Moda Moda, Nueva York, Window Fashion Moda, Primavera 1979. Incluye cinta de audio.

**1978**

Franklin Furnace, Nueva York, Jenny Holzer instalación, diciembre 12-30, 1978. Incluye cinta de audio.

Instituto para el Arte Urbano y Recursos en PS 1, Nueva York, Jenny Holzer pintado la habitación: Proyecto Especial PS 1, 15 de Enero-Febrero. 18, 1978.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

**2003**

*Aire*, James Cohan Gallery

*Sueño Americano*, Galería Ronald Feldman

**2002**

Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg

Columnas Blanco, Nueva York, Gloria, 13 de septiembre - 20 de octubre, 2002

Kunsthau, Zürich, Asuntos Públicos: Von bis Beuys Zittel - Das Offentliche in der Kunst Kunsthau Zürich

El Centro de Atención, Londres

Museo de Arte Contemporáneo, Chicago, Multiformity: Multiples de la MCA Collection

Apexart, Nueva York

La galería de Marianne Boesky

Sean Kelly Gallery, Nueva York

**2001**

ArtSpace-Kansas City Art Institute

**2000**

Cheim & Read, Nueva York

Museet de Samtidskunst, Oslo

Exit Art, Nueva York

John Weber Gallery, Nueva York

PS1, Long Island City, NY

Residencia de embajadores en la República Eslovaca, Arte en América: 2000 El

Museo de Arte Moderno, Nueva York, NY

### **1999**

Whitney Museum of American Art, Nueva York

La Biennale di Venezia, Venecia, 48<sup>a</sup> Exposición Internacional de Arte  
Contemporáneo

Bronx Museum of the Arts, Nueva York

### **1998**

Kunsthalle Wien

Galería Nacional de Australia

Galería Nacional de Victoria, Melbourne

### **1997**

El Museo de Arte Moderno, Nueva York

Whitney Museum of American Art, Nueva York, y San Jose Museum of Art

Museum für Gegenwartskunst, Basilea

Martin-Gropius-Bau, Berlín

Joseph Helman Gallery, Nueva York

### **1996**

Whitney Museum of American Art, Nueva York

El Museo de Arte Moderno, Nueva York

Guggenheim Museum SoHo, New York, Mediascape Museo Guggenheim

SoHo, Nueva York, Mediascape

Sprengel Museum de Hannover, Alemania, Sexo y el Delito: Von den  
Verhältnissen der Menschen

### **1995**

El nuevo Museo de Arte Contemporáneo, Nueva York

## INSTALACIONES PERMANENTES

### **2005**

David L. Lawrence Convention Center, Pittsburgh, Por Pittsburgh, 2005.

Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, Alemania, por Paula Modersohn-Becker, 2005.

### **2003**

Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, 125 años, de 2003.

Palacio de Justicia de Nantes, Nantes, Francia, instalación de Justicia de Nantes, 2003.

### **2002**

La Fundación Wanas, Knislinge, Suecia, Jenny Holzer, Wanas Muro, 15 de septiembre de 2002.

Nakanoshima Mitsui Building, Osaka City, Osaka, Japón, Serpentine:  
Selecciones de evidencias, Vida, Supervivencia, Arno, Instalación Permanente concluyó en julio de 2002.

Telenor, Fornebu, Noruega, Telenor para la instalación; evidencias,  
Supervivencia, Vida, Undera rock, se lamenta, la Madre y el Niño, Guerra,  
Erlauf, Arno, inflamatorio Ensayos. Inaugurado 15 de diciembre de 2002  
Pulcherrimae Strade, Arte Contemporáneo de Espacios Históricos, 23 de  
marzo-30 de junio de 2002.

Agder University College, Gimlemoen, Noruega, la instalación permanente de  
Agder College, inaugurado el 21 de marzo de 2002.

Neue Nationalgalerie, Berlín, instalación permanente en favor de Neue  
Nationalgalerie, de enero de 2002.

### **2001**

La Peggy Guggenheim Collection, Venecia, el Banco de Jardín, 25 de mayo.

### **2000**

Helmut Lang Parfumerie, Nueva York, Arno, 26 de septiembre de 2000.

Musée d'Art Contemporain, la Colección Lambert, Avignon, Francia, instalación  
de Avignon, de noviembre de 2000.

## **1999**

Universidad del Sur de California, Los Angeles, lista negra, inaugurado el 17 de noviembre de 1999.

Ciudad de Leipzig, Goerdeler monumento, inaugurado Setember 8, 1999.

Xacobeo, Pontevedra, España, instalación de Isla de Esculturas, 29 de julio de 1999.

Bundestag, en Berlín, para la instalación Riechstag, inaugurado 8 de septiembre de 1999.

Estados Unidos Federal Courthouse, Sacramento, instalación de los EE.UU. y la Corte Federal Building, inauguró de abril, 9 de 1999.

## **1998**

Universidad de Ohio, Atenas, instalación de la Universidad de Ohio, 2 de octubre de 1998.

Schweitzerische Bankgesellschaft, UBS, Zurich, instalación de UBS, 15 de febrero del 1998.

## **1997**

Jardín de Esculturas Colonia, Colonia, Köln Instalación para Jardín de Esculturas, 25 de noviembre de 1997.

Helmut Lang tienda, el 80 Greene Street, Nueva York, Arno, 3 de noviembre de 1997.

Münchener Rückversicherungs - Gesellschaft, Munich, instalación de Münchener Rückversicherungs, 31 de octubre de **1997**.

Kunsthalle Zürich, instalación de Zürich, 23 de octubre de 1997.

Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, instalación para el Museo Guggenheim Bilbao, October19, 1997.

Literaturhaus München, Munich, Oskar Maria Graf Memorial, inaugurado 5 de junio de 1997.

Leipzig Messe GmbH (Centro de Comercio Justo), Arte en el Centro de Exposiciones de Leipzig (Parte II), 30 de mayo de 1997.

Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Serpiente de techos, 23 de febrero de 1997.

Catálogo

**1996**

Leipzig Messe GmbH (Centro de Comercio Justo), instalación para el Leipzig Messe (Part I), 13 de marzo de 1996, Catálogo.

**1995**

Estados Unidos Courthouse, Allentown, Pennsylvania, Allentown Bancos: Las selecciones de las evidencias y Supervivencia Series, Diciembre 29, 1995.

Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japón, instalación, el 30 de septiembre de 1995.

Ciudad de Erlauf, Austria, Erlauf Paz Monumento, la instalación al aire libre, inaugurado 8 de mayo de 1995.

Autoridad aeropuerto de Schiphol, Amsterdam, instalación para el aeropuerto de Schiphol Autoridad.

**1994**

Nordhorn, Alemania, Negro Jardín, al aire libre instalación, inaugurada el 28 de octubre de 1994.

**1993**

MAK (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), Viena, El Imperio de estilo Biedermeier y Colección Permanente de instalación, de mayo de 1993.

Universidad de California, San Diego, el cuadro verde, al aire libre instalación, el 6 de marzo de 1993.

Walker Art Center, Minneapolis, De la Serie Vida.

**1991**

Museo de Bellas Artes, Boston, instalación de la galería de Foster, 7 de diciembre de 1991.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo La instalación, de 12 de junio de 1991.

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, instalación de Aachen, 10 de junio de 1991.

## SELECCIÓN DE PROYECCIONES DE XENON.

### **2005**

Por la Ciudad, Rockefeller Center, Septiembre 29-Octubre. 2, 2005; Bobst Library, NYU, Octubre 3-5, 2005; La Biblioteca Pública de Nueva York, Octubre 6-9, 2005.

### **2004**

Xenon para Miami, Miami Freedom Tower, Diciembre 1-5, 2004

Xenon para DC, 1515 14th Street Arts Building, Octubre 30-31, 2004; Gelman Library, GeorgeWashington University, Noviembre 1, 2004.

Para la ciudad de Nueva York, Catedral de San Juan el Divino, oct 26, 2004;

Fundación Bethesda,

Octubre 27, 2004, 515 Greenwich Street, Octubre 28, 2004; Hotel Pennsylvania, Octubre 28-29, 2004; Cooper Union, Oct 29, 2004.

Xenon de Bregenz, Kunsthaus Bregenz Junio 11-12, 2004; Feldkirch

Schattenburg, 13 de junio de 2004; Hohenems Steinbruch, 14 de junio de 2004;

Vermunt Stausee, 15 de junio de 2004; Alte Pfarrkirche zum heiligen Nikolaus,

Lech, 16 de junio de 2004; Kanisfluh, 17 de junio de 2004; Bregenzer

Festspiele, 18 de junio de 2004.

Xenon de Turín, Teatro Carignano, nov 8, 2003-Ene. 11, 2004.

### **2003**

Xenon para la Peggy Guggenheim, Peggy Guggenheim Collection, Venecia, Septiembre 2-6, 2003.

Xenon de Cannes, Palais de Festival y Le Port et le Suquet, May 14-25, 2003.

Xenon para Liverpool, Tate Liverpool, Marzo 19-23, 2003.

### **2001**

Xenon de París, Pyramide du Louvre, nov 1, 2001; Colonnade du Louvre, nov 2, 2001; Seineand Pont-Neuf (depuis Le Pont des Arts), nov 3, 2001; Eglise Saint-Eustache, nov 3, 2001; Panteón, nov 4, 2001.

Xenon de Burdeos, Dune du Pyla, 26 de mayo de 2001; Porte Caillau, 28 de mayo de 2001; Place du Palais, 28 de mayo de 2001; Place de Parlement, 29

de mayo de 2001; Cinéma Utopia, 29 de mayo de 2001; Place Camille JULLIAN , 29 de mayo de 2001; Saint Michel, 30 de mayo de 2001; Ópera de Burdeos, 30 de mayo de 2001; Place de la Victoire, 31 de mayo de 2001; Garonne, des Quais

Chartones, 31 de mayo de 2001; Cinéma Utopia, 1 de junio de 2001.

Xenon de Monterrey, Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, 15 de julio y 19-20, 2001; Oficinas e Parque, 16 de julio de 2001; Biblioteca Magna Raúl Rangel Frías, 17 de julio de 2001; La Huasteca, 18 de julio y 22, de 2001; Loma Larga, 21 de julio de 2001.

Xenon para Berlin, Neue Nationalgalerie, 27 de Enero y Febrero 1-3, 2001; Matthäikirche, Staatsbibliothek zu Berlin (Kulturforum) y Kammersmusiksaal der Philharmonie, Febrero 1-3 2001; Bundeskanzleramt (Neubau) y Museumshöfe, feb 4, 2001; BerlinerRathaus y Altes Museum, feb 5. 2001; Grand Hyatt de Berlín y Humboldt-Universität zu Berlin, Febrero 6, 2001; Pergamonmuseum y Bodemuseum, 7 de febrero de 2001; DG-Bank, DaimlerChrysler Services AG y Jüdisches Museum, Febrero 8, 2001.

## **2000**

Xenon para el Báltico, BALTIC Centro de Arte Contemporáneo, Gateshead, Oct 25 y 28, de 2000; Mantenga Castillo, Newcastle, oct 26, 2000; esmoquin Princess, Gateshead, oct 27, 2000.

Xenon de Buenos Aires, el Planetario de la Ciudad de Buenos Aires Galileo Galilei-y Parque de Palermo, 30 de abril de 2000; Centro Cultural Recoleta, 1 de mayo de 2000; Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, 2 de mayo de 2000; La Boca y la Fundación

Proa, 3 de mayo de 2000; Teatro Colón, 4 de mayo de 2000.

Xenon de Oslo y Lillehammer, para Museet Samtidskunst, Oslo, Enero 22-27, ene 31-feb. 3, y Febrero 7-10, 2000; Oslo Rådhus, 28-30 Enero y Febrero 11-13, 2000; Universitetet i Oslo, febrero 4-6, 2000; Nordster y Lysgaardsbakkene, Lillehammer, feb 5, 2000.

## **1999**

Xenon de Venecia, Fondazione Cini, Junio 9-13, 1999.

Xenon de Río de Janeiro, Centro Cultural Banco de Brasil, 5 de mayo de 1999; Pão de Açúcar, 8 de mayo de 1999; Arpoador Beach y Playa de Leme, 9 de mayo de 1999.

#### **1998**

Xenon de Roma, España, 16 de julio de 1998.

#### **1996**

Xenon de Florencia, Arno ribera y frente a los edificios, Septiembre 20-22, 1996.

### PROYECTOS ESPECIALES:

#### **1999**

BMW, Munich, BMW Art Car 15, 1998 BMW V12 LMR coche de carreras, está representada en Le Mans, junio 12-13, 1999.

#### **1998**

Agenzia per la Moda, Roma, Alta Moda, xenón proyección en la Plaza de España de diversos textos en Inglés e italiano, entre ellos cuatro segmentos televisados durante el evento y posterior a la proyección de mostrar hasta el amanecer. 16 de julio de 1998.

Biblioteca Nacional de Suecia, Estocolmo, Suecia, Ordet, proyecto especial sobre los textos incluidos alquilados al aire libre LED signos, señales comerciales en torno a la ciudad, por LEDs instalado en la biblioteca, la biblioteca y en los recibos. Inaugurado el 21 de marzo de 1998.

#### **1997**

Helmut Lang, Nueva York, con signos LED Arno texto, instalado Noviembre 3, 1997.

#### **1996**

Pizarra, <http://www.antennaco.com/holzer/holzer.html>., En línea de proyectos, 24 de junio-10 de julio de 1996.

Völkerschlachtdenkmal, Leipzig, Alemania, KriegsZustand, instalación al aire libre, organizado por Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, junio 14-16, 1996.

### **1995**

ada web, <http://adaweb.com/cgi-bin/jfsjr/truism>, Por favor, cambiar las creencias, on-line proyecto, puesto en marcha 23 de mayo de 1995.

### **1993**

Iglesia de San Pedro, Colonia, Guerra, Octubre de 1993.

### **1989**

Doris C. Freedman Plaza, New York, Bancos, organizada por el Fondo de Arte Público, Inc, Nueva York, julio 1-Dic. 31, 1989.

### **1988**

MTV, Nueva York, Art Escapadas, anuncios de televisión, en primer lugar al aire Agosto 15., 1988.

Wembley Stadium, Londres, Nelson Mandela Seventieth Birthday Tribute, 11 de junio de 1988.

### **1987**

Hamburgo, Zwei spektakuläre Kunstaktionen der New Yorker Künstlerin Jenny Holzer im Octubre en Hamburgo, Octubre de 1987. instalaciones al aire libre y proyectos públicos, Colormotion electrónico firmar y vagones de ferrocarril, Hamburger Hauptbahnhof, y las emisiones en la estación de radio 107-FM, Octubre de 1987.

### **1986**

Las Vegas, protegerme de lo que quiero, instalaciones al aire libre, Nevada, organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Nevada en Las Vegas; Daktronics doble cara electrónico firmar, el Caesar's Palace, Septiembre 2-8, 1986; Kellego electrónico firmar, Fashion Show Mall, Septiembre 2-8, 1986; electrónico firmar, Plaza Regency, Septiembre 2-8, 1986; signo y electrónicos, carrusel de equipaje, el aeropuerto internacional McCarran, Septiembre 12-28, 1986.

## **1985**

Times Square, Nueva York, Selección de la Serie de supervivencia, instalación al aire libre, Spectacolor electrónico firmar, Diciembre 1985-Enero. 1986.

## **1984**

Nueva York, signo en un camión: un Programa de Artistas y muchos otros con motivo de las elecciones presidenciales, las instalaciones al aire libre, organizado por Jenny Holzer,

patrocinado por el Fondo de Arte Público Inc, Nueva York, Diamond Vision Mobile 2000 signo de vídeo, Grand Army Plaza, nov 3, 1984, y de Bowling Green Plaza, Noviembre 5, 1984.

66a Calle y Broadway, Nueva York, Gráficos Cambio 2, bus de vivienda (diseñado por Dennis Adams), organizada por Jenny Holzer, patrocinado por el Fondo de Arte Público Inc, Nueva York, 25 de abril-julio, 1984.

## **1982**

Times Square, Nueva York, los mensajes al público, instalación al aire libre, organizado por el Fondo de Arte Público, Inc, Nueva York, Spectacolor señal electrónica, Marzo 15-30, 1982.

Marine Midland Bank, 140 Broadway, Nueva York, Art Lobby, organizado por la Lower Manhattan Cultural, Nueva York, febrero 1-5, 1982

## **1980**

Edificio abandonado, cuadragésimo primer y Calle Séptima Avenida, Nueva York, The Times Square Show, 1980.

## **PREMIOS**

## **2005**

Como doctor honoris causa de Bellas Artes, New School University, Nueva York, Nueva York, 2005.

**2004**

Red Pública Art Award, los estadounidenses de las Artes, Washington, DC y Nueva York, 2004.

Residente en Artes Visuales, Academia Americana de Roma, sep 15, 2003- Ene. 15, 2004.

**2003**

Doctor Honoris Causa, RISD.

**2002**

Diploma de Chivalier de la Orden de las Artes y las Letras de Gobierno francés Goslar emperador Ring\_\_Monchehaus Museo de pieles Moderne Kunst y Verein zur Forderung Monererner Kunst Goslar.

**2000**

La Academia Americana de Berlín, Berlín Premio de becas

**1996**

Foro Económico Mundial, Ginebra, Suiza, Crystal Award, en honor a artista que han hecho una notable contribución a la comprensión intercultural.

**1994**

Universidad de Ohio, Atenas, Ohio, Doctorado de Filosofía y Letras.

Skowhegan Escuela de Pintura y Escultura, Nueva York, Skowhegan Medalla de instalación.

**1993**

Art Director's Club de Europa, la Medalla de Oro para el título, la Medalla de Oro de Diseño para el Süddeutsche Zeitung Magazin, edición N ° 46, 1993, Lustmord.

**1990**

XLIV Biennale di Venezia, Venecia, Italia, Leona d'Oro, gran premio de pabellón.

## **Francisco Leiro**

(Cambados, 1957)

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### **1975**

Sociedad Cultural de Cambados.

Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra.

#### **1978**

Museo Cruz Herrera. La Línea de la Concepción. Cádiz.

Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de A Coruña.

#### **1980**

Sala de Exposiciones de la Diputación de Lugo.

#### **1982**

Club Internacional de Prensa. Madrid.

Galería Sargadelos. Santiago de Compostela.

#### **1984**

Galería Montenegro. Madrid.

F.I.A.C. Grand Palais. París. Elisabeth Franck Gallery: Galería Montenegro.

#### **1985**

*Aniversario Galería Montenegro.* Presentación de Sansón Derribando las Columnas del Templo. Madrid.

#### **1986**

ARCO'86. Madrid. Galería Montenegro. Madrid.

#### **1987**

Galleria Giorgio Persano. Turín.

Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria.

Galería Montenegro. Madrid.

*Art Contemporain en Bretagne-Galice-Croningue,* Rennes-La Criée/Grand Huit.

Galería Juana de Aizpúru. Sevilla.

Galería Montenegro. Madrid.

**1988**

*Dibuxos*. Galería Roma e Pavía. Oporto.

Galería Fernando Silió. Santander.

*Esculturas Recentes*. Galería Roma e Pavía. Oporto.

**1989**

Galería Trinta. Santiago de Compostela.

Galéria Abel Lepina. Vigo.

**1990**

Sculpture. Marlborough Gallery. Nueva York.

Galería Espacio Santiago Corbal. Pontevedra.

**1991**

Esculturas 1988-1991. Galería Pedro Oliveira. Oporto.

Dibujos. Estudio Regueros. Madrid.

**1992**

Recent Sculpture. Marlborough Gallery. Nueva York.

**1993**

Galería Fernando Silió. Santander.

Esculturas. Galería Marlborough. Madrid.

**1995**

Miño. Galería Marlborough. Madrid.

**1996**

Cielo Líquido. Espacio Caja de Burgos. Burgos.

Ceu Líquido. Galería Pedro Oliveira. Oporto.

**1997**

Francisco Leiro. Marlborough Chelsea. Nueva York.

Galería Clave. Murcia.

**1998**

Francisco Leiro. Galería Marlborough. Madrid.

Francisco Leiro. Piedra y Metal. Castillo de Santa Bárbara. Alicante.

**1999**

Galería VGO. Vigo.

Galería Lekune. Pamplona.

Galería Dos Coimbras. Braga.

## **2000**

Leiro. IVAM, Centre del Carme. Valencia. Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.

Francisco Leiro. Recent Sculptures. Marlborough Chelsea. Nueva York.

Francisco Leiro. Esculturas. Museo Barjola. Gijón.

## **2001**

Francisco Leiro. Jardines Fingidos. Galería Marlborough. Madrid.

## **2002**

Francisco Leiro. Bronces. Galería Marlborough. Madrid.

Francisco Leiro. Bronces y dibujos. Galería DV. San Sebastián.

## **2003**

Francisco Leiro. Galería La Aurora. Murcia.

Francisco Leiro. Galería Marlborough. Madrid.

Francisco Leiro, National Gallery of Foreign Art of Sofía, Bulgaria, llevada al Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

## **2004**

Francisco Leiro, Recent Sculpture. Marlborough de Nueva York.

Leiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal

Francisco Leiro, Sala Ármaga, León.

Francisco Leiro, Fundación Granell, Santiago de Compostela.

Francisco Leiro, Galería Scq, Santiago de Compostela, España.

Francisco Leiro, Museo de Arte Moderna da Bahía, Santiago de Bahía, Brasil.

Francisco Leiro, Museo de Arte Moderna da Bahía, Salvador de Bahía, itinerante: Museo MARTE, El Salvador y Museo Recoleta, Buenos Aires.

## **2005**

Diálogos de Silencio, Dag Hammarskjold Plaza, Nueva York.

Bronces y Dibujos, Galería Marlborough, Madrid.

Caracteres, Galería Ad Hoc, Vigo.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

### **1976**

Colectiva de Artistas Gallegos. Galería Toisón. Madrid.

### **1977**

IV Muestra de Arte. Sociedad Cultural de Cambados.

Veinte Artistas Jóvenes. Museo de santo Domingo. Santiago de Compostela.

### **1981**

Semana Gallega en Estoril. Portugal.

### **1982**

Exposición de esculturas al aire libre. Lugo.

### **1983**

Atlántica. Palacio Gelmírez. Santiago de Compostela.

Seis Artistas de la Galería Montenegro. Galería Montenegro. Madrid.

Aproximación 83/84. Galería Montengro. Madrid.

### **1984**

En Tres Dimensiones. Caixa de Pensiones. Madrid.

ARCO'84. Madrid. Galería Montenegro. Madrid.

Art 15'84. Basilea. Suiza. Galleria Lucio Amelio. Nápoles.

Seis Escultores. Palacio de Cristal. Parque El Retiro.

Dirección de Bellas Artes y Archivos. Madrid.

IV Salón de los 16. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

Imaxes dos 80. Desde Galicia. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela.

Encontros no espacio. Plaza de la Quintana. Santiago de Compostela.

Homenaje a Mon Vasco. Galería Finisterre. A Coruña.

Bienal de Pontevedra. Pontevedra.

Novas Formas. Velhas Raices. Kiosco Alfonso. A Coruña.

### **1985**

A Toda Tela, 14 Pintores, 4 Escultores. Vigo, Pontevedra.

ARCO'85. Madrid. Galería Montenegro. Madrid.

Contraparada 6º. Edición, Consejo Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Murcia.

Artistas Gallegos. Diputación de Málaga.

Exposición de grupo. Galleria Il Ponte. Roma.

VIII Bienal Nacional de Arte. Diputación de Pontevedra.

XVIII Bienal de São Paulo. Parque Ibirapuera. São Paulo.

Cinco Escultores. Galería Miguel Marcos. Zaragoza.

Finisterra. Galería Nasoni. Oporto.

### **1986**

Artistas de la Galería Montenegro. Madrid.

Terrae Motus 2. Villa Campolieto. Ercolano, Nápoles.

Junge Spanische Künstler Bei Thomas. Galerie Thomas. Munich.

Diecisiete Artistas/Diecisiete Autonomías. Pabellón Mudéjar. Parque de María Luisa.

Sevilla y Palma de Mallorca.

Origins Originality+Beyond. The Sixth Biennale of Sidney. Art Gallery of New South

Wales, Sidney.

VII Bienal Internacional de Arte. Pontevedra.

Escultura Ibera Contemporánea. Diputación de Zamora.

Correspondentie europa. Stedelijk Museum. Ámsterdam

### **1987**

ARCO'87. Madrid. Galleria Giorgio Persano. Turín.

Terrae Motus: Naples Tremblement de Terre. Grand Palais. París.

Sammlung Thomas. Art II Forum Thomas. Munich.

Art Triangle Barcelona 1987. Casa de la Caritat. Barcelona.

Antropología e Memória. Visao Actual de Arte galega. Fundação Calouste Gulbenkian.

Sociedade Nacioal de Belas-Artes. Lisboa.

### **1988**

ARCO'88. Madrid. Galería Montenegro. Madrid.

Epoca Nueva: Painting and Sculpture from Spain. The Chicago Public Library. Cultural

Center, Illinois. Itinerante: Akron Museum, Ohio. Meadows Museum, Southern Methodist

University, Dallas. Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables, Florida.

Art 1988. Basilea, Suiza. Galería Montenegro. Madrid Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander.

VIII Bienal Internacional del Arte. Pontevedra.

Acentos: Nuevo Arte Español. Ludwingshafen, Alemania.

F.I.A.C. Grand Palais. París. Galería Montenegro. Madrid.

### **1989**

Accents. Palau Robert. Barcelona.

ARCO'89. Madrid. Galería Montenegro. Madrid.

Gallegos somos nos. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Buenos Aires.

Summer Group Show. Marlborough Gallery. Nueva York.

### **1990**

ARCO'90. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York y Galería Roma e Pavía, Oporto.

Artistas en Homenaje a Estella. Estella, Navarra.

Revisión Dunha Década 1978-88. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela.

Marlborough en Pelaires. Centro Cultural Contemporáneo Pelaires. Palma de Mallorca.

### **1991**

Galicia no Tempo. Monasterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

ARCO'91. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Art Miami'91. International Art Exhibition, Miami. Marlborough Gallery. Nueva York.

Chicago International Art Exhibition, Chicago. Marlborough Gallery. Nueva York.

Spanien: Kunst Europa. Kunstverein. N.G.B.K. Berlín.

### **1992**

ARCO'92. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

5 Triennale Fellbach Kleinplastik. Schwabenldhalle Fellbach y Wilhem  
Lehmbruck

Museum Duisburg.

Chicago International Art Exhibition, Chicago. Marlborough Galler. Nueva York.

EXPO'92. Sevilla. Pasajes. Actualidad del Arte Español. Pabellón Español.

EXPO'92. Sevilla. Pintores e Escultores Galegos na Expo 92. Pabellón de  
Galicia.

Bienal'92 de Pontevedra. Semellanzas e Contrastes Visions da Arte Peninsular  
da última

década a través de tres colecciones.

Contemporary Spanish Artists. Marlborough Fine Art. Tokio.

### **1992-93**

Artistas en Madrid. Años 80. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

### **1993**

Escultura Española do Século Vinte, Compostela 93. Igrexa de San Domingos  
de

Bonaval. Santiago de Compostela.

ARCO'93. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Figure. Contemporary Sculpture. Marlborough Gallery. Nueva York.

Trazos e Camiños. Xunta de Galicia. Itinerante.

Arte Español Contemporáneo. Museo Magurame Hirai. Japón.

### **1994**

ARCO'94. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Itinere, Itinere. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Santiago de  
Compostela.

XIV Salón de los 16. Museo Nacional de Antropología, (antiguo MEAC). Madrid.

### **1994-95**

I Encuentro de Escultura Ibérica Actual. Museo Provincial de Lugo. Itinerante:  
Caixa

Geral de Depósitos. Lisboa.

### **1995**

ARCO'95. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

### **1996**

ARCO'96. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Marlborough en Vertice. Galería Vertice. Oviedo.

### **1997**

ARCO'97. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Escultura Ibérica Contemporánea. Galería Mario Sequeira. Braga.

Marlborough en La Aurora. Galería La Aurora. Murcia.

De Asorey ós 90. A Escultura Moderna en Galicia. Auditorio de Galicia.

Santiago de

Compostela.

Galicia Exterior. Estación Marítima de Vigo. Galicia.

Propios y Extraños, Colectiva. Galería Marlborough. Madrid.

Escultura Española Actual. Galería Marlborough. Madrid.

Figuras contaminadas. Palacio de la Merced. Diputación de Córdoba. Córdoba.

### **1998**

Diez años de sueños. Galería Clave. Murcia.

ARCO'98. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Galería Atlántica. A Coruña.

Galería Clérigos. Lugo.

...In corpore sano-75 años de arte y deporte en Galicia. Casa de las Artes.

Ayuntamiento de Vigo. Vigo.

After Africa. Galería Metropolitana. Barcelona.

### **1999**

ARCO'99. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

De la Escultura y de su Negación. Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Isla de esculturas. Illa da Xunqueira do Lérez. Pontevedra.

Grands D'Espagne, de Picasso a Barceló. Chateau de Villeneuve. Art moderne et Art

contemporain. Vence, Francia.

Hacia un nuevo clasicismo, Veinte años de Escultura Española. Itinerante: Círculo de

Bellas Artes. Madrid, Castillo de Santa Bárbara. Alicante, Casal de Solleric. Palma de

Mallorca, Reales Ataranzas. Valencia.

## **2000**

ARCO'2000. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Fontaines Monumentales. Fondation Her Voorhout van de Beeldende Kunst II. La Haya.

Confines: Miradas, discursos, figuras en los dos extremos del siglo XX. Sala de Exposiciones de Plaza de España ( Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid).

Elogio de lo visible. 27 artistas en torno a la figuración. Itinerante: Galería Marlborough.

Madrid, Caja de Ahorros Murcia. Centro Cultural Las Claras, Caja de Burgos. Centro

Cultural Casa del Cordón, Cultural La Rioja. Logroño.

Water in Beeld-Hofvijer. Fondation Het Voorhout Van de Beeldende Kunst II. La Haya.

L'Homme qui Marche. Sculptures au Palais Royal. París.

Un bosque de esculturas centenarias. Itinerante: La Sala de las Alhajas de la Fundación

Caja Madrid, Museo de Arte Esteban Vicente, Plazuela de las Bellas Artes. Segovia.

Confines. Miradas, discursos. Figuras en los extremos del siglo XX. Consejería de

Cultura. Comunidad de Madrid.

Propios y Extraños. Galería Marlborough. Madrid.

Galería Vértice. Oviedo.

## **2001**

ARCO'01. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

ARCO'01. Madrid. Open Spaces. Espacio Público. Presenta la escultura Sequía, 1996.

Un recorrido por el arte español el siglo XX. Alcalá subastas. Madrid.

Dos milenios en la Historia de España. Año 1000-año 2000. Centro Cultural de la Villa.

Madrid. Museo del Cincuentenario de Bruselas.

Figuras. Visiones del Arte Contemporáneo. Centro Cultural Puerta Real. Granada.

Cinquante ans de sculpture espagnole. Palais Royal. París.

Propios y Extraños". Galería Marlborough. Madrid.

Rumbos de la escultura española del siglo XX. Fundación Santander Central Hispano.

Madrid.

Esculturas en el Retiro. Paseo de Coches, Parque del Retiro. Madrid.

La figura humana. Casa Primera de Oficios de San Lorenzo del Escorial. San Lorenzo del Escorial. Madrid.

## **2002**

Escultores Marlborough. Galería Capa Esculturas. Bruselas.

Figuras. Galería Mario Sequeira. Braga, Portugal.

ARCO'2002. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Viaje al espacio. 50 Años de Escultura Española. Sala del Centro Cultural Ibercaja. Palacio de Congresos de Zaragoza. Itinerante: Obra Social Caja de Burgos,

Centro Cultural Casa del Cordón . Burgos, Centro de Exposiciones de Benalmádena.

Málaga.

Una visión del Arte Contemporáneo Gallego. Colección Caixanova. Auditorio de Galicia.

Escultura Española. Galería Marlborough Mónaco. Monte-Carlo.

El Siglo de Picasso. El arte del siglo XX. Galería Nacional de Atenas.

Cardinales. MARCO. Vigo.

Tránsito de ideas. Arte en España (1972-1992). Fundación Unicaja-Palacio Provincial.

Cádiz.

Atlántica, 1980-1986. Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO). Vigo, noviembre-marzo.

### **2003**

ARCO'03. Madrid. Marlborough Gallery. Nueva York.

Art Espagnol Contemporain. Marlborough Monaco. Mónaco.

+ - 25 años de arte en España. Creación en libertad. MUVIM y Ataranzas. Valencia.

### **2004**

A Arañeira. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela.

### **2005**

Marlborough Chelsea, Nueva York.

ARCO 2005, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.

Salamanca, ciudad de la escultura, Consejería de Cultura de Junta de Castilla y León, Salamanca.

Summer Show, Marlborough Gallery, Nueva York.

Muestra de Escultura Pública: Artistas Españoles Contemporáneos, Consejería de Cultura de las Islas Baleares, Palma de Mallorca.

Visiones y Sugerencias. Exposición colectiva homenaje al Quijote. Instituto Cervantes, Alcalá de Henares, Madrid.

### **2006**

Sculpture. Marlborough Gallery, Nueva York.

ARCO 2006. Marlborough Gallery, Nueva York.

### **2007**

ARCO'07. Madrid, Marlborough Gallery, New York.

És quan dormo que hi veig clar. Galería Marlborough, Barcelona

Sobre el humor. Galería Marlborough, Madrid.

Exposición colectiva en Leganés. Ayuntamiento de Leganés.

Summer Show. Marlborough Barcelona, Barcelona. 9 verdades creativas.

Romeral de San Marcos, Segovia,

Hay Festivas de Segovia, Torreón de Lozoya. AENA

Colección de Arte Contemporáneo. Sala de Exposiciones del Convento de Santa Inés. Sevilla.

## **2008**

Propuesta, Galería Manuel Ojeda. Las Palmas de Gran Canaria

ARCO '08. Madrid, Marlborough Gallery, New York.

Palazzo Sant'elia, Instituto Cervantes, Provincia regional de Palermo, Italia.

Summer Show. Galeria Marlborough Madrid,

Madrid. de Cultura de Junta de Castilla y León, Salamanca.

## MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Akron Art Museum, Ohio, U.S.A.

Asociación de los Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, La Coruña.

Ayuntamiento de Torrelavega, Santander.

Ayuntamiento de Getafe, Madrid.

Caja de Burgos, Burgos.

Centro Cultural São Lourenço, Almancil, Portugal.

Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, La Coruña.

Colección-Fundación Caja de Madrid.

Colección Fundación Coca-Cola, Madrid.

Colección Fundación La Caixa, Barcelona.

Grounds for Sculpture, New Jersey.  
Instituto de Crédito Oficial (ICO), Madrid.  
Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.  
Museo de Arte Contemporáneo Patio Herreriano, Valladolid.  
Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.  
Museo de Castrelo, Vigo.  
Museo Marugame Hirai, Kagawe, Japón.  
Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda.

## ENCARGOS PÚBLICOS

1988

*Mis Sofás*, Pontevedra, España.

*Coloso*, Palacio de la Magdalena, Santander, España.

1989

*Balboas III*, El Ferrol, La Coruña, España.

1990

*Nave*, Campus Universitario, Santiago de Compostela, España.

1991

*Sireno*, Vigo, España.

1992

*Puertas de la Torre de Hércules*, La Coruña, España.

1993

*Porta Santa*, Catedral de Santiago de Compostela, España.

1995

*Homenaje a Castelao*, Alameda, Santiago de Compostela, España.

1997

*Bañista no Areal*, Vigo, España.

1999

*Miarritz*, Biarritz, Francia.

*Marzo del 73*, Fene, La Coruña, España.

2001

*Astronauta*, Valdemoro, Madrid.

2004

*Vértigo*, Autovía M50, Madrid.

2007

*Dama de Navalcarnero*. Calle de la doctora, Ayuntamiento de Navalcarnero, Madrid.

*Simeón sentado*. Torre Espacio, Cuatro Torres, Madrid..

## PREMIOS Y DISTINCIONES

1989

1ª Mostra Unión Fenosa, La Coruña. Selección y adquisición obra *Torso Sentado*.

1998

Medalla a las Bellas Artes de la CEOE.

2000

Medalla Castelao. Xunta de Galicia.

2003

IIª Edición Gallegos del Mundo: Premios de las Artes y de la Ciencia.

## **Richard Long**

(Bristol, 1945)

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### **1968**

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

#### **1969**

John Gibson Gallery, Nueva York.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Museum Haus Lange, Krefeld

Yvon Lambert Gallery, París.

Gallery Lambert, Milán.

#### **1970**

Dwan Gallery, Nueva York.

Städtisches Museum, Monchengladbach.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

#### **1971**

Gian Enzo Sperone Gallery, Turín.

Museum of Modern Art, Oxford.

Art and Project Gallery, Amsterdam.

#### **1972**

Whitechapel Art Gallery, Londres.

The Museum of Modern Art Projects, Nueva York.

Yvon Lambert Gallery, París.

#### **1973**

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Wide White Space, Antwerp.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Lisson Gallery, Londres.

**1974**

John Weber Gallery, Nueva York.

Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.

Lisson Gallery, Londres.

**1975**

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Wide White Space, Antwerp.

Yvon Lambert Gallery, París.

Art and Project Gallery, Amsterdam.

Rolf Preisig Gallery, Basel.

Plymouth School of Art, Plymouth.

**1976**

Gian Enzo Sperone Gallery, Roma.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Wide White Space, Antwerp.

Lisson Gallery, Londres.

British Pavilion, Bienal Venecia, Venecia.

Art Agency Tokyo, Tokio.

Arnolfini Gallery, Bristol.

Sperone Westwater Fischer Gallery, Nueva York.

**1977**

Whitechapel Art Gallery, Londres.

Art and Project Gallery, Amsterdam.

Gallery Akumalatory, Poznan.

Rolf Preisig Gallery, Basel.

Lisson Gallery, Londres.

Kunsthalle, Berna.

National Gallery of Victoria, Melbourne.

Art Gallery of New South Wales, Sidney.

**1978**

Art and Project Gallery, Amsterdam.

Yvon Lambert Gallery, París.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Lisson Gallery, Londres.

Park Square Gallery, Leeds.

Sperone Westwater Fischer Gallery, Nueva York.

Austellungsraum Ulrich Ruckriem, Hamburgo.

### **1979**

Ink Gallery, Zurich.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Rolf Preisig Gallery, Basel.

Orchard Gallery, Londonderry.

Photographic Gallery, Southampton University, Southampton.

Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.

Lisson Gallery, Londres.

Art Agency Tokyo, Tokio.

Museum of Modern Art, Oxford.

### **1980**

Karen and Jean Bernier Gallery, Atenas.

Art and Project Gallery, Amsterdam.

Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.

Sperone Westwater Fischer Gallery, Nueva York.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

### **1981**

Sperone Westwater Fischer Gallery, Nueva York.

Graeme Murray Gallery, Edimburgo.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

David Bellman Gallery, Toronto.

CAPC, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Burdeos.

### **1982**

Art and Project Gallery, Amsterdam.  
Yvon Lambert Gallery, París.  
Flow Ace Gallery, Los Ángeles.  
Sperone Westwater Fischer Gallery, Nueva York.  
National Gallery of Canada, Ottawa.

**1983**

David Bellman Gallery, Toronto.  
Arnolfini Gallery, Bristol.  
Anthony d'Offay Gallery, Londres.  
Tucci Russo Gallery, Turín.  
Art Agency Tokyo, Tokio.  
Century Cultural Centre, Tokio.  
Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

**1984**

Coracle Press, Londres.  
Lucio Amelio Gallery, Nápoles.  
Gallery Crousel-Hussenot, París.  
Jean Bernier Gallery, Atenas.  
Sperone Westwater Gallery, Nueva York.  
Dallas Museum of Art, Dallas.  
The Butler Gallery, Kilkenny Castle, Kilkenny.  
Orchard Gallery, Londonderry.  
Anthony d'Offay Gallery, Londres.  
Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

**1985**

Gallery Buchmann, Basel.  
Anthony d'Offay Gallery, Londres.  
Abbot Hall, Kendal.  
Malmo Konsthall, Malmo.  
Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán.

**1986**

Palacio de Cristal, Madrid.

Gallery Crousel-Hussenot, París.

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Sperone Westwater Gallery, Nueva York.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Porin Taidemuseo, Porin, Finlandia.

Tucci Russo Gallery, Turín.

### **1987**

Musee rath, Génova.

Coracle Atlantic Foundation, Renshaw Hall, Liverpool.

Donald Young Gallery, Chicago.

Cairn Gallery, Nailsworth, Gloucestershire, Nailsworth.

Centre National d'Art Contemporain de Grenoble Magasin, Grenoble.

Jean Bernier Gallery, Atenas.

### **1988**

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

### **1989**

Kunstverein St Gallen, Suiza, St Gallen.

Jean Bernier Gallery, Atenas.

Tucci Russo Gallery, Turín.

Coopers Gallery, Bristol Old Vic Theatre, Bristol.

Sperone Westwater Gallery, Nueva York.

Bristol Old Vic Theatre, Bristol.

Pietro Sparta Gallery, Chagny, Francia, Chagny.

La Jolla Museum of Contemporary Art, California, La Jolla.

Henry Moore Sculpture Trust Studio, Dean Clough, Halifax, Yorkshire, Halifax.

### **1990**

Arnolfini Gallery, Bristol.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Angles Gallery, Los Ángeles.

Gallery Tschudi, Glarus, Suiza, Glarus.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

Tate Gallery, Londres.

Magasin 3 Konsthall, Estocolmo.

Chateau de Rochechouart, Francia, Rochechouart.

### **1991**

Tate Gallery Liverpool, Liverpool.

St Delsches Kunstinstitute und Stadtische Gallery, Frankfurt.

Hayward Gallery, Londres.

Galleria Tucci Russo, Turín.

Sperone Westwater, Nueva York.

Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.

Galerie Tschudi, Glarus.

### **1992**

Jean Bernier Gallery, Atenas.

Angles Gallery, Los Ángeles.

Mead Gallery, University of Warwick, Warwick.

Fundacio Espai Poblenu, Barcelona.

Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf.

### **1993**

65 Thompson Street, Nueva York.

ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

Inkong Gallery, Seul.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Kunstverein Bremerhaven, Bremerhaven.

Center for Coentemporary Art, santa Fe, Nuevo México.

Newen Museum Weserburg, Bremen, Bremen.

Galerie Tschudi, Glarus, Suiza.

Sperone Westwater, Nueva York.

### **1994**

Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Dusseldorf.  
New York Public Library, Nueva York.  
Konrad Fischer, Dusseldorf.  
Sperone Westwater, Nueva York.  
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.  
Palazzo delle Esposizioni, Roma.  
The Center for Contemporary Arts of Santa Fe, Santa Fe.  
The Pier Arts Centre, Stromness, Orkney.  
Bienal Sao Paulo, Sao Paulo.  
Museum of Contemporary Art, Sidney.  
Sherman Galleries, Sidney.  
Tucci Russi, Torino, Italia.  
Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca, Huesca, España.

**1995**

Bündner Kunstverein and Bündner Kunstmuseum, Bündner.  
Peter Blum, Blumarts Inc., Nueva York.  
Laura Carpenter Fine Art, Santa Fe.  
Anthony d'Offay Gallery, Londres.  
Galerie Tschudi, Glarus, Suiza.  
Konrad Fischer, Dusseldorf.  
Syningarsular, Reykjavik, Islandia.  
Daniel Weinberg Gallery, San Francisco.

**1996**

Setagaya Art Museum, Tokio.  
The National Museum of Modern Art, Kioto.  
Spacex Gallery, Exeter.  
AR/GE KUNST Galerie Museum Bolzano, Bolzano.  
Galerie Tschudi, Glarus, Suiza.  
Contemporary Arts Museum, Houston, Texas.  
Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, Texas.

**1997**

Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg, Alemania.

The Crawford Arts Centre, St Andrews, Escocia.

Benesse Museum of Contemporary Art, Naoshima, Japón.

Sperone Westwater, Nueva York.

Bristol City Museum and Art Gallery, Bristol.

Spazio Zero – Cantieri Culturali Alla Zisa, Palermo, Italia.

### **1998**

Zugspitze, Alemania.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Yorkshire Sculpture Park, Bretton Hall, Yorkshire.

Galerie Tschudi, Glarus, Suiza.

Tucci Russo, Torino, Italia.

### **1999**

Kunstverein Hannover, Hannover, Alemania.

Bernier/Eliades, Atenas, Grecia.

Richard Long, Galeria Mário Sequeira, 22 mayo - 31 julio. Braga, Portugal.

### **2000**

Richard Long, Anthony d'Offay Gallery, 18 febrero - 11 marzo. Londres.

Richard Long; 2000 Fingerprints, Griffin, 22 enero - 4 marzo. Venecia.

Pure, Maidstone Library Gallery, 25 marzo - 6 mayo Maidstone, Inglaterra.

Richard Long, Sperone Westwater, 1 abril - 29 abril, Nueva York.

Richard Long, Fingerprint Stones, James Cohan Gallery, 5 abril - 13 mayo, Nueva York.

New York Projects Public Art Fund, abril – junio, Nueva York.

Richard Long, Royal West of England Academy, 21 mayo - 8 julio, Bristol, Inglaterra.

Richard Long, Palazzo delle Albere, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, septiembre – octubre, Trento, Italia.

Richard Long, Konrad Fischer Galerie, 14 octubre - 25 noviembre, Düsseldorf, Alemania.

### **2000-2001**

Richard Long, Galerie Tschudi, 5-23 diciembre, Glarus, Suiza.

Richard Long, Adelson Art Gallery, The Aspen Institute, 21 diciembre - 15 marzo, Aspen.

### **2001**

Richard Long, Galerie Daniel Templon, 26 abril - 26 mayo, Paris.

### **2001-2002**

Richard Long, Heaven and Earth, Museu Serralves, 20 octubre – 6 enero. Porto, Portugal.

### **2002**

Richard Long, New Art Centre Sculpture Park and Gallery, 18 mayo – 22 septiembre, Salisbury, Inglaterra.

Richard Long, Galerie Tschudi, 16 febrero – 20 abril Glarus, Suiza.

Richard Long, New Art Centre Sculpture Park & Gallery, 18 mayo – 22 septiembre, Wiltshire, Inglaterra.

Richard Long: A Moving World, Tate St. Ives, 13 julio – 13 octubre, Cornwall, Inglaterra.

Richard Long, Galerie Tschudi, 21 diciembre – 15 marzo Glarus, Suiza.

### **2003**

Richard Long, Here and Now and Then, Haunch of Venison, junio 11-agosto 30, Londres.

### **2004**

Richard Long, The Human Touch, Galeria Mário Sequeira, 3 abril – 30 junio 2004, Braga, Portugal.

Richard Long, Kukje Gallery, 4 mayo – 13 junio. Seul.

Richard Long: Little Tejung Canyon Line, Van de Weghe Fine Art, Nueva York.

Richard Long, Sperone Westwater, 10 septiembre – 23 octubre, Nueva York.

Richard Long: The Music of Stones, Synagoge Stommeln, 19 septiembre - 28 noviembre, Stommeln, Alemania.

### **2005**

Richard Long, Galerie Tschudi, Glarus, Suiza, 2 abril - 28 mayo, Glarus, Suiza.

Richard Long, Galleria Lorcan O'Neill Roma, 9 abril - 21 mayo, Roma.

**2006**

Richard Long: The Time of Space, Haunch of Venison, 3 enero – 10 febrero, Londres.

Richard Long: The Path is the Place is the Line, The San Francisco Museum of Modern Art, 21 enero - 25 abril, San Francisco.

Richard Long, Galleria Tucci Rosso, 11 febrero - 30 abril, Turín.

Richard Long: Really, Really Simple, Villa Menafoglio Litta Panza, 13 abril – 25 junio, Varese, Italia.

Richard Long, Lismore Castle Arts, 21 mayo – 1 octubre, Lismore, Irlanda.

**2007**

Richard Long, Scottish National Gallery of Modern Art, 30 junio – 15 octubre, Edimburgo.

Galerie Tschudi, Zuoz.

**2008**

Gallería Lorcan O'Neil, Roma.

Konrad Fisher, Düsseldorf.

Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice, Nice.

Haunch of Venison, Berlin.

**2009**

Tate Britain, Londres.

**EXPOSICIONES COLECTIVAS****1966**

Galerie Loehr, Frankfurt.

**1968**

Piccadilly Galleries, Londres.

Amalfi, Londres.

**1969**

Andrew Dickson White Art Gallery, Cornell University, Ithaca, Nueva York.

Stedelijk Museum, Folkwang, Essen, Amsterdam.

Kunsthalle, Berna.

Fernsehgalerie Gerry Schum, Düsseldorf.

**1970**

*18 Paris IV 70*, París.

The Museum of Modern Art, Nueva York.

Museum of Contemporary Art, Chicago.

Louisiana Museum, Humlbæk, Dinamarca.

**1971**

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

*Sonsbeek 71*, Arnhem.

The New York Cultural Center, Nueva York.

Bienal de San Paolo, British Council Touring Exhibition, Sao Paolo.

**1972**

Yvon Lambert, París.

John Weber, Nueva York.

*Documenta V*, Kassel.

Hayward Gallery, Londres.

**1974**

Palais des Beaux-Arts, Bruselas.

Royal College of Art, Londres.

**1975**

Sarah Lawrence Gallery, Bronxville, Nueva York.

Arnolfini, Bristol.

**1976**

Palazzo Reale, Milán.

Corcoran Gallery, Washington DC.

Kunstmuseum, Basel.

**1977**

Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Ángeles.

Lisson Gallery, Londres.

*Munster 77*, Munster.

Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin.

Arnolfini, Bristol.

Art Institute of Chicago, Chicago.

Hirshhorn Museum, Washington DC.

Sculpture Garden, Washington DC.

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

The Contemporary Arts Center, Cincinnati.

### **1978**

Newlyn Art Gallery, Newlyn.

Lisson Gallery, Londres.

Ink, Zurich.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Coracle Press, Londres.

### **1979**

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

Tate Gallery, Londres.

Art and Project, Amsterdam.

Gardner Centre, Brighton.

Lisson Gallery, Londres.

Hayward Gallery, Londres.

Mostyn Art Gallery, Llandudno.

Kunsthalle Bern, Berna.

Stadische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

The Museum of Modern Art, Nueva York.

Museum of Contemporary Art, Chicago.

Sperone Westwater Fischer, Nueva York.

Mappin Art Gallery, Schffield.

### **1980**

Pittsburgh Plan for Art, Pittsburgh.

Louisiana Museum, Humlebaek, Dinamarca.

Hayward Gallery, Londres.

Lisson Gallery, Londres.

Sperone Westwater Fischer, Nueva York.

*Bienal* Venecia, Venecia.

Museum voor Hedendaagse Kunst, Gent.

Penwith Gallery, St Ives, Cornwall.

Musée d'Art et d'histoire, Génova.

Van Abbemuseum, Eindhoven.

Atkinson Art Gallery, Southport.

Mappin Art Gallery, Sheffield.

Stoke-on-Trent, Durham, Bradford.

### **1981**

Helen Foresman Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence, Kansas.

The Fruitmarket Gallery, Edimburgo.

John Hansard Gallery, University of Southampton, Southampton.

*Artist for Nuclear Disarmament at the Acme Gallery*, Londres.

Kettle's Yard, Cambridge.

Kunsthaus, Zurich.

Tate Gallery, Londres.

Lisson Gallery, Londres.

Toyama Museum of Modern Art, Toyama, Japón.

Kunstverein, Stuttgart.

The Davison Art Center Gallery, Middletown, Connecticut.

Orchard Gallery, Londonderry.

Cartwright Hall, Bradford.

Whitechapel Art Gallery, Londres.

### **1982**

Crown Point Gallery, Oakland, California.

Metropolitan Art Museum, Tokio.

Max-Ulrich Hetzler GmbH, Stuttgart.

Kunsthalle Bern, Berna.  
Stedelijk Museum, Amsterdam.  
Kampnagel-Fabrik. Hamburgo.  
Konrad Fischer, Dusseldorf.  
Kunsthau Zug, Zug, Suiza.  
Museum van Hedendaagse Kunst Palais des Beaux-Arts, Bruselas.  
Anthony d'Offay Gallery, Londres.  
Kunsthalle te Wilhelmshaven, Wilhelmshaven.  
Nationalgalerie, Berlín.  
*Documenta 7*, Kassel.  
Musée de Toulon, Toulon.  
Mappin Art Gallery, Sheffield.

### **1983**

The Gallery, Brighton Polytechnic, Brighton.  
Work of Art Gallery, Londres.  
National Museum of Modern Art, Tokio.  
Rochdale Art Gallery, Rochdale.  
Massimo Minini, Brescia.  
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.  
Serpentine and Hayward Galleries, Londres.  
Kunstverein, Hamburgo.  
The Tate Gallery, Londres.  
Anthony d'Offay Gallery. Londres.  
Museum of the Atheneum, Helsinki.  
Royal Academy, Londres.

### **1984**

Stedelijk Museum, Amsterdam.  
Yale Centre for British Art, New Haven.  
Hallen Fur Neue Kunst, Schaffhausen.  
Kunsthau, Zurich.  
CAPC Musée d'Art Contemporain, Burdeos.

Fondazione Amelio, Istituto per l'Arte Coemporanea, Nápoles.  
Kettle's Yard, Cambridge.  
Anthony d'Offay Gallery, Londres.  
Museum of Modern Art, Nueva York.  
Guinness Hop Store, Dublín.  
Hirshhorn Museum, Washington.  
*Salon d'Automne Coracle Press Gallery at The Serpentine*, Londres.  
Arts Council of Great Britain, Birmingham.  
Birmingham City Art Gallery, Birmingham.  
Ikon Gallery, Birmingham.  
Tate Gallery, Londres.  
Newlyn Art Gallery, Newlyn.  
Castello di Rivoli, Turín.

#### **1985**

Fonds Regional d'Art Conetmporain de Bourgogne, Dijon.  
Musee Rath. Génova.  
The Showrooms of Jack Barclay, Londres.  
Everhart Museum, Filadelfia.  
Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven.  
Nouveau Musée, Eindhoven.  
Galerie Crousel-Hussenot, París.  
Centre Georges Pompidou, París.  
Galerie Max Hetzler, Colonia.  
Fonds Regional d'Arte Contemporain, Lyon.  
Ikon Gallery, Birmingham.

#### **1986**

Anthony d'Offay Gallery, Londres.  
Palacio de Velázquez, Madrid.  
Dijon Centre National des Arts Plastique, Dijon.  
Hayward Gallery, Londres.  
Kunsthalle Bremen, Bremen.

Christies, Londres.

Le Nouveau Musée, Villaurbanne.

*Un Aspect des Collections de FRAC Bretagne*, Rennes.

Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.

Sperone Westwater Gallery, Nueva York.

Centre Cultural Aragon, Lyon.

Festival de Viena, Viena.

Centre d'Art Contemporain, Marsella.

Canine di Marciana, Elba.

Augustine Hode Gallery, Nueva York.

Rijksmuseum Kroller-Muller, Amsterdam.

Edy de Wilde-lezing, Amsterdam.

Galerie Peitre Buchmann, Basel.

### **1987**

San Francisco Museum Modern Art, San Francisco.

Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago.

Newport Harbor Art Museum, California.

Hirshhorn Museum and Sculpture Gallery, Washington DC.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Royal Academy of Art, Staatsgalerie Stuttgart, Londres.

Liljevalch Knosthall, Estocolmo.

Sara Hilde Museum, Tampere, Estocolmo.

The Scottish Arts Council Touring Exhibition, Edimburgo.

Newlyn Art Gallery, Penzance.

Torayl College of Art, Londres.

Centre Regional d'Art Contemporain, Midi-Pyrenees.

The Fruitmarket Gallery, Edimburgo.

Kunstmuseum, Lucerna.

Cornerhouse, Manchester.

Tate Gallery, Londres.

Centre Culturel, Dax.

Galerij S 65, Aalst.

**1988**

Jesus College, Cambridge University, Cambridge.

The Saint Louis Art Museum, Saint Louis.

Tate Gallery, Liverpool.

Victoria Miro Gallery, Londres.

The Living Art Museum, Reikiavik.

Graeme Murray, Edinburgh Diane Brown Gallery, Nueva York.

**1989**

Ludwig Museum, Colonia.

Castello di Rivoli, Turín.

Grand Halle de la Villette, París.

Guggenheim Museum, Nueva York.

Bienal Estambul, Estambul.

Deichtorhallen, Curated by Harald Szeeman, Hamburgo.

**1990**

Wang Kunsthandel, Oslo.

Gallery 36, Tokio.

Lincoln Cathedral, Lincolnshire, Lincoln.

CAPC Musée, Burdeos.

Institute of Contemporary Art, Filadelfia.

Galerie Ghislaine Hussenot, París.

Galería Marga Paz, Madrid.

Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Tourcoing, France.

**1991**

Galería Weber, Alexander y Cobo, Madrid.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld.

Chateau de Kerguehennec, Brittany, France.

Chateau de Rochechouart, Haute-Vienne, Rochechouart, France.

**1992**

Gamarra Garrigues, Madrid.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Stein Gladstone/Barbara Gladstone Gallery, Nueva York.

Jesus College, Cambridge.

**1993**

Hayward Gallery, Londres.

Lisson Gallery, Londres.

Valentina Moncada Gallery, Roma.

Pino Casagrande Studio, Roma.

Deichtorhallen, Hamburgo.

Musée Departemental d'Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart.

Galerie New York, Nueva York.

Exeter City Museums & Art Gallery, Exeter.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

**1994**

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

Zappeion Hall, Atenas.

Jablonka Gallery, Colonia.

Museum of Modern Art, Nueva York.

Kettle's Yard, Cambridge.

**1995**

Southampton City Art Gallery, Southampton.

Manchester City Art Galleries, Manchester.

Ferens Art Gallery, Hull.

Whitechapel Art Gallery, Londres

**1996**

The Guggenheim, Soho, Nueva York.

Setagaya Art Museum, Japón.

Frith Street Gallery/Karsten Schubert, Londres.

Photography exhibition, Bunkier Sztuki, Krakow, Polonia.

The Old leadworks, Bristol.

Jeu de Paume, París.

### **1997**

Centro de Arte Moderna, Lisboa.

Bristol Museums, Bristol.

Art Gallery, Bristol.

Anthony d'Offay Gallery, Londres.

FRAC, Corte, Corsica.

Midlands Arts Centre, Birmingham.

### **1998**

242 Inc., Nueva York.

### **1999**

Art at Work: Forty Years of the Chase Manhattan Collection, The Museum of Contemporary Art, and the Contemporary Arts Museum, Houston.

House of Sculpture, Modern Art Museum of Forth Worth, 22 mayo, 1999.

### **2000**

Group Exhibition, Sperone Westwater, 18 junio - julio 30 Nueva York

Isla de esculturas, Xacobeo, julio. Pontevedra, España.

Head to Toe; Impressing the Body, University Gallery, Fine Arts Center,

University of Massachusetts Amherst, 6 noviembre- 17 diciembre, Amherst,

Richard Long, Sebastian Smith, Serge Hildebrant, Chantier naval opéra, 26 julio - 3 septiembre, Antibes, Francia

Drawings, Maquettes, and other Artworks Pertaining to Environmental

Sculptures, Curated by Christopher Chambers, Dorsky Gallery, 14 marzo – 29 abril (Brochure) Nueva York.

Creazioni della Memoria, Curated by Andrea Busto, Borgo San Dalmazzo - Ex officina Bertello, Associazione culturale Marcovaldo, 17 septiembre - 30 octubre, región del Piemonte, Italia

### **2001**

The First Ten Years, Selected Works from the Collection, Irish Museum of Modern Art, Dublin

**2001-2002**

Letters, Signs & Symbols, Brooke Alexander Editions, Nueva York.

The Cultural Desert, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale  
Photography by Gallery Artists, Donald Young Gallery, Chicago

**2002**

New Art Center Sculpture Park and Gallery, Basel

Conceptual Art 1965 – 1975 from Dutch and Belgian Collections, Stedelijk Museum, Amsterdam.

James Cohan Gallery, Nueva York.

**2003**

Gyroscope, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C.

Guest Art: works on laon from the Kunsthaus Zurich, Haus Konstruktiv, Zurich.

Gogh Modern: Vincent van Gogh and contemporary art, Van Gogh Museum, Amsterdam.

Ferrara, Italy. Together, Casa Biagio Rosetti/Museo Nazionale, Ferrara, Italia.

Dialog: Richard Long/Jivya Soma Mashe, Stiftung Museum Kunst Palast, Düsseldorf.

Mario Sequeira Gallery, Parada de Tibães, Portugal

Sculpture, Barbara Gladstone Gallery, Nueva York.

No Canvas, Galleria Cardi, Milán.

**2003-2004**

Thinking about Sculpture, The Rachofsky House, Dallas, Texas.

Mario Merz/Andrea, Burkhard, Fulton Innes, Klein, Long, Ruckriem, Vital,

Galerie Tschudi, Engadin.

**2004**

Repetition, Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, Nueva York.

Singular Forms (Sometimes Repeated): Art from 1951 to the Present, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Richard Long / Jivya S. Mashe: Un Incontro In India, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán.

Greenwich, CT

Off the Wall: Works from the JP Morgan Chase Collection, The Bruce Museum, Greenwich.

Summer Exhibition, Royal Academy of Arts, Londres.

## **2005**

Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Sets, Series and Suites: Contemporary Prints, The Museum of Fine Arts, Boston  
Mohawk, Norton Museum of Art, West Palm Beach, FL

Galerie Tschundi, Glarus, Switzerland

Landscape: Myth and Memory. Works by Lynn Davis, Anselm Kiefer, Richard Long, Charles Simonds, Senior & Shopmaker Gallery, Nueva York.

Drawings from the Modern, 1945-1975, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Looking at Words; The Formal Presence of Text in Modern and Contemporary Works on Paper, Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

## **2005-2006**

Galerie Tschundi, Glarus, Switzerland.

## **2006**

Barcelona

Public Space / Two Audiences, works from the Herbert Collection, Museu d'Art Contemporani De Barcelona, Barcelona.

Walking & Falling, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Estocolmo.

Kounellis, Long, Merz, Turrell, Galleria Cardi & Co., Milán.

Contemporary Masterworks: Saint Louis Collects, Contemporary Art Museum St. Louis.

Walsh, Andre, Brouwn, Burkhard, Huws, Klein, Long, Galerie Tschudi, Glarus, Suiza.

New York

Roger Ackling and Richard Long: 1 + 1 = 2, Von Lintel Gallery, Nueva York.

New York

Freeze! A Selection of Works from a New York Collection, Robilant + Voena + Sperone, Nueva York.

## PREMIOS

### **1988**

Kunstpries Aachen. Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen.

### **1989**

Turner Prize, Tate Gallery – Patrons of New Art, Londres.

### **1990**

Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, French Ministry of Culture, París.

### **1995**

Wilhelm Lehbruck Prize, Alemania

## PELÍCULA

*Stones and flies: Richard Long in the Sahara.* Dirigida y producida por Philip Haas.

## COLECCIONES PÚBLICAS SELECCIONADAS

Wallraf-Richartz Museum, Colonia.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

The Tate Gallery, Londres.

The Museum of Modern Art, Nueva York.

The Art Institute of Chicago, Chicago.

E. Hoffmann Collection, Basel.

Van Abbemuseum, Eindhoven.

Giuseppe Panza, Milán.

Museum Haus Lange, Krefeld.

National Gallery of Canada, Ottawa.

Städtisches Museum, Monchengladbach.

Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.  
Art Gallery of Victoria, Adelaida.  
Art Gallery of Ontario, Toronto.  
The Crex Collection, Zurich.  
Louisiana Museum, Humlebaek.  
Kroller-Muller Museum, Otterlo.  
Leeds Art Gallery, Leeds.  
Southampton Art Gallery, Southampton.  
Swindon Art Gallery, Swindon.  
Bristol City Art Gallery, Bristol.  
Hedendagse Kunst te Gent, Ghent.  
Museum des 20 Jahrhunderts, Viena.  
Malmo Konsthall, Karin and Jules Schyls Donation.  
The Detroit Institute of Arts, Detroit.  
Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.  
Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.  
Walker Art Center, Minneapolis.  
Tokyo Metropolitan Museum.  
Australian National Gallery, Camberra.  
CAPC, Musée d'Art Contemporain, Burdeos.  
Moderna Museet, Estocolmo.  
The Museum of the Ateneum, Helsinki.  
Museum Ludwig, Colonia.  
Cleveland Museum of Art, Ohio.  
Carnegie Institute, Pittsburg.  
Centre George Pompidou, Paris.  
Arts Council of Great Britain.  
Ackland Art Museum, USA.  
Museum of Art, Filadelfia.  
Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima

## PUBLICACIONES

### **1970**

RICHARD LONG SCULPTURES: ENGLAND Städtisches Museum,  
Mönchengladbach.

GERMANY AFRICA AMERICA 1966-1970

### **1971**

A SCULPTURE BY RICHARD LONG PRESENTED Konrad Fischer, Düsseldorf,  
BY KONRAD FISCHER

FROM ALONG A RIVERBANK: RICHARD LONG Art and Project, Amsterdam

TWO SHEEPDOGS CROSS IN AND OUT Lisson Publications, London, OF  
THE PASSING SHADOWS. THE CLOUDS DRIFT OVER THE HILL WITH A  
STORE

### **1973**

RICHARD LONG: SOUTH AMERICA 1972 Konrad Fischer, Düsseldorf.

FROM AROUND A LAKE: RICHARD LONG Art and Project, Amsterdam.

JOHN BARLEYCORN Stedelijk Museum, Amsterdam.

### **1974**

INCA ROCK CAMPFIRE ASH: RICHARD LONG Scottish National Gallery of  
Modern Art, Edinburgh.

### **1975**

FROM AROUND A LAKE Art & Project, Amsterdam (second edition)

### **1977**

THE NORTH WOODS: RICHARD LONG Whitechapel Art Gallery, London.

A HUNDRED STONES. ONE MILE BETWEEN Kunsthalle, Bern, 1977 FIRST

AND LAST: RICHARD LONG, CORNWALL ENGLAND.

A STRAIGHT HUNDRED MILE WALK IN John Kaldor Project 6, Sydney, 1977

AUSTRALIA: RICHARD LONG.

### **1978**

RIVERS AND STONES: RICHARD LONG Newlyn Orion Galleries, Newlyn,  
Cornwall.

RICHARD LONG: SYDAMERIKA 1972 Kalejdoskop, Lund.

**1979**

RIVER AVON BOOK Anthony d'Offay Gallery, London.

RICHARD LONG Van Abbemuseum, Eindhoven.

RICHARD LONG in AGGIE WESTON'S Coracle Press, London, 1979 no.16.

A WALK PAST STANDING STONES John Robert for Anthony d'Offay, London.

**1980**

A WALK PAST STANDING STONES Coracle Press for Anthony d'Offay,  
London

RICHARD LONG: FIVE, SIX, PICK UP STICKS. Anthony d'Offay, London, 1980

SEVEN, EIGHT, LAY THEM STRAIGHT

**1981**

TWELVE WORKS. 1979-1981: RICHARD LONG Coracle Press for Anthony  
d'Offay, London.

**1982**

RICHARD LONG BORDEAUX 1981 CAPC Musee d'Art Contemporain,  
Bordeaux.

MEXICO 1979: RICHARD LONG Van Abbemuseum, Eindhoven.

SELECTED WORKS/OEUVRES CHOISIES, National Gallery of Canada,  
Ottawa, 1979-1982: RICHARD LONG

**1983**

TOUCHSTONES: RICHARD LONG Arnolfini, Bristol.

COUNTLESS STONES. A 21 DAY Van Abbemuseum, Eindhoven and

Openbaar FOOTPATH WALK. CENTRAL NEPAL, 1983 Kunstbeitz.

FANGO PIETRE LEGNI: RICHARD LONG Galleria Tucci Russo, Turin.

PLANES OF VISION: RICHARD LONG Ottenhausen Verlag, Aachen,

ENGLAND

**1984**

SIXTEEN WORKS: RICHARD LONG Anthony d'Offay Gallery, London.

MUD HAND PRINTS: RICHARD LONG Coracle Press, London.

RIVER AVON MUD WORKS: RICHARD LONG Orchard Gallery, Londonderry.

POSTCARDS 1968 - 1982 C.A.P.C. Musee d'art contemporain de Bordeaux.  
RICHARD LONG Century Cultural Foundation, Tokyo.

**1985**

RICHARD LONG Fonds Regional d'Art Contemporain Aquitaine.  
MUDDY WATER MARKS: RICHARD LONG MW Press, Noordwijk, Holland.  
IL LUOGO BUONO: RICHARD LONG Padiglione d'Arte Contemporanea di  
Milan.

**1986**

RICHARD LONG IN CONVERSATION. MW Press, Noordwijk, Holland,  
BRISTOL 19.11.1985  
RICHARD LONG IN CONVERSATION. MW Press, Noordwijk, Holland, PART  
TWO  
PIEDRAS: RICHARD LONG Ministerio de Cultura and The British Arts Council,  
Madrid.  
LINES OF TIME/TIJDLIJDIN Stichting Edy de Wile-Lezing, Amsterdam.

**1987**

OUT OF THE WIND: RICHARD LONG Donald Young Gallery, Chicago.  
A ROUND OF DESERT FLOWERS Record, produced by Audio Arts, London,  
BOTTLE NECK DOBRO  
DUST DOBROS DESERT FLOWERS Lapis Press, Los Angeles.  
STONE WATER MILES: RICHARD LONG Musee Rath, Geneva.

**1988**

TWENTY RIVERS Unique book, paper made with pulp and River Avon mud.  
RICHARD LONG: OLD WORLD NEW WORLD Anthony d'Offay Gallery, London  
and Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Cologne.

**1989**

RICHARD LONG: ANGEL FLYING Kunstverein, St. Gallen, TOO CLOSE TO  
THE GROUND  
SURF ROAR: RICHARD LONG LaJolla Museum of Contemporary Art, LaJolla,  
CA.

**1990**

NILE: PAPERS OF RIVER MUDS Lapis Press, Los Angeles.

RICHARD LONG: SUR LA ROUTE Musee Departemental de Rochechouart, Rochechouart,

KICKING STONES: RICHARD LONG Anthony d'Offay Gallery, London.

**1991**

RICHARD LONG: WALKING IN CIRCLES Hayward Gallery, The South Bank Centre, London and George Braziller, New York.

LABYRINTH: RICHARD LONG Stadtische Galerie im Stadelchen Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

**1992**

RICHARD LONG: MOUNTAINS AND WATERS Anthony d'Offay, London.

**1993**

RICHARD LONG: RIVER TO RIVER ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

**1994**

RICHARD LONG Electa, Rome.

**1997**

RICHARD LONG: FROM TIME TO TIME Cantz, Stuttgart.

RICHARD LONG: A WALK ACROSS ENGLAND Thames and Hudson, London and New York,

**1998**

RICHARD LONG: MIRAGE Phaidon.

**1999**

RICHARD LONG Kunstverein Hannover.

RICHARD LONG, SELECTED WALKS 1979-1996 Morning Star Publications Centre for Artist Books, Edinburgh.

**Robert Morris**

(Kansas City, 1931)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**1957**

Dilexi Gallery, San Francisco.

**1959**

Dilexi Gallery, San Francisco.

**1963**

Green Gallery, Nueva York.

**1964**

Galerie Schmela, Düsseldorf.- Green Gallery, Nueva York.

**1965**

Green Gallery, Nueva York.

**1966**

Dwan Gallery, Los Ángeles.

**1967**

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

**1968**

Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

Galerie Ileana Sonnabend, París.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

**1969**

Galleria Gian Enzo Sperone, Turín.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Leo Castelli Warehouse, Nueva York.

Irving Blum Gallery, Los Ángeles.

Corcoran Gallery of Art, Washington.

**1970**

The Detroit Institute of Arts, Detroit.

Irving Blum Gallery, Los Ángeles.

Castelli Graphics, Nueva York.

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

**1971**

Tate Gallery, Londres.

Galerie Ileana Sonnabend, París.

**1972**

Leo Castelli Gallery, Nueva York

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Western Gallery, Western Washington State College, Bellingham, Washington.

Max Protetch Gallery, Washington D.C.

**1973**

Galerie Ileana Sonnabend, París.

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf.

Galleria Forma, Genes,

Ace Gallery, Canadá, Vancouver.

Ace Gallery , Venice, California.

Lucio Amelio Modern Art Agency, Nápoles.

Max Protetch Gallery, Washington.

**1974**

Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia.

Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne.

Leo Castelli Gallery, Sonnabend Gallery, Nueva York.

Gallery Art in Progress, Munich, Belknap Park, Grand Rapids, Michigan.

Alessandra Castelli Gallery, Milán.

**1975**

Galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma.

**1976**

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Sonnabend Gallery, Nueva York.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Sullivant Hall Gallery, Ohio State University, Columbus, Ohio.

**1977**

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca.

Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

James Corcoran Gallery, Los Ángeles.

Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregón.

Galerie Art in Progress, Düsseldorf.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Galerie Ileana Sonnabend, París.

**1978**

Florence Wilcox Art Gallery, Swarthmore College, Swarthmore, Pennsylvania.

Padiglione d'Arte Contemporanea, Parco Massari, Ferrara.

Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín.

**1979**

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Sonnabend Gallery, Nueva York.

Wright State University, Dayton Ohio.

**1980**

Art Institute of Chicago, Chicago.

Richard Hines Gallery, Seattle.

Waddington Galleries II, Londres.

Leo Castelli Gallery, New York.

**1981**

Contemporary Arts Museum, Houston.

**1982**

Sterling and Francine Clark Art Institute, Williams College Museum of Art,

Williamstown, Massachusetts.

Institute of Contemporary Art, Boston.

Seattle Art Museum, Seattle.

**1983**

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Sonnabend Gallery, Nueva York.

Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio.

Krannert Art Museum, University of Illinois, Urbana, Champaign, Illinois.

Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas.

Galerie Daniel, Templon, París.

Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids, Michigan.

Williams College Museum of Art, Otterlo.

**1984**

Williams College Museum of Art, Malmö, Suecia.

Galerie Nordenhake, Malmö, Suecia.

Malmö Konsthall, Suecia.

Contemporary Art Museum, Houston, Texas.

Portland Center for the Visual Arts, Oregón.

Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán.

**1985**

Ileana Sonnabend Gallery, Nueva York.

Leo Castelly Gallery, Nueva York.

**1986**

Galleries Daniel Templon, París.

Museum of Contemporary Art, Chicago.

Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California.

**1987**

Charlotte Crosby Kemper Gallery, Kansas City Art Institute, Kansas City,  
Montana.

**1988**

Margo Leaving Gallery, Los Ángeles.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Sonnabend Gallery, Nueva York.

Galerie Daniel Templon, París.

**1989**

Margo Leaving Gallery, Los Ángeles.

Grey Art Gallery and Study Center, New York University, Nueva York.

**1990**

Runkel-Hue-Williams, Londres.

Land and O'Hara Gallery, Nueva York.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

JGM Galerie, París.

Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

**1991**

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Sonnabend Gallery, Nueva York.

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia.

Margo Leaving Gallery, Los Ángeles.

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia.

**1992**

Galerie Samuel Lallouz, Montréal.

Sonnabend Gallery, Nueva York.

Frank Martin Gallery, Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania.

**1993**

Tate Gallery, Londres.

Akira Ikeda Gallery, Taura, Japón.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Galerie Zabriskie, París.

Stella R. graphics, París.

**1994**

Solomon R. Guggenheim Museum et Guggenheim Museum SoHo, Nueva York.

Roulet Williamson Gallery, Pasadena, California.

**1995**

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts.

Deichtorhallen Hamburg.

capMusée d'art Contemporain, Burdeos.

Stella R. Graphics, París.

Fattoria di Celle, Santomato, Pistoia, Italia.

Centre Georges Pompidou, París.

**1996**

Association L.A.C. Lieu D'Art Contemporain, Sigean, Francia.

**1997**

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Kunstverein Hannover, Hannover.

Henry Moore Institute, Leeds, Edimburgo.

Arsenale di Venecia, Nuova Icona Associazione Culturale per Le Arti, Venecia.

Akira Ikeda Gallery, Tokyo.

Reed Collage, Portland.

**1998**

Galerie Philomene Magers, Colonia.

Galerie Pietro Sparta, Chagny, Italia.

Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Akira Ikeda Gallery, Nagoya.

Galerie Philomene Magers, Colonia.

**1999**

Musee d'Art Contemporain de Lyon.

Cabinet des Estampes de Geneve du Musee d'art et d'histoire, Ginebra.

Maison Levanneur, Centre National de l'estampe et de l'art imprime de Chatou, Chatou.

Musee de beaux-Arts de Tourcoing, Tourcoing, Francia.

**2000**

White Nights, Musée d'Art Contemporain Lyon

**2002**

Crisis and War and Memory and Dancing and other drawings, Leo Castelli Gallery, Nueva York

**2003**

Haim Chanin Fine Art, Nueva York

The Lemma Leads, Leo Castelli Gallery, Nueva York

**2005**

Early Sculpture, Sprüth Magers London, Londres

Early Sculpture, Simon Lee Gallery, Londres

Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato

Small Fires and Mnemonic Nights, Leo Castelli Gallery, Nueva York

**2006**

Waxing Time, Waning Light: New Paintings, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Musée d'Art Contemporain Lyon

L.A.C. - Lieu d'Art Contemporaine, Sigean

In the Realm of the Carceral , Galerie de multiples, GDM, Paris

**2007**

Sonnabend Gallery, Nueva York

**2008**

Deflationary Objects, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Notes on Sculpture, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Morning Star Evening Star, Sprüth Magers London, Londres

The Birthday Boy, Simon Fraser University Art Gallery, Burnaby, BC

**EXPOSICIONES COLECTIVAS****1959**

San Francisco Museum of Art, San Francisco.

**1962**

Gordon's Fifth Avenue Gallery, Nueva York.

**1963**

I. Green Gallery, Nueva York.

II Green Gallery, Nueva York.

Gordon's Fifth Avenue Gallery, Nueva York.

**1964**

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

**1965**

Green Gallery, Nueva York.

**1966**

The Jewish Museum, Nueva York.

Finch College Art Museum, Nueva York.

Dwan Gallery, Nueva York.

**1968**

The Museum of Modern Art, Nueva York.

Grand Palais, París.

Dwan Gallery, Nueva York.

**1969**

Leo Castelli Warehouse, Nueva York.

Andrew Dickson White Museum of Art, Ithaca, Nueva York.

Kunsthalle Bern, Berna.

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Museum of Contemporary Art, Chicago.

Finch College Museum of Art, Nueva York.

The Museum of Modern Art, Nueva York.

University of Puerto Rico, Puerto Rico.

**1970**

The Jewish Museum, Nueva York.

**1971**

Guggenheim Museum, Nueva York.

Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles.

Walker Art Center, Minneapolis.

Park Sonsbeek, Arnhem, Alemania.

**1973**

Grand Rapids Art Museum, Michigan.

**1974**

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

**1977**

Contemporary Arts Center, Cincinnati.

**1978**

CAPCMusée d'art contemporain, Burdeos.

**1979**

Seattle Art Museum, Seattle.

San José Museum of Art, San José.

**1981**

Santa Barbara Museum of Art, Santa Bárbara.

La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California.

Phoenix Art Museum, Phoenix.

Amarillo Art Center, Amarillo, Texas.

**1982**

Winnipeg Art Gallery, Manitoba.

University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

South Dakota Memorial Arts Center, South Dakota.

Springfield Art Museum, Springfield, Montana.

Center of the Visual Arts Gallery, Illinois.

J.B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky.

**1984**

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington  
D.C.

**1991**

John Weber Gallery, Nueva York.

Washington University Gallery of Art, St. Luis.

**1995**

CAPMusée d'art Contemporain, Burdeos.

**1997**

Kunstnernes Hus, Oslo.

Centre Georges, Pompidou.

**1998**

Fine Arts Gallery University of Maryland.

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

**1999**

Musee des Beaux Arts de Tourcoing, Francia.

Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

The Eye of the Collector, Works from the Lipman Collection of American Art, ASU Art Museum - Arizona State University Art Museum, Tempe. AZ

Head to Toe - Impressing the Body - University of Massachusetts, Amherst Fine Arts Center, Amherst, Massachusetts.

Minimal Maximal - CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela

Coming to Life - Henry Art Gallery, Seattle.

Minimal Maximal, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.

**2000**

Percepciones en transformación: La Colección Panza del Museo Guggenheim Bilbao, Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo, Bilbao

Elements of the North American Landscape. Works on Paper from the AMAM, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin.

American Home, Works from the Permanent Collection, The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia

Sinn und Sinnlichkeit, Körper und Geist des Bildes, Neues Museum Weserburg Bremen.

Art at Work: Forty Years of the Chase Manhattan Collection, Queens Museum of Art, Nueva York.

WORTHLESS (INVALUABLE).THE CONCEPT OF VALUE IN CONTEMPORARY ART, Moderna Galerija, Ljubljana.

**2001**

Hellzapopin 1 bis, Mamco, musée d'art moderne et contemporain, Ginebra.

Au rendez-vous des amis (La ligne seule) 2, Mamco, musée d'art moderne et contemporain, Ginebra.

Minimalismos. Un signo de los tiempos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid.

La Percezione dello spazio, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona.

Minimal Maximal, MOMAK National Museum of Modern Art Kyoto, Kyoto.

Minimal, Zwirner & Wirth, Nueva York.

Recent Works on Paper - Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Art Express, art minimal et conceptuel, état d'une collection, Mamco, musée d'art moderne et contemporain, Ginebra.

Anti-Form, Monika Sprüth Philomene Magers, Munchen.

Minimal Maximal, Fukuoka Art Museum, Fukuoka.

Saying Seeing 4 From the Sixties, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Flashing into the Shadows, The Artist's Film in America 1966-76, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

## **2002**

Segni e contesti, Studio B2, Génova.

Freude am Dialog, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

The Mind is a Horse, Bloomberg Space, Londres.

Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

JRP Editions, Galerie Martin Janda, Raum Aktueller Kunst, Viena.

Recent Works on Paper, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

From Pop to Now: Selections from the Sonnabend Collection, The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Springs, Nueva York.

I promise, it's political, Museum Ludwig, Colonia.

Vertigo, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

a measure of reality, Kettle's Yard, Cambridge, Cambridgeshire, Inglaterra.

Material World - From Lichtenstein to Viola 25 Years of The Fabric Workshop and Museum of Contemporary Art Sydney MCA, Sydney.

Reflections, Monika Sprüth Philomene Magers, Munchen.

Minimal Maximal - National Museum of Contemporary Art Korea, Gwacheon.

### **2003**

Temporal Values, von Minimal zu Video, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe

A Short History of Performance, Part II, Whitechapel Art Gallery, Londres.

Minimal Art, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz.

De memoires, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing.

25th International Biennial of Graphic Arts, Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Ljubljana.

Dust Memories, SI Swiss Institute, Nueva York.

HIMMELSCHWER, Transformationen der Schwerkraft, Minoriten Kultur, Graz.

Himmelsschwer, Transformationen der Schwerkraft, Landesmuseum Joanneum / Volkskunde, Graz.

From Modernism to the Contemporary, 1958-1999, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin.

### **2004**

Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo, Villa Croce Museo d'Arte Contemporanea, Génova.

Suites, From the Permanent Collection, University of Massachusetts, Amherst Fine Arts Center, Amherst.

Contemporary Art: Floor to Ceiling, Wall to Wall, The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.

Visions of America, Sammlung Essl, Kunsthaus, Klosterneuburg.

Into the Light, Centro Cultural de Belém, CCB, Lisboa.

Intuition/(Im)Precision, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo.

INTRA-MUROS, Musee d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice.

No title, Sprüth Magers London.

Group Show, Simon Lee Gallery, Londres.

Beyond Geometry, Experiments in Form 1940s–70s, Los Angeles County Museum of Art, LACMA, Los Angeles.

En Guerra - CCCB - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona  
Où, Musée d'art contemporain de Montréal.

One on One, Installations from the collection (1968-1988), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

Singular Forms (Sometimes Repeated), Art from 1951 to the Present, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Best Friends, Portraits of Sydney and Frances Lewis, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

## **2005**

Looking at Words, Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

Dessins de la collection / Drawings from the Collection, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal.

Dalla Pop art alla Minimal, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

Building and Breaking the Grid, Whitney Museum of American Art, Nueva York,  
Situaties, Laboratorium Flevoland, Museum De Paviljoens, Almere  
Laguna's Hidden Treasures: Art from Private Collections, Laguna Art Museum, Laguna Beach, CA.

Blind At The Museum, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive BAM/PFA, Berkeley, CA.

## **2006**

Konzept. Aktion. Sprache, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, MUMOK , Viena.

Memento Mori, Mireille Mosler Ltd., Nueva York.

busy going crazy. the Sylvio Perlstein collection, La Maison Rouge, Paris.

EROS in der Kunst der Moderne, Foundation Beyeler, Riehen.

Fourteen Artists/Fourteen Years, Mahaffey Fine Art, Portland Art Museum, Portland.

Arena der Abstraktion, Museum Morsbroich, Leverkusen.

Landscape in Kiasma's collections, Kiasma, Museum of Contemporary Art, Helsinki.

Selections from the Collection of Edward R. Broida, The National Gallery of Art, Washington, DC.

The Guggenheim Collection, Kunst, und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

Von Carl Andre bis Bruce Nauman, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin.

Crivelli's Nail , Chapter Gallery, Cardiff, Gales.

The Mediated Gesture - Leo Castelli Gallery, Nueva York.

## **2007**

90° THE MARGINS AS CENTER, Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

20 ans du Musée d'Art Moderne, L'art après 1960 dans les collections, Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne.

A Theater without Theater, Berardo Museum, Collection of Modern and Contemporary Art, Lisboa.

Lugares e materiais: coleção da fundação de Serralves, Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Oporto.

cycle rolywholyover, troisième épisode, Mamco, musée d'art moderne et contemporain, Ginebra.

Performa 07, The Second Biennial of New Visual Art Performance, Performa, Out of Time, A Contemporary View, MoMA, Museum of Modern Art, Nueva York.

Role Exchange, Sean Kelly Gallery, Nueva York.

Ver bailar. Diálogo entre la danza y las bellas artes, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla.

Le cinque anime della scultura, Cesac, Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio.

A theatre without theatre, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona.

War and Discontent, MFA, Museum of Fine Arts, Boston, Boston.

The Wandering Eye, Works on Paper from the 60s and 70s, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Counterpoint III, Musée du Louvre, Paris.

What does the jellyfish want?, Museum Ludwig, Colonia.

Fondation Beyeler: EROS in der Kunst der Moderne, BA-CA Kunstforum Wien, Viena.

Tanzen, Sehen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen.

Sixties! Art, fashion, design, film and photography, Gemeentemuseum Den Haag, La Haya.

## **2008**

Now you see it, Aspen Art Museum, Aspen.

Heavy Metal. Die unerklärliche Leichtigkeit eines Materials, Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts, Universität, Kiel.

Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, Ciudad de Mexico.

Full House, Kiasma, Museum of Contemporary Art, Helsinki.

Here Is Every. Four Decades of Contemporary Art, MoMA, Museum of Modern Art, Nueva York.

TEXT. Drawings, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Summer Group Show, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

The Birthday Boy, Leo Castelli Gallery, Nueva Yor.

## **2009**

Peripheral vision and collective body, MUSEION, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst,, Bolzano.

Die lucky Bush, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerpen.

Paper Trail II: Passing Through Clouds, The Rose Art Museum, Waltham.

Selections from the Collection of Helga and Walther Lauffs, David Zwirner, Inc., Nueva York.

Selections from the collection of Helga and Walther Lauffs, Zwirner & Wirth, Nueva York.

Beyond Measure: conversations across art and science, Kettle's Yard,  
Cambridge, Inglaterra.

Collaborative Compositions: A Portfolio For Merce Cunningham, Neuberger  
Museum of Art, Purchase, Nueva York.

Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, ICP, International  
Center of Photography, Nueva York.

Wall Sculptures, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

le Travail de riviere, Centre d'art contemporain d'Ivry, le Credac, Ivry sur Seine.

Dog Star Man, Galerie Nordenhake, Berlin.

**Anne & Patrick Poirier**

(Marsella, 1941; Nantes, 1942)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**1970**

Arco d'Alibert, Roma

**1973**

Neue Galerie, Aachen (Samm. Ludwig.)

Galería Sonnabend, París

Galería Paul Maenz, Colonia

Kunstverein, Rottweill

**1974**

Galería Sonnabend, Nueva York

Galería Sonnabend, Ginebra

Galería Forma, Génova

Galería Yellow-Now - Liege

**1975**

Galería Sonnabend, París

Galería Danner't, Kobenhaven

Galería Paul Maenz, Colonia

**1977**

Galería Sonnabend, París

Galería Paul Maenz, Colonia

Galería Massimo Velsecchi, Milán

C.A.P.C., Bordeos

Maison de la Culture, Rennes

Neuter Berliner Kunstverein, Berlín

**1978**

Galería Sonnabend, París  
Centre George Pompidou, París  
Bonner Kunstverein, Bonn  
Palais de Beaux Arts, Bruselas  
Mannheimer Kunstverein, Mannheim  
Projects, MOMA, Nueva York  
Galería Sonnabend, Nueva York

**1979**

Galería Sonnabend, París  
Palazzo dei Diamanti, Ferrara  
Centro Carpenter de Artes Visuales, Universidad de Harward, Cambridge, MA  
Colegio de Arte de Filadelfia, Filadelfia  
Galería Paul Maenz, Colonia

**1980**

Studio G7 / Ginevra Grigolo, Bolonia  
Centro Carpenter de Artes Visuales, Universidad de Harward, Cambridge, MA  
Galería Sonnabend, Nueva York  
P.S.I, Nueva York  
Galería Massimo Velsecchi, Milán

**1981**

Breda Museum, Breda  
Maison de la Culture, Chalon-sur-Saone  
Villa Romana, Florencia  
Galería des Ponchettes, Musées de Nice  
Galería Daniel Templon, París  
Arco d'Alibert, Roma

**1982**

Galería Sonnabend, Nueva York  
Galería Massimo Velsecchi, Milán  
Studio G7 / Ginevra Grigolo, Bolonia

**1983**

Festival d'Automne, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, París

Chiesa San Carpoforo, Milán

**1984**

Galería Daniel Templon, París

Galería Sonnabend, Nueva York

El Museo de Brooklyn, Brooklyn, N.Y.

Galería de Arte, Hotel de Ville, Villeurbanne

**1985**

Studio G7 / Ginevra Grigolo, Bolonia

Arco d'Alibert, Roma

Museo de Arte de Newport, Los Angeles

Maison de la Culture, Grenoble

Musée de Montélimar

**1986**

Galería Daniel Templon, París

Galería Middendorf, Washington

**1987**

Galería Area, Barcelona

Galería Ingrid Dacic, Tübingen

Villa Merkel, Galerie der Stadt, Esslingen

**1988**

Galería Sonnabend, Nueva York

Kunstforum, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich

Studio G7 / Ginevra Grigolo, Bolonia

Galería Meta, Bolzano

Galería Dany Keller, Múnich

**1989**

Galería Daniel Templon, París

Centro de las Artes Stormking, Mountainville, N.Y.

**1990**

Galería Ropac, Salzburgo  
Galería Ingrid Dacis, Tubignen  
Galería Valentina Moncada, Roma  
Galería Reckermann, Colonia

**1991**

Galería Ropac, Salzburgo  
Galería Francony-Oyama, Tokio  
Galería Samuel Iallouz, Montreal  
Galería Sonnabend, Nueva York  
Galería Zelig, Bari Studio G7 / Ginevra Grigolo, Bolonia  
Galería Massimo Valsecchi, Milán

**1992**

Galería Thaddaeus Ropac, París  
Galería Massimo Valsecchi, Milán

**1993**

Studio G7 / Ginevra Grigolo, Bolonia  
Galería Dany Keller, Múnic  
Galería Isy Brachot, Bruselas  
Galería Obalne, Piran, Eslovenia  
Tinglado 2, Tarragona  
Museum Moderner Kunst, Viena

**1994**

Bourse, Getty Research Institute, Santa Monica, California  
Centre d'Art Contemporain, Fréjus  
Ex Voto, Caen

**1995**

Galería Sonnabend, Nueva York

**1996**

Ouranopolis, Galería Thaddeaeus Ropac, París  
Printemps de Cahors, Cahors  
Galería Ajbel, Kobenhavn

Musée de la Picardie, Amiens  
Studio G7 / Ginevra Grigolo, Bolonia  
Dienst Kunstzaken, Almere  
Fundacao Gulbekian, Lisboa

**1997**

La Cantatrice Assente, Galleria Franca Mancini, Pesaro  
L'esilio di Ulisse, Piazza Matteotti, Santa Sofia  
Documentazione fotografica di lavori precedenti, Galleria Vero Stoppioni,  
Santa Sofia  
Festival d'Impruneta  
Still lives, Galleria Massimo Martino, Mendrisio

**1998**

Les larmes de l'oubli, Centre d'Art Contemporaine Synagogue, Trnava,  
Slovakia  
Ausgrabungen, Galerie Andrée Sfeir-Semler - Hamburgo  
War Game - Snooker, Pièce Unique, Paris  
Sculptures, Galería Thaddaeus Ropac, Paris  
Anne et Patrick Poirier 1994/1997, Nadia Bassanese Studio d'Arte, Trieste  
Desapareciendo en la memoria, Stand Galerie Piltzer, Tefaff, Basilea

**1999**

Musée de l'Elysée, Lausanne, Suiza

**EXPOSICIONES COLECTIVAS**

**1970**

Pavillon Francais Exposition Universelle, Osaka

**1971**

Diarios Visuales – Un uso personal de Palabras e Imágenes, Museo de Arte,  
Sarasota, FL

Tiempo, Colegio de Arte de Pensilvania, Filadelfia

**1978**

Kunstlehen, Kunstverein, Karlsruhe

Espectáculo en Parejas, P.S.I., Nueva York

El Espectáculo de Fantasía, Galería Thorpe Intermedia, Sparkhill, N.Y.

Europa en los 70 – Aspectos de Arte Reciente, El Museo Hirshhorn y el Jardín de Esculturas, Instituto Smithsonian, Washington; San Francisco

Museum de Arte Moderno, San Francisco; Museo de Arte Fort Worth, Fort Worth, TX

### **1979**

Mundos Imaginarios, Galería Rosa Esman, Nueva York

Diálogo Europeo, Sidney

Arte Francés, Selección Inglesa, Galería Serpentine, Londres

Europa en los 70 – Aspectos de Arte Reciente, Centro de Arte Contemporaneo, Ohio

### **1980**

Tendances de l'Art en France, 1969/79, A.R.C., París

Hier, Yesterday, Musée des Beaux Arts, Montréal

Conferencia Internacional de Esculturas, Washington

XXXIX Bienal, Venecia

Years 70ies, Galería Grey Art, Universidad de Nueva York

Referencias Arquitectónicas, Galería de Arte de Vancouver

Carte et Figures de la Terre, C.C.I., Centre George Pompidou, París

Referencias Arquitectónicas en los 70 L.A.I.C.A., Los Angeles

Esculturas Arquitectónicas, Instituto de Arte Contemporaneo de Los Angeles

Diarios Visuales, Galería Alex Rosenberg, Nueva York

### **1981**

Franz Franckrike, Estocolmo

Mytos und Rituale, Kunsthaus, Zurich; Kunstverein, Hamburgo

Autoportraits Photographiques, Centre George Pompidou, París

Nuevos Conceptos para un Arte Nuevo, Museo de Arte Moderno, Toyama

Bocetos, Galería del Colegio Hunter, Nueva York

Esquemas, Galería Elise Meyer, Nueva York

Civilización Imaginaria, Galerías de Arte Tyler, Universidad Temple,  
Filadelfia

**1982**

Doce Artistas Contemporaneos Franceses, Galería de Arte Albright-Knox,  
Buffalo, Nueva York

Stadt and Utopie, Kunsthalle, Berlín

In Chartis, Museo Archeologico, Spoleto

Museum Van Hedendaagse Kunst, Gent; Palais des Beaux Arts, Bruselas

**1983**

Conexiones, Instituto de Arte Contemporaneo, Filadelfia

Skulptur-Biennale, Middelheim Museum, Antwerp

Adamah, la terre, E.L.A.C.,Lión

**1984**

Individualità, Torino; Galleria nazionale d'Arte Moderna, Roma; Museo  
Civico, Viterbo

XLI Bienal, Venecia

Colaboraciónn, El Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn, Institución  
Smithsoniana, Washington

Voces – Arte y Artistas Contemporaneos, Museo de Brooklyn, Nueva Yoirk

Histoires des Sculptures, Chateau de Cadillac, Musée de Villeneuve d'Ascq;

Museo de Nantes

**1985**

Contenidos, El Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn, Institución  
Smithsoniana, Washington

Bienal de París

Fondation Cartier, París

Promenades, Centre d'Art Contemporain, Ginebra; Forum, Midellburgo

La tradición clásica en la pintura y escultura reciente, Museo de Arte

Contemporaneo Aldrich, Connectica

Artistas-Architectos-Retadores en Colaboración, Centro de Arte Contemporaneo  
Cleveland, Cleveland

12 Français dans l'espace, Seibu Museum of Contemporary Art

**1985-6**

Museo del Colegio Williamstown, Williamstown

**1987**

Espacios Sagrados, Museo Everson, Siracusa, N.Y.

Romanticismo & Clasicismo, Colegio de la Comunidad de Queensborough.

Bayside, Nueva York

Zauber der Medusa, Kunsterhaus, Viena

Selección de X 1, Galería Damon Brandt, Estados Unidos

La Naturaleza Redefinida, una Perspectiva Cultural, Nueva York

Les Années 70 - Centre d'Art de Maymac, Francia

Monumenta, Antwerp

**1988**

Colección Sonnabend, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Musée

d'ArtContemporain, Bordeos; Arte de Colonia, Hamburger Bahnhof; Berlín;

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma; Museo d'Arte Contemporanea,

Trento; Musée Rath, Ginebra; Museo de Arte Sezon, Museo Nacional de Arte  
Moderno de Kioto

Mito e Simbolismo clásicos en el Arte Contemporáneo, el Museo Queens, N.Y.

Visión/Revisión, Galería Malborough Inc., Nueva York

Mnemosyne oder das Theater der Erinnerung, Schlosse Herrnsheim

**1989**

Encore, Celebrando cincuenta años. Centro de Arte Contemporaneo, Cincinnati

Pyramiden, Galerie Jule Kewenig, Frenchen-Bachen

Wiener Diwan Sigmund Freud Heute, Museum des 20. Jahrhunderts, Viena

Nature Morte, Galería Philomene Magers; Instituto Goethe, Bruselas, Eglise

Saint'Irène, Festival de Estandul

**1990**

Esíritu de Equipo, Museo Neuberger, Universidad Purchase, Nueva York;

Centre Contemporaneo de Cleveland

**1991**

So tell ich mir die Liebe vor, Galerie Dany Keller, Munic

**1992**

Force Sight I, Schlosse Presteneck, Stuttgart

**1993**

The Frozen Leopard, Galerie Bern Kluser, Munic

Force Sight II, Schlosse Presteneck, Stuttgart

Musée des Beaux Arts, Belmonte

Arboretum, Holanda

**1994**

L'Art et la Ville, Centre Georges Pompidou, París

**1995**

Im Haum der Erinnerung, Forum Aschaffenburg

Die Muse, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg; París

**1996**

ICH PHOENIX, Oberhausen

Eco, Carousel, Nueva York

**1997**

Hecho en Francia, Georges Pompidou, París

Biennale du Montenegro, Montenegro

**1998**

Decany Irresistible, Instituto de Investigación Getty Research, Los Angeles.

Ensemble Moderne, Galerie Ropac, Salsburgo; París

Via Flaminia, Trevi

Derives Botaniques, Bruselas

Produktion der Gefchichte, Institut Max Plank, Gottingen

L'Ombra degli Dei, Bagheria, Italia

INSTALACIONES PERMANENTES

**1982**

La mort d'Ephialtes, Fattoria di Celle, Pistoia

**1983**

Encélade, Jardin du Musée Picasso, Antibes

Mimas, Jardin du Musée d'Epinal

**1984-85**

La grande colonne noire de Suchères, Autoroute Clermont-Ferrand -  
Saint Etienne

La fontaine des géants, Place du Tonkin 6, Villeurbanne

**1985-86**

Promenade Classique, Alexandria, Virginia

**1986**

Petite mise en scene au bord de l'eau, Giardino di villa Demidoff,  
Pratolino

L'ame du voyageur endormi, Les Mas Saint-Anne, Lourmain

Petite mise en scene au bord de l'eau, Colección Privada, Washington

**1988**

Exegi monumento aere perennius, Museo Pecci, Prato

**1989**

La Fontaine des géants, Joel & Sherry Mallin Collection, Pondrige, N.Y.

Hommage à Claude-Nicolas Ledoux, Le Ponant, Paris

**1989-90**

Un giardino a Torino, Private Collection, Torino

**1990**

Arquetipos Nuevos, Torre de Washington, Seattle

Exegi monumentum, Private Collection, Boca Raton, FL

Oculus Memoriae, Stadtarchiv-Platz, Munic

Exegi monumentum, Collection Pierre Farrenbach, Colmar

**1992**

New Archetypes, Jardin d'hiver de l'Hotel de Ville, Toronto

**1993**

Dépot de mémoire et d'oubli, Garten des Museums Ludwig, Koblenz

## **Ulrich Rückriem**

(Düsseldorf, 1938)

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### **2009**

Ulrich Rückriem. 40 Bodenreliefs, 3. Variación 2009 - Neue Nationalgalerie de Berlín

Ulrich Rückriem – Escultura-Bernier / Eliades Gallery, Atenas

#### **2008**

Ulrich Rückriem, Galería A arte Studio Invernizzi, Milan.

Sculpture, Casa Angela Bertolini, Vignate.

#### **2007**

Zeichnungen, Sprengel Museo Hannover, Hannover.

Ikarus: 7 Punkte, 7 Linien, 5 Flächen, Museo Ludwig, Köln.

#### **2006**

Arte, Studio Invernizzi, Milan.

The Shadow of the Stones, Modern Art Oxford, Oxford.

Next door, Galería Werner Klein, Köln.

Galería Opdahl, Stavanger.

Galería Ehrhardt, Madrid.

#### **2005**

Neues Museo - Staatliches Museo für Kunst und Design in Nürnberg, Nuremberg.

Centro de arte Hamburg, Hamburgo.

#### **2004**

Neue Nationalgalería, Berlin.

Galería Nordenhake, Berlin.

Quadrat Bottrop - Josef Albers Museo, Bottrop.

Galería Donald Young, Chicago, IL.

**2003**

Yorkshire Sculpture Park - YSP, Wakefield, West Yorkshire.

Galería Kewenig, Cologne.

GemeenteMuseum Den Haag, Den Haag.

**2002**

Alfonso Artiaco, Nápoles.

KunstMuseum Bonn, Bonn.

**2001**

Cesac - Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio.

Galería Nordenhake, Berlin.

**2000**

Contemporary Art Center Vilnius (CAC), Vilnius Neues Museum - Staatliches  
Museum für Kunst und

Design in Nürnberg, Nuremberg.

**1999**

Schloß Oberhausen, Kunst setzt Zeichen, Oberhausen.

**1998**

Galería Nordenhake, Stockholm.

Neue Nationalgalería, Berlin.

Bury Art Gallery & Museo, Bury.

Art Transpennine 98, Manchester.

**1997**

Museo Stedelijk, Amsterdam.

Galería Erhard Klein, Münstereifel.

Kulturzentrum Sinsteden, Rommerskirchen.

Galería Ace Contemporary Exhibitions, Los Angeles.

Ace Gallery, Nueva York.

**1996**

Galería Durand-Dessert, Paris.

Galería Tschudi, Glarus.

**1995**

Lenbachhaus, Munich.

Institut für Auslandsbeziehungen, Bonn.

Galeria Luis Serpa, Lisboa.

#### **1994**

Ägyptisches Museo, Berlin-Charlottenburg.

Halle Rommerskirchen-Sinsteden.

Galería Tschudi, Glarus.

Galería Sfeir-Semler, Kiel.

Galería Loehrl, Mönchengladbach.

#### **1993**

Kirkstall Abbey, The Henry Moore Sculpture Trust, Leeds, Inglaterra.

Fundació Espai Poble Nou, Barcelona.

Halle Zeche Zollverein, Essen.

#### **1992**

Galería Durand-Dessert, Paris.

Galería Jule Kewenig, Frechen-Bachem.

Centro de arte Esplanade, Ingolstadt.

Bauhütte Zeche Zollverein, Essen (Documenta IX).

Galería Reckermann, Colonia.

Galería Tschudi, Glarus.

#### **1991**

Centre d'Art Contemporain, Génova.

KunstMuseum Wintherthur, Wintherthur.

Galería Durand-Dessert, Paris.

Galería Tschudi, Glarus.

Serpentine Gallery, Londres.

#### **1990**

Galería Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt (con Alan Charlton).

The Henry Moore Sculpture Trust, Dean Clough, Halifax.

Halle Frankfurt, Daimlerstrasse.

Grimaldis Gallery, Baltimore.

Galleria Alfonso Artiaco, Pozzuoli/Nápoles.

Galería Sven Heier, Colonia (con Blinky Palermo).

Galería Jean Bernier, Atenas.

Galería Tschudi, Glarus

#### **1989**

Galería Nordenhake, Stockholm.

Brooke Alexander Gallery, Nueva York.

Palacio de Cristal, Reina Sofia, Madrid.

Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.

Galería Erhard Klein, Bonn.

Edition Schellmann, Munich.

Galería Tschudi, Glarus.

The Barn, Clonegal, Irlanda.

Galería Durand-Dessert, Paris (con Alan Charlton)

#### **1988**

Galería Jean Bernier, Atenas.

Galería Emmerich Baumann, Zürich.

Blau-Gelbe Galería, Viena.

Hofmann & Borman Gallery, Santa Monica.

“From stone to stone”, Diepenheim, Holland.

Halle der Städelschule in der Daimlerstrasse, Frankfurt.

Galería Wilkens & Jacobs, Colonia.

Donald Young Gallery, Chicago.

Galería Tschudi, Glarus.

#### **1987**

Donald Young Gallery, Chicago.

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Kunstverein, Colonia.

Städtisches Museo, Mönchengladbach.

Halle von Ulrich Rückriem, Colonia.

Galería Klein, Bonn.

**1986**

Galería Konrad Fischer, Düsseldorf.

Kröller-Müller Museo, Otterlo.

Galería Löhrl, Mönchengladbach.

Kunstverein Freiburg.

**1985**

Galería Wilkens und Jacobs, Colonia.

Westfälisches LandesMuseum, Münster.

Galería Erhard Klein, Bonn.

Staatliche Kunstsammlung, neue galería, Kassel.

**1984**

Galería Konrad Fischer, Düsseldorf.

Städtische Galería im Städel, Frankfurt.

"Skulpturen für Hamburg", Hamburgo.

Produzentengalería, Hamburgo.

Kamakura Gallery, Tokyo.

**1983**

Centre Georges Pompidou, Paris.

Raum für Kunst, Hamburgo.

**1982**

Galería Nordenhake, Malmö.

**1981**

Fort Worth Art Museo, Fort Worth.

Galería Konrad Fischer, Zürich.

**1980**

Galería Konrad Fischer, Düsseldorf.

Kunstraum, Munich.

Galería Max Hetzler, Stuttgart.

Galería Klein, Bonn.

**1979**

Centro de arte der Stadt, Bielefeld.

Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven.

Westfälischer Kunstverein, Münster.

Stichting, Eindhoven.

Sperone Westwater Fischer, Nueva York.

Graeme Murray Gallery, Edinburgho.

Galería Durand-Dessert, Paris.

### **1978**

Hetzler + Keller, Stuttgart.

Museo Folkwang, Essen.

Städtisches KunstMuseum, Bonn.

Biennale, Venecia.

### **1977**

Stedelijk van AbbeMuseum, Eindhoven.

Galería Konrad Fischer, Düsseldorf.

Galería Klein, Bonn.

### **1976**

Museo of Modern Art, Oxford.

### **1975**

Lisson Gallery, Londres.

Galería Preisig, Basel.

Galería Durand-Dessert, Paris.

Art & Project, Amsterdam.

### **1974**

Kunstverein, Frankfurt.

Kunstraum, Munich.

Galería Preisig, Basel.

Galería Paul Maenz, Colonia.

Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.

### **1973**

Centro de arte Tübingen, Tübingen.

Städtisches Museum, Mönchengladbach.

**1972**

Paula Cooper, Nueva York.

**1971**

Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven.

Galería Ernst, Hannover.

Galería Konrad Fischer, Düsseldorf.

Mayfair Gallery, Londres.

Galería Paul Maenz, Colonia.

Videogalería Gerry Schum, Dusseldorf.

**1970**

Steine und Eisen, Museo Haus Lange, Krefeld.

Galería Ricke, Colonia.

**1969**

Galería Ernst, Hannover.

Konrad Fischer, Düsseldorf.

**1968**

Galería Tobies & Silex, Colonia.

**1967**

Galería Ad Libitum, Antwerpen.

**1965**

Leopold Hoesch Museo, Düren.

**1964**

Domgalería, Colonia.

**EXPOSICIONES COLECTIVAS****2010**

Personal Estructuras | Tiempo - Espacio - Existencia - Künstlerhaus Palais

Thurn & Taxis BV: BKV, Bregenz

**2009**

REGISTRO> NUEVO! - Kunsthaus Dresden, Dresden

Das Fundament der Kunst - Die Skulptur und ihr Sockel seit Alberto Giacometti -  
Städtische Museen Heilbronn, Heilbronn

REGISTRO> OTRA VEZ! 40jahrevideokunst.de - Teil 2 - Ludwig Forum für  
Internationale Kunst, Aachen

Arte con papel - Boutwell Draper Gallery, Sydney, NSW

REGISTRO> OTRA VEZ! 40jahrevideokunst.de - Teil 2 - ZKM | Zentrum für  
Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe,

bis mínima Arte povera - Einblicke en Die Sammlung Lafrenz - Museo de  
Wiesbaden, Wiesbaden

Oublier L'anneau de L'HORIZON - œuvres de la collection du Frac Bourgogne -  
Musée Greuze / Hôtel-Dieu, Tournus

Cárcel de amor - OTR espacio de arte, Madrid,

x 14 Jubiläumsausstellung - Staatliche Centro de arte Baden-Baden, Baden-  
Baden

Prison of Love - OTR espacio de arte, Madrid.

## **2008**

The wandering line: thinking thorough drawing – Art Gallery of South Australia,  
Adelaide, SA.

Video déjà vu - Die Anfänge der Videokunst im Spiegel der Sammlung - Museen  
Haus Lange / Haus Esters, Krefeld.

Call it what you like - Collection Rik Reinking - Kunst Centret Silkeborg Bad,  
Silkeborg

La Construcción del Paisaje Contemporáneo - CDAN - Centro de Arte y  
Naturaleza - Fundación Beulas, Huesca.

Skulpturen im Blickpunkt - Städtische Centro de arte Mannheim, Mannheim.

## **2007**

Beziehungsweise - Papierarbeiten aus der Sammlung Holzer - Galería Hubert  
Winter, Viena.

MARTa schweigt - Garde le silence, le silence te gardera - MARTa Herford,  
Herford

100 Jahre Centro de arte Mannheim – Städtische Centro de arte Mannheim,  
Mannheim

KölnSkulptur 4 - Skulpturenpark Köln, Colonia.

## **2006**

Replacing Mashkov - Recent acquisitions by the GemeenteMuseum Den Haag -  
GemeenteMuseum Den Haag, The Hague.

Künstler de Galería- *Im kleinen Format*. 2006/07- Galeria Sceffel GmbH, Bad  
Hamburg .

Was ist Plastik? 100 Jahre- 100 Köpfe- Das Jahrhundert moderner Skulptur –  
Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museo. Center of International Sculpture,  
Duisburg.

The Grand Promenade- Nacional Museo of Contemporary Art- EMST, Atenas.

Ulrich Rückriem and Rémy Zaugg - Figge von Rosen, Colonia.

Dialog Skulptur - Museo im Kulturspeicher, Würzburg

Sculpture @ CityNord- Galería Borchardt, Hamburgo.

Galería mit Bleistift Fischer - Papierarbeiten aus den 60er und 70er Jahren -  
Konrad Fischer Galería - Düsseldorf, Dusseldorf.

Yannick Demmerle + Ulrich Rückriem – Centro de arte Lingen, Lingen.

Lutz Fritsch Imi Knoebel Ulrich Rückriem - Sebastian Fath Contemporary,  
Mannheim.

Minimal Illusions –Arbeiten mit der Sammlung Rik Reinking - Villa Merkel &  
Bahnwärterhaus, Esslingen.

Dialog Skulptur - Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen.

Von Richter bis Scheibitz - Deutsche Arbeiten auf Papier seit 1960 -  
KunstMuseum Winterthur, Winterthur.

## **2005**

Artists of the gallery - Galería Tschudi - Glarus, Glarus.

Bilanz in zwei Akten - Sammlung Niedersächsische Sparkassenstiftung -  
Kunstverein Hannover, Hannover.

Ulrich Rückriem, Niele Toroni - In Progress I-IV for Harald Szeemann - Galería  
Jule Kewenig, Palma de Mallorca.

Ulrich Rückriem, Niele Toroni - In Progress I-IV for Harald Szeemann – Galería Kewenig, Colonia.

#### **2004**

Wer bietet mehr? - Fünfzehn Jahre Deichtorhallen Hamburg - Deichtorhallen, Hamburg.

1 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla - BIACS - Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla.

Systemes de l'art concret, prélude à l'ouverture de la Donation Albers-Honegger - Espace de l'art concret, Mouans Sartoux.

INNEN-AUSSEN – Galería Werner Klein, Colonia..

#### **2003**

Fersehgaléria Ferry Schum/videogalería schum. Centro de arte de Düsseldorf, Dusseldorf.

Gelijk het leven is – SMAK Stedelijk Museo voor Actuele Kunst, Gent.

Vincent van Gogh and the contemporary art – Van Gogh Museo, Amsterdam.

Corso Terracciano 56 - Alfonso Artiaco, Nápoles.

PROJECTION - Konrad Fischer Galería - Düsseldorf, Dusseldorf.

#### **2002**

Nouvelle Simplicité - Espace de l'art concret, Mouans Sartoux.

Gallery Artists - Donald Young Gallery, Chicago, IL.

#### **2001**

KölnSkulptur 3 - Skulpturenpark Köln, Colonia.

Artcité - Quand Montréal devient musée – Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, QC.

Oeuvres - Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.

#### **2000**

Art concret - Espace de l'art concret, Mouans Sartoux.

#### **1999**

Standpunkt Plastik: Skulptur im Dialog - SkulpturenMuseo Glaskasten Marl, Marl.

Les Champs de la Sculpture 2000 - Les Champs de la Sculpture, Paris.

Von Pierre Alechinsky bis Maurice Wyckaert - Sammlung Lühl,  
Mönchengladbach - Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz.  
Arte Internacional en las Colecciones Canarias – Centro Atlántico de Arte  
Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria.

**1998**

Space for Art - Concepts, Projects and Buildings by Artists - Kunsthaus  
Bregenz, Bregenz.

Permanente Ausstellung mit Skulpturen von – Galería Löhrl, Mönchengladbach.

**1997**

Skulptur. Projekte in Münster 1997 – Skulptur Projekte Münster, Münster.

**1996**

Colección permanente."Novas incorporacións". Colección fundación Arco -  
CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

**1994**

Vue du collectionneur - Espace de l'art concret, Mouans Sartoux.

Drawing Room - Sammlung Speck Köln – Galería Neue Graz am Landes  
Museum Joanneum, Graz.

**1992**

Documenta 9 - Documenta, Kassel.

**1989**

20° Bienal de São Paulo - Bienal de São Paulo, São Paulo.

Blickpunkte I - Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, QC.

Ulrich Ruckriem & Alan Charlton - Victoria Miro Gallery, Londres.

On Kawara - wieder und wieder - Portikus, Frankfurt.

**1987**

Skulptur. Projekte in Münster 1987 – Skulptur Projekte Münster, Münster.

Documenta 8 - Documenta, Kassel.

**1986**

Von zwei Quadraten - Wilhelm Hack Museo, Ludwigshafen.

**1985**

XIII BIENNALE DE PARIS - Biennale de Paris, Paris.

**1984**

At the Serpentine: Graeme Murray Gallery - Serpentine Gallery, Londres.

El Arte de Siglo XX en un museo Holandes - Fundación Juan March, Madrid.

**1982**

Kunst wird Material - Neue Nationalgalerie, Berlin.

Documenta 7 - Documenta, Kassel.

**1977**

Rückriem, Rühm, Walther - Whitechapel Art Gallery, Londres.

Skulptur Projekte Münster 77 - Skulptur Projekte Münster, Münster.

**1975**

The Condition of Sculpture - Hayward Gallery, Londres.

**1972**

Documenta 5 - Documenta, Kassel.

**COLECCIONES PÚBLICAS****Australia**

Art Gallery of South Australia, Adelaide, SA .

**Austria**

Kunsthaus Bregenz, Bregenz.

**Bélgica**

Musée d'Art Moderne Bruxelles, Brussels.

SMAK Stedelijk Museo voor Actuele Kunst, Gent.

**Finlandia**

Kiasma - Museo of Contemporary Art, Helsinki.

**Francia**

FRAC - Bretagne, Châteaugiron.

FRAC - Bourgogne, Dijon.

FRAC - Nord-Pas de Calais, Dunkerque.

FRAC - Lorraine, Metz.

Espace de l'art concret, Mouans Sartoux  
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris  
Alemania  
Hamburger Bahnhof, Museo für Gegenwart, Berlin.  
Kupferstichkabinett, Berlin.  
Neues Museo Weserburg Bremen, Bremen.  
Centro de arte Bremerhaven, Bremerhaven.  
Museo Ludwig, Cologne.  
MKM Museo Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg.  
Museo Folkwang Essen, Essen.  
Sprengel Museo Hannover, Hannover.  
Museo für Konkrete Kunst, Ingolstadt.  
ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe.  
Städtisches Museo Abteiberg, Mönchengladbach.  
Museo gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf  
Centro de arte Weishaupt, Ulm  
Japón  
Toyota Municipal Museo of Art, Toyota Aichi.  
Holanda  
Netherlands Media Art Institute - Montevideo/Time Based Arts, Amsterdam.  
GemeenteMuseo Den Haag, The Hague.  
Portugal  
Berardo Museo - Collection of Modern and Contemporary Art, Lisboa  
España  
CDAN - Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas, Huesca  
Sweden  
Moderna Museet, Stockholm.  
Reino Unido  
Tate Liverpool, Liverpool.  
Tate Britain, Londres.

## **Enrique Velasco Vieitez**

(Pontevedra, 1954)

### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES PRINCIPALES

#### **2003**

Arte Galego – Mostra subasta para os voluntarios do Prestige Sala de Exposiciones –Pazo de Cultura de Pontevedra (Pontevedra)

A Cor do mar. Soportales da Praza da verdura - (Pontevedra)

I Encuentro Internacional de Arte y Naturaleza en el Castillo de Sotomayor.

Espacio natural del Castillo de Sotomayor – Sotomayor (Pontevedra)

#### **2002**

Small is beautiful / youth is beautiful, too Sala de exposiciones Escola de restauración

y de la FF BB AA de Pontevedra Pontevedra

Arte palabra por la paz. Sala de exposiciones Fundación Araganey- Santiago de Compostela

Arte en Pontevedra 2. Sala de Exposicions do Pazo da Cultura de Pontevedra

I Encontro de Arte y Naturaleza de Forcarei. Espacio natural - Forcarei (Pontevedra)

#### **2001**

Galeria sargadelos. Milán – Italia

Senso Instituto Cervantes - Viena – Austria

#### **2000**

IV Intersalón A.J.V. Republica Checa

Galerie Passepatout, Linz – Austria

Producenten Galerie, Passau - Alemania

#### **1999**

Elogio del Granito - Isla de Esculturas, La Junquera del Lérez - Pontevedra

Instalación de Escultura - ESPACIO ABIERTO. Parque Público Pio XII –  
Porriño. Pontevedra

¡ Gallegos ! 7 miradas a la pintura actual. Salon Blanco del Convento de San  
Francisco de la Habana - Cuba

### **1998**

Angazo. *Akademie der Bildenden Künste München (München) Alemania.*  
XVII Salón Nacional de Artes Plásticas - Escultura y Cerámica. Colección  
Pública de Arte Contemporanea de Alcobendas. *Casa Municipal de la Cultura -  
Alcobendas - Madrid.*

### **1996**

Begegnungen, *Museum Kloster Asbach ( Landkreis )Alemania.*

III Obradoiro-Xuntanza das Artes Visuais, *A SOLAINA DE PILOÑO (Lalín)*  
*Pontevedra.*

Museo Ramón Aller, *(Lalín) Pontevedra.*

Colectiva, *Archives Departamentales ( Mayenne ) Francia.*

Xaminorios Ormeados do Brilo, *Sala Caixa Madrid, A (Pontevedra).*

### **1995**

Nordesia. *Centro Cultural Conde Duque (Madrid). San Martín Pinario (Santiago  
de Compostela).*

Escultura Galega - Anos 80 – 90, *Centro Galego de Arte Contemporáneo.*  
*CGAC. Santiago de Compostela.*

12 Artistas de Galicia en Baviera, *Kulturmodell (Nassau) Baja Baviera -  
Alemania.*

Mar de Fondo, *San Martín Pinario (Santiago de Compostela).*

### **1994**

A Paisaxe dos obxectos, *Palacio de la Diputación (Pontevedra).*

Ex- tensión regular plana, *Salas de la Delegación de Cultura (Pontevedra).*

### **1993**

As imaxes e as Palabras, 10 Artistas- 10 Críticos, *Con el Crítico X. ANTÓN  
CASTRO.*

*Estación Marítima (Vigo).*

Trazos e Camiños, Arte Galega, Xacobeo 93, *Xunta de Galicia - Itinerante por toda Galicia*.

Unha década de Novos Valores, *Proyecto da Bienal de la Diputación de Pontevedra. Salas del Teatro Principal (Pontevedra)*

### **1992**

Pintores e Escultores Galegos na EXPO '92, *Pabellón de Galicia (Sevilla)*.

Grandes Artistas, Pequeños Formatos, *Salas de la Delegación de Cultura (Pontevedra)*.

Execución de Escultura - Velódromo de Porriño, *(Porriño) PonteVedra*.

Execución de Escultura no Centro de Investigación do Granito, *(Porriño) Pontevedra*.

Bienal Nacional de Arte de Pontevedra – Novos Valores – Memoria de una década 1982-1991, Sala de exposiciones del Teatro principal de Pontevedra (Pontevedra).

### **1991**

MAC, Colección X.A. Castro, *Centro Comercial A Barca (Poio) Pontevedra*.

A Mirada Transgresora, *Salas del Teatro Principal (Pontevedra)*.

### **1990**

Arte Galega. Revisión dunha década. 1.976 – 1988, *Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela). Casa das Artes (Vigo)*.

### **1889**

Homenaje a Asorey, Pazo de Ferfiñans (Cambados)

Pontevedra.

### **1988**

Dimensións Atlánticas. Escultores na rua, Salones de la sede de la Univ. Inter. Menéndez

Pelayo (La Coruña)

Proyecto Porriño: Esculturas na rua, de Dan Graham, Tom Carr, Xavier Corberó y Bryan Hunt. VIII Bienal Internacional de Arte - Diputación de Pontevedra.

Monumento ó Canteiro, (Cerdedo) Pontevedra.

### **1987**

Antropoloxía e Memoria. Visión actual da arte galega, *Fundación Calouste Gulbenkian ( Lisboa ) Portugal.*

*Memoria d'une actualité lithocratophanique, Carrefour des régions d'Europe Space 3 (Fougeres) Francia.*

### **1986**

Realización escultura - Homenaje a Maria Soliña, Exterior- Colegio Maria Soliña ( Moaña) Pontevedra

Dimensións Atlánticas. Doce escultores na rúa, Exposición al aire libre -Univ. Intern. Menéndez Pelayo (La Coruña).

Novos Valores, Bienal de Arte - Diputación de Pontevedra.

VIII Bienal - Escultura Ibérica Contemporanea, Colegio Universitario (Zamora).

### **1985**

Artistas na fronteira, exterior de la Torre de Dña Urraca (Salvaterra do Miño) Pontevedra.

Cara ó futuro: Outros artistas galegos, Patio exterior del Ayuntamiento de Vigo.

Novos valores, Bienal de Arte, Diputación de Pontevedra.

V Salón de Artes Plásticas, Casa Municipal de la Cultura (Alcobendas) - Madrid.

### **1984**

Identidade e Arte, Jardines Diputación (Pontevedra). Museo de Castrelos (Vigo).

IV Certamen Nacional de Artes Plásticas, (Alcobendas) - Madrid.

### **1983**

Canteiros en Baiona, (Baiona) Pontevedra.

## SELECCIÓN DE OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES.

Colección Hercules Ediciones. La Coruña  
Galicia Terra Unica

*Escultura para el exterior - Alameda de Ferrol*  
*Interior - Fundación Pedro Barrie de la Maza ( La Coruña ).*  
*Träume aus der feuchten Erde*  
*Kulturmodell ( Passau ) Baja Baviera - Alemania.*  
*Rencontres Européense Salons de l'Hotel de Ville de Allones - Sathe - Francia*  
*Archives Departamentales ( Mayenne ) Francia.*  
*L'Espace Meduane ( Laval ) Francia.*  
*Chapelle du Genéteil - Chateau ( Gontier ) Francia.*  
*Merché Couvert ( Cheteubriant ) Francia.*  
*Salons d'EDF-GDF ( Laval ) Francia*  
*Marie & Salle de Fetes - ( Jublains ) Francia.*  
*Bibliothèque Municipale ( Mayenne ) Francia.*  
*Chapelle du Lycée Ambrise Paré ( Laval ) Francia.*  
*Ejecucion de Escultura Movil sobre edificio,“ Con La Artista CHUS FERRIN*  
*Edificio Mimoseira ( Sanxenxo ) Pontevedra.*

#### SELECCIÓN DE BECAS, PREMIOS Y MENCIONES.

##### **1984**

Premio en escultura - IV Certamen Artes Plásticas de Alcobendas (Madrid)  
Seleccionado por ELOY LOZANO para su video *Catro Escultores*, con los  
Artistas FRANCISCO LEIRO, PACO PESTANA Y MANOLO PAZ.

##### **1986**

Becado en escultura - Novos Valores. VII Bienal Internacional de Arte.  
Diputación de Pontevedra.  
Adquisición de obra en la VIII Bienal Ciudad de Zamora -Escultura Ibérica  
Contemporanea.

##### **1987**

Coordinación y montaje de la exposición *Memorie d'úne*

Actualité Lithocratophanique, Correfour des Regions d'Europe, (Fougeres)  
Francia.

**1988**

Coordinador y realizador del PROYECTO PORRIÑO, dentro de la VIII Bienal Internacional de Arte, Diputación de Pontevedra, con esculturas en la calle de los artistas DAN GRAHAM, TOM CARR, XAVIER CORBERÓ Y BRYAN HUNT.

1995 Trabajos en piedra para el artista italiano GIOVANNI ANSELMO para su exposición antológica del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), en Santiago de Compostela.

**1993**

Trabajo en piedra para el artista alemán ULRICH RÜCKRIEM, para su exposición individual en el Espai Poble Nou (Barcelona).