

# 03 TRASCENDENCIA PROFANA

.01 andrea buchner

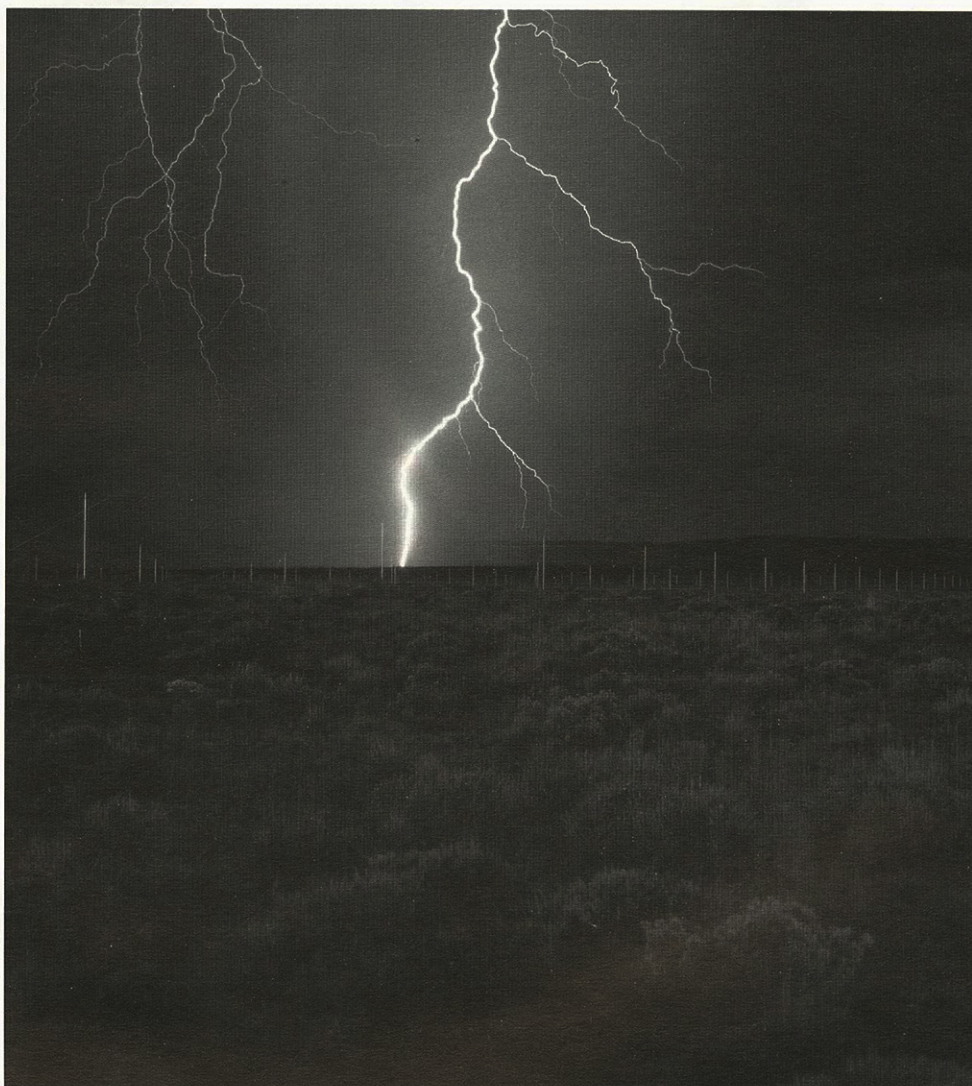
- <sup>02</sup> Paradójicamente, algunas intervenciones especialmente emblemáticas del Land Art, por la cualidad presencial que alcanzan estas obras en relación al territorio y por el propio valor de abstracción del objeto presentado, se sitúan en un plano que remite al fenómeno perceptivo ligado a la sacralización del objeto natural, a pesar de que las intenciones programáticas de estos
- <sup>03</sup> artistas son más bien otras. Son intervenciones motivadas por un ideario profano que propone distanciarse de la nostalgia transcendentalista del Expresionismo Abstracto Americano mediante un interés en lo fenomenológico. Las cualidades visibles serán sistemáticamente construidas hasta vaciarlas de todo contenido cultural.

Esta ruptura con los valores simbólicos y narrativos de una obra artística repercute necesariamente en el observador que ya no decodifica un mensaje pictórico inteligible, sino que debe abandonar sus herramientas intelectuales para entregarse a la experiencia de un fenómeno que sólo existe en función del espacio, el tiempo, la luz y el campo de visión del espectador. Este propósito es llevado a su extremo en las obras del Land Art, donde la disposición racional de intervenciones objetuales lineales, circulares o reticuladas ya no proviene únicamente del diagrama siempre plano propio del arte minimalista, sino que se aventura en la irracionalidad del espacio real <sup>N1</sup>. Este espacio tiene una modalidad fluida y amorfa hasta el momento en que la intervención artística transforma el plano caótico y homogéneo en un territorio ordenado estableciendo una señal identificable que facilita la experiencia global y total del paisaje <sup>N2</sup>. Coincidiendo con los estudios de Mircea Eliade sobre lo sagrado y lo profano <sup>N3</sup>, el artista se instala de forma análoga al hombre religioso en un espacio desconocido e indeterminado

**N1** Morris, Robert: "Aligned with Nazca" en Artforum, Octubre 1975.

**N2** Sosa, José Antonio: Contextualismo y Abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura. Instituto Canario de Administración Pública/ Gobierno de Canarias/ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 1995.

**N3** Eliade, Mircea: Lo Sagrado y lo Profano. Paidós, Barcelona 1998 (primera edición: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1957.)



05 - WALTER DER MARIA, THE LIGHTNING FIELD, 1977, NEW MEXICO

## PROFANE TRANSCENDENCE

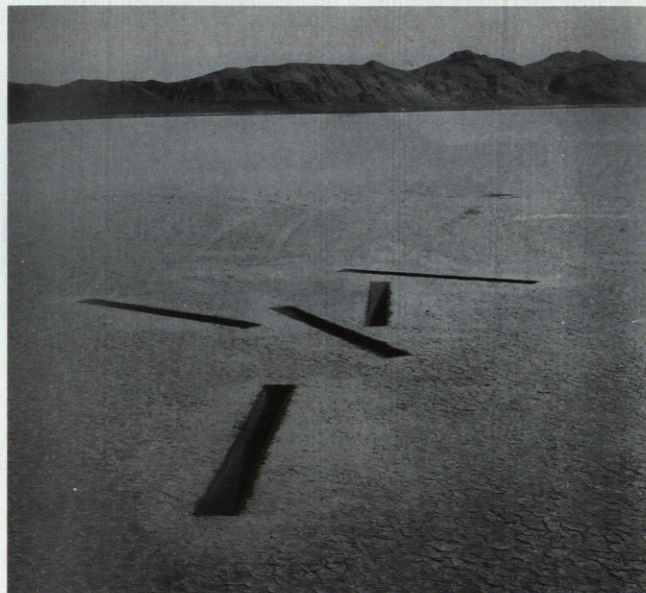
andrea buchner

Paradoxically some especially emblematic interventions of Land Art, because of the quality of presence that these works attain in relation to the territory and for the abstraction value of the object presented, are on a plane that leads back to the perceptive phenomenon linked to the sacralization of the natural object, despite the fact that the programmatic intentions of these artists are rather different. They are interventions motivated by profane ideas that propose a distancing from the transcendentalist nos-

taigia of the American Abstract Impressionism through an interest in the phenomenological. The visible qualities will be systematically built until they are empty of all cultural content.

This rupture with symbolic and narrative values of an artistic work necessarily reverberates on the observer who doesn't de-codify an intelligible pictorial message but who must abandon his intellectual tools to give himself to the experience of a phenomenon that only exists in relation to space, time, light and the viewer's field of vision. This purpose is taken to the extreme in the Land Art works where the rational disposition of linear, cir-

cular or reticulated object interventions doesn't come only from the diagram, always plain, of minimalist art but it ventures into the irrationality of real space N1. This space has a fluid and shapeless modality up to the moment when the artistic intervention transforms the chaotic and homogeneous plane in an ordered territory establishing an identifiable sign that makes easier the global and total experience of the scenery N2. Coinciding with Mircea Eliade's studies about the sacred and profane N3 the artist settles, in a similar way to the religious man, in an unknown and undetermined space projecting a fixed point that will be the central axis of all orien-

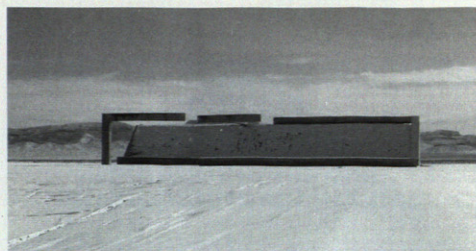


06 · MICHAEL HEIZER, DISSIPATE, 1968, (NINE NEVADA DEPRESSIONS), BLACK ROCK DESERT, NEVADA

proyectando un punto fijo que será el eje central de toda orientación. Esta necesidad de crear un "centro" remite de modo intuitivo al terror del hombre primitivo ante el caos del espacio homogéneo que corresponde a su terror ante la nada. La "cosmización" de territorios desconocidos sucede al organizar el espacio. Este acto simbólico convierte en real aquel espacio y, a su vez, la propia existencia del humano. Para el hombre religioso aquella transformación simbólica de caos a cosmos equivale a una repetición ritual de la cosmogonía, es decir, a la creación del mundo imitando la obra ejemplar de los dioses. El artista de una obra de Land Art, sin embargo, no concibe su acto como una decisión religiosa, aunque sí sea una expresión de su "estar en el mundo", la afirmación de su existencia y su capacidad de relacionar un objeto concebible con un espacio inconcebible.

El artista determina el tamaño y las cualidades materiales y espaciales de un objeto finito dentro de un espacio infinito. El objeto se pone en referencia con respecto al paisaje y, al ocurrir esto, ambos se convierten en interdependientes. De esta forma el paisaje se hace susceptible de ser dominado por la referencia al objeto. Aun así no es un dominio satisfactorio. El puro objeto no delata su verdadero tamaño, sino que se escapa de las herramientas perceptivas rechazando la escala. Según Michael Heizer, la escala es una medida estética, mientras que el tamaño es una medida efectiva. La interrelación entre paisaje e intervención no resuelve ni una ni la otra. Refiriéndose a su dique en espiral, "Spiral Jetty", Robert Smithson observa que *"la escala depende de la capacidad de cada uno de tomar conciencia de las realidades perceptivas. Cuando uno se niega a separar la escala del tamaño, nos quedamos con un objeto o un lenguaje que aparece como cierto. Para mí la escala funciona gracias a la incertidumbre"* N4. Este comentario apunta hacia los recursos que el espectador emplea para salvarse de la angustia existencial ante lo incomprensible. Sin embargo, cumple con los propósitos del Land Art al sustituir el pensamiento por la experiencia eludiendo recursos susceptibles de ser utilizados para fundar un territorio de certidumbre, hasta aceptar el sentimiento de lo inenarrable.

Aquel aprovisionamiento de ausencia se acerca asombrosamente a los principios de la práctica del Zen y las técnicas meditativas orientales que buscan el vaciamiento de todo pensamiento. Hacia los años 70 van apareciendo comentarios de los propios artistas que aluden a la cualidad transcendental de algunas intervenciones del Land Art. Robert Smithson se refiere a este fenómeno cuando dice que *"En Spiral Jetty lo incommensurable nos guía y nos transporta a un mundo que ningún número ni ninguna racionalidad podrían expresar."* N5. Michael Heizer es más explícito a la hora de describir semejante experiencia cuando afirma que *"es interesante construir esculturas que tiendan a crear una atmósfera de estremecimiento. Las inmensas*



09 · MICHAEL HEIZER, COMPLEX 1, 1972-74, GARDEN VALLEY, NEVADA



10 · ROBERT SMITHSON, SPIRAL JETTY, 1970, GREAT SALT LAKE, UTAH

N4 Cita de Robert Smithson en Tiberghien, Gilles A.: Land Art, capítulo 2: Esculturas inorgánicas, Editions Carré, París 1993, página 71.

N5 Cita de Robert Smithson en Tiberghien, Gilles A.: Land Art, capítulo 2: Esculturas inorgánicas, Editions Carré, París 1993, página 71.

tation. This need to create a "centre" goes back, in an intuitive way, to primitive man's terror in the face of the "chaos" of homogeneous space that corresponds to his terror of nothingness. The connecting of unknown territories into the cosmic scheme happens when organizing space. This symbolic act makes "real" that space and, at the same time, the very existence of humans. For the religious man that symbolic transformation of chaos into cosmos is equivalent to a repetition of cosmogony, that is to say the creation of the universe, imitating the exemplary work of the gods. The artist of a Land Art work, however, doesn't conceive his act as a "religious" decision, although it is an expression of his "being in the world", the asser-

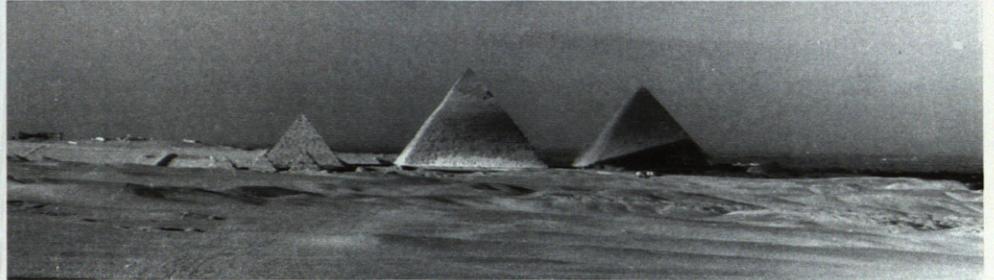
tion of his existence and his capacity to relate a conceivable object to an inconceivable space.

The artist determines the size, material, and spatial qualities of a finite object within an infinite space. The object is put in reference in respect to the scenery and, when this happens, both become interdependent. This way the scenery is susceptible to being dominated by the reference to the object. Even then it is not a satisfactory domination. The pure object doesn't give away its true size. It escapes from the perceptive tools, refusing scale. In Michael Heizer's opinion, the scale is an aesthetic measure, whereas the size is an effective measure. The interrelation between sce-

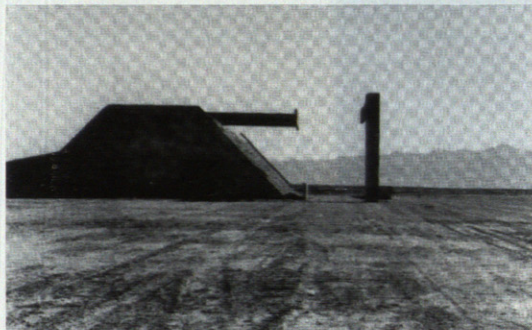
nery and intervention doesn't resolve one or the other. Referring to his spiral dike, "Spiral Jetty", Robert Smithson observes that "the scale depends on one's capacity to become aware of the perceptive realities. When one refuses to separate scale from size, we are left with an object or a language that appears as true. For me scale works thanks to uncertainty" N4. This comment points towards the resources that the viewer uses to save himself from the existential anguish in the face of the incomprehensible. Although it fulfils the purposes of Land Art in substituting thinking for experience eluding resources susceptible to being used to found a territory of certainty, till accepting the feeling of the inexpressible.



11 · PIRÁMIDE ESCALONADA DE ZÓSER, 2600-2700 A.C., SAQQARAH, EGIPTO



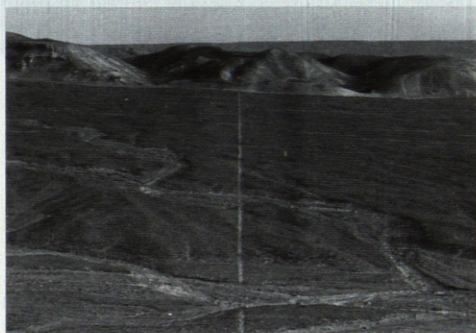
12 · LAS TRES PIRÁMIDES DE GIZEH



14 · GRAN JUEGO DE PELOTA, SIGLO X, CHICHÉN ITZÁ, MÉXICO

**N6** Cita de Michael Heizer en Tiberghien, Gilles A.: Land Art, capítulo 2: Esculturas inorgánicas, Editions Carré, París 1993, página 77.

**N7** Morris, Robert: "Aligned with Nazca" en Artforum, Octubre 1975.



13 · RICHARD LONG, WALKING A LINE IN PERU, 1972

*esculturas de tamaño arquitectónico crean a su vez el objeto y la atmósfera. El estremecimiento es una sensación parecida a la experiencia religiosa y pienso que si la gente se siente implicada es porque sienten que algo ha sido trascendido"* N6. También Robert Morris habla de esta cualidad intrínseca a algunas de las obras más emblemáticas del Land Art: "Nuestro encuentro con estos objetos en tres dimensiones nos reenvía al "self" que no podría ser "otro", que es irreductible a toda objetivación, a todo examen exterior" N7.

La cercanía a lo trascendental se refleja asimismo en el interés de varios artistas por intervenciones de índole sagrada como las pirámides de Gizeh o la pirámide escalonada de Zóser en Saqqarah, Egipto; obras precolombinas como el Gran Juego de Pelota en Chichén Itzá, Yucatán, México; o el Observatorio de Uaxactun en Guatemala; y obras megalíticas como Stonehenge, The Long Man of Willington y The Giant of Cerne Abbas en Dorset, todas en Gran Bretaña. Las líneas en el desierto de Nazca, Perú, ocupan un lugar predilecto entre esas obras. La geometría de estos dibujos, la utilización de la tierra como superficie de inscripción, su tamaño gigantesco y sus connotaciones sagradas así como la necesidad de disponer de un punto de vista particular para percibir las en su totalidad y sin distorsión inspiran a Richard Long a trazar una línea caminando a través de ella, en su obra "Walking a Line in Peru" de 1972, y son tema de reflexión en el ensayo de Robert Morris publicado en Artforum en Octubre de 1975 bajo el título "Aligned with Nazca". Hablando de las afinidades entre estos trazados milenarios y el Land Art escribe: "A la luz de estas notas sobre la naturaleza de la superficie y lo espacial, las líneas de Nazca adquieren una significación más profunda. Aquí, como para el Minimalismo, lo plano y lo espacial son experiencias indirectas. Mi teoría relativa a la función de las líneas refuerza esta noción de mediación. Esto implica que estamos dispuestos a incluir en esta visión de los trazados de Nazca la totalidad del paisaje. Debemos tener en cuenta no sólo las líneas sino también las montañas. Si suponemos que las primeras indican tanto corrientes de agua reales como puntos de fuerza espiritual localizados en la sierra, estamos entonces en presencia de parejas dialécticas: lo plano y lo espacial, la línea y la montaña, la figura y el objeto, la abstracción y la realidad. Aquí, el símbolo-objeto coopera de forma que orienta hacia un proyecto humano las fuerzas de la naturaleza, y éstas circulan a lo largo de las huellas realizadas por el artista, donde el símbolo lineal actúa como conducto de una energía espiritual que volvería a fluir hacia él a lo largo de las líneas" N8.

**N8** Morris, Robert: "Aligned with Nazca" en Artforum, Octubre 1975.

This provisioning of absence is amazingly close to Zen principles and eastern meditation techniques that seek emptying of all thought. Towards the seventies some comments from the artists themselves started coming out which allude to the transcendental quality of some Land Art interventions. Robert Smithson refers to this phenomenon when he says that "in Spiral Jetty the immensity guides us and it transports us to a world that no number nor any rationality could express" N5. Michael Heizer is more explicit when describing such experience when he states that "it is interesting to built sculptures that tend to create an atmosphere of shivering. The immense sculptures of architectonic size create at the same time the

object and the atmosphere. The shivering is a feeling similar to the religious experience and I think that if people feel involved it is because they feel that something has been transcended" N6. Robert Morris also talks about this quality intrinsic to the most emblematic works of Land Art: "Our meeting with these objects in three dimensions sends us back to the self which couldn't be "other", which is unyielding to all objectifying, to all exterior examination" N7.

The closeness to the transcendental is reflected as well in the interest of various artists in the interventions of sacred nature like the Gizeh pyramids or the Zuser layered pyramid in Saggarah, Egypt, works from before

Columbus like the Gran Juego de Pelota in Chichen Itza, Yucatan, Mexico, or the Observatory in Uaxactun, Guatemala, and the megalithic works like Stonehenge, The Long Man of Wilmington and the Giant of Cerne Abbas in Dorset, all of them in England. The lines in the Nazca desert, Peru, occupy a special place amongst these works. The geometry of these drawings, the use of the earth as the surface of inscription, their gigantic size and their sacred connotations as well as the need to have a particular point of view to perceive them in their totality and without distortion inspired Richard Long to draw a line walking through it, in his work "Walking a Line in Peru", from 1972, and they are the subject of reflection in the essay by

16 Otro aspecto que está ausente en el diagrama plano del Minimalismo es la experiencia del tiempo. La obra de Land Art, fundada en lo fenomenológico, justamente induce al espectador a sumergirse en una experiencia de tiempo. Esta puede ser el tiempo transcurrido mientras el artista lleva a cabo su intervención que deja una huella como se manifiesta en el camino recto de Richard Long "Walking a Line in Peru", realizada en el altiplano andino, o en "Sleeping Place Mark" del año 1990, inscripción negativa sobre la nieve del propio cuerpo del artista. En estos casos el tiempo es irreversible y adquiere un carácter procesual heredado de los conceptos artísticos desarrollados en los años 60 en prácticas como el Action Painting. El acento levita sobre el instante.

Otra forma de integrarse en la experiencia del tiempo se da desde el movimiento del espectador alrededor de la obra. Este ejercicio de recepción enlaza la noción de tiempo con la de espacio. El desplazamiento transcurre en un intervalo temporal que se inscribe en el movimiento del espectador. Mientras que el instante es un concepto puntual, la duración se extiende linealmente. La fotografía de la obra de Michael Heizer "Dissipate", 1968, en el Black Rock Desert de Nevada contiene la potencialidad de este movimiento, o bien representa una imagen posible o una fracción de tiempo de un recorrido imaginario.

Un intervalo temporal puede estar sin embargo también implícito en el propio objeto. El espectador asume una actitud contemplativa hacia el proceso de construcción, recepción y degradación de la obra. El interés se desplaza hacia la transformación de los materiales, hacia la  
17 experiencia del espacio y el cuerpo, lo que Michael Fried llamaría el "teatro" del mundo N9.



18 · LÍNEAS EN EL DESIERTO DE NAZCA, PERÚ

N9 Tiberghien, Gilles A.: Land Art, capítulo 4: El tiempo en la obra, Editions Carré, París 1993, página 153.



19 · RICHARD LONG, SLEEPING PLACE MARK, LAPONIA, 1990

Robert Morris published in *Artforum* in October 1975 under the title "Aligned with Nazca". Referring to the affinities between these millenary drawings and the Land Art he writes: "In the light of these notes about the nature of the surface and the spatial, the Nazca lines acquire a more profound meaning. Here, as well as for Minimalism, the flat and the spatial are indirect experiences. My theory in relation to the function of the lines reinforces this notion of meditation. This implies that we are ready to include in this vision of the Nazca drawings the totality of the scenery. We must take into account not only the lines but also the mountains. If we suppose that the former indicate the real water currents as well as points of spiritual force localised on the sierra, that we are in the presence of dialectic pairs: plain and spatial, line and mountain, figure and object, abstraction and reality. Here the symbol-object co-operates in the sense that it orientates the forces of nature towards a human project. These forces circulate along these tracks created by the artist in which the linear symbol acts as the conduit of spiritual energy that would flow again towards him along the lines" <sup>N8</sup>.

Another aspect that is absent in the Minimalism flat diagram is the experience of time. The work of Land Art, based on phenomenology, induces the viewer to submerge himself in an experience of time. This could be the time lapse while the artist is doing his intervention that leaves a track as it manifests the straight way by Richard Long "Walking a Line in Peru", 1972, made on the Andes high plateau, or in the "Sleeping Place Mark", from 1990, an imprint inscription on the snow of the own artist's body. In these cases time is irreversible and it gets a processing character inherited from the artistic concepts developed in the sixties in practices such as action painting. The accent levitates over the instant.

Another form of integration in the experience of time comes from the movement of the viewer around the work. This exercise of reception links the notion of time with that of space. The movement takes place in a temporal interval that is inscribed in the viewer's movement. Whereas instant is a punctual concept, duration extends lineally. The photography of Michael Heizer's work "Dissipate", 1968, in the Black Rock Desert in Nevada contains the potentiality of this movement, or rather, represents a possible image or a fraction of time of an imaginary route.

A temporal interval, however, can also be implicit in the object itself. The viewer assumes a contemplative attitude towards the process of construction, reception and degradation of the work. The interest moves towards the transformation of materials, towards the experience of space and body, what Michael Fried would call "theatre" of the world <sup>N9</sup>. In "Spiral Jetty" that passing of time becomes visible when the dike sinks slowly into the lake. It is a poetic metaphor about the ephemeral character of all existence and the almost fictitious dimension of reality in a temporal interval. Time goes through a circular route that closes with the disappearing of the work until it gets to the beginning of the cycle: the homogeneous space and the infinite time or *tabula rasa* and the horror *vacui*.

When the instant extends in history, time is provided with a new dimension where the myth from the deepness of the past, or science, from its extension to the future, forge the ultimate vertebral column. Spiral Jetty renews the old Indian stories about the subterranean whirlpools which take the waters from the lake to the ocean. The film that transports us to the origins of the creation of the world, to the heart of the sun in fusion, and which shows us the cranes working on the lake like prehistoric animals, becomes the best vehicle of that myth <sup>N10</sup>. Robert Hobbs deciphers the components of that temporal experience with the following interpretation: "Spiral Jetty, located in the lake called 'the Dead Sea of America' is



20 · ROBERT SMITHSON, SPIRAL JETTY (SUMERGIDA), 1970, GREAT SALT LAKE, UTAH

En "Spiral Jetty" aquel transcurrir del tiempo se hace visible en la medida en que el dique se va hundiendo lentamente en el lago. Es una metáfora poética sobre el carácter efímero de toda existencia y la dimensión casi ficticia de la realidad en un intervalo temporal. El tiempo recorre un trayecto circular que se cierra con la desaparición de la obra hasta llegar al comienzo del ciclo: el espacio homogéneo y el tiempo indefinido o la *tabula rasa* y el horror *vacui*.

Cuando el instante se extiende en la historia, el tiempo se dota de una nueva dimensión donde el mito, desde la profundidad del pasado, o la ciencia desde su extensión hacia el futuro, forjan la columna vertebral última. "Spiral Jetty" renueva las antiguas leyendas indias según las cuales los torbellinos subterráneos llevan las aguas del lago al océano. La película que nos transporta a los orígenes de la creación del mundo, al corazón del sol en fusión, y que nos enseña las grúas trabajando en el lago como animales prehistóricos, se transforma en el mejor vehículo de aquel mito <sup>N10</sup>. Robert Hobbs descifra los componentes de aquella experiencia temporal con la siguiente interpretación: "Spiral Jetty, situado en el lago llamado 'el Mar Muerto de América', es una imagen del tiempo contraído: el pasado inmemorial (el comienzo de la vida dentro de las soluciones salinas simbolizadas por el lago) es absorbido por el pasado lejano (simbolizado por las fuerzas destructoras de los torbellinos legendarios en el lago) y el pasado reciente de un optimismo ya caduco (simbolizado por el Golden Spike Monument)." <sup>N11</sup>

<sup>N10</sup> Tiberghien, Gilles A.: Land Art, capítulo 4: El tiempo en la obra, Editions Carré, París 1993, página 146.

<sup>N11</sup> Hobbs, Robert: Sculpture, Ithaca/ Londres, Cornell University Press, 1981, p. 193, en Tiberghien, Gilles A.: Land Art, capítulo 4: El tiempo en la obra, Editions Carré, París 1993, página 161.

an image of contracted time: past immemorial (the beginning of life in the saline solutions symbolised by the lake) is absorbed by the far past (symbolised by the destructive forces of the legendary whirlpools in the lake) and the recent past of an already old optimism (symbolised by the Golden Spike Monument)" N11.

Nancy Holt talks about an experience even more ample in an article in *Artforum* about her "Sun Tunnels", 1973-1976, in the Great Basin Desert in Utah: "The day becomes night and we witness an inversion of the sky; the stars project on the earth and inside a clod tunnel, stains of heat. But this installation in the desert, through an individual experience, should open us up to the cosmic dimension of time. In the desert 'time' is not only a mental concept or a mathematical abstraction. The rocks in the distance are ageless, have been deposited in strata for hundreds of millions of years. 'Time' acquires a physical presence. Only ten miles from the Sun Tunnels are the salt flats in Bonneville, one of the few places in the world where you can really see the curvature of earth. Integrating in this type of

scenery and walking on a ground that has never been touched gives the real feeling of being on this planet going round in the space of an universal time" N12.

The emptying of contents sought by Land Art gives access to an experience that is more than the sum of phenomena in relation to space, time, light and the viewer's field of vision. Even without the intention of transcending what the object really "is", there is an implicit experience that connects with the ontological thirst of men. Robert Morris intuits this seeking with the following words: "In the dominion of real space the dilemma subject-object is impossible to resolve. Maybe here the labyrinth is a metonymy of seeking oneself that demands continuous erring, abandoning your own points of reference." N13 The artist develops his intervention in a specific point and moment of the infinite axis of space and time. On the meeting point is zone zero where the transcendental experience is located. For the contemporary man a profane transcendence.

- 21 De una experiencia temporal aún más amplia habla Nancy Holt en un artículo para *Artforum* sobre sus "Sun Tunnels", 1973-76, en el Great Basin Desert de Utah: "El día se transforma en noche y asistimos a una inversión del cielo; sobre la tierra se proyectan las estrellas y dentro de un túnel frío, manchas de calor. Pero esta instalación en el desierto, mediante una experiencia individual, nos debería abrir a la dimensión cósmica del tiempo: En el desierto, el "tiempo" no es solamente un concepto mental o una abstracción matemática. Las rocas en la lejanía no tienen edad; han sido depositadas en estratos durante cientos de millones de años. El "tiempo" adquiere una presencia física. Sólo a diez millas al sur de los Sun Tunnels se encuentran los lagos de sal de Bonneville, uno de los pocos lugares en el mundo donde se puede realmente ver la curvatura de la tierra. Integrarse en este tipo de paisaje y caminar sobre un suelo que jamás ha sido hollado da una sensación real de estar en este planeta girando en el espacio en un tiempo universal" N12.

El vaciamiento de contenidos perseguido por el Land Art da acceso a una experiencia que es más que la suma de fenómenos en función del espacio, el tiempo, la luz y el campo de visión del espectador. Aún sin la intención de trascender lo que el objeto realmente "es", hay una experiencia implícita que conecta con la sed ontológica del hombre. Robert Morris intuye esta búsqueda con las siguientes palabras: "En el dominio del espacio real el dilema sujeto-objeto es imposible de resolver. Aquí puede que el laberinto sea una metonimia de la búsqueda de sí mismo que exige un error continuo, un abandono de los propios puntos de referencia" N13. El artista desarrolla su intervención en un punto y un momento específicos de los ejes infinitos del espacio y del tiempo. En el punto de encuentro de los ejes está el grado cero donde se sitúa la experiencia trascendental. Para el hombre contemporáneo una transcendencia profana.



N1 Morris, Robert: "Aligned with Nazca" published in *Artforum*, October 1975.

N2 Sosa, José Antonio: *Contextualismo y Abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura*. Instituto Canario de Administración Pública/ Gobierno de Canarias/ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 1995.

N3 Eliade, Mircea: *Lo Sagrado y lo Profano*. Paidós, Barcelona 1998 (first edition: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1957.)

N4 Quote by Robert Smithson in Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, chapter 2: *Inorganic Sculptures*, Editions Carré, Paris 1993, page 71.

N5 Quote by Robert Smithson in Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, chapter 2: *Inorganic Sculptures*, Editions Carré, Paris 1993, page 71.

N6 Quote by Michael Heizer in Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, chapter 2: *Inorganic Sculptures*, Editions Carré, Paris 1993, page 77.

N7 Morris, Robert: "Aligned with Nazca" in *Artforum*, October 1975.

N8 Morris, Robert: "Aligned with Nazca" in *Artforum*, October 1975.

N9 Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, chapter 4: *Time in the works*, Editions Carré, Paris 1993, page 153.

N10 Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, chapter 4: *Time in the works*, Editions Carré, Paris 1993, page 146.

N11 Hobbs, Robert: *Sculpture, Ithaca/ London*, Cornell University Press, 1981, p. 193, in Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, chapter 4: *Time in the works*, Editions Carré, Paris 1993, page 161.

N12 Quote by Nancy Holt, "Sun Tunnels", *Artforum*, April 1977, p. 34-35, in Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, chapter 4: *Time in the works*, Editions Carré, Paris 1993, page 147.

N13 Morris, Robert: "Aligned with Nazca" in *Artforum*, October 1975.

N12 Cita de Nancy Holt, "Sun Tunnels", *Artforum*, Abril 1977, p. 34-35, en Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, capítulo 4: *El tiempo en la obra*, Editions Carré, París 1993, página 147.

N13 Morris, Robert: "Aligned with Nazca" en *Artforum*, Octubre 1975.

29