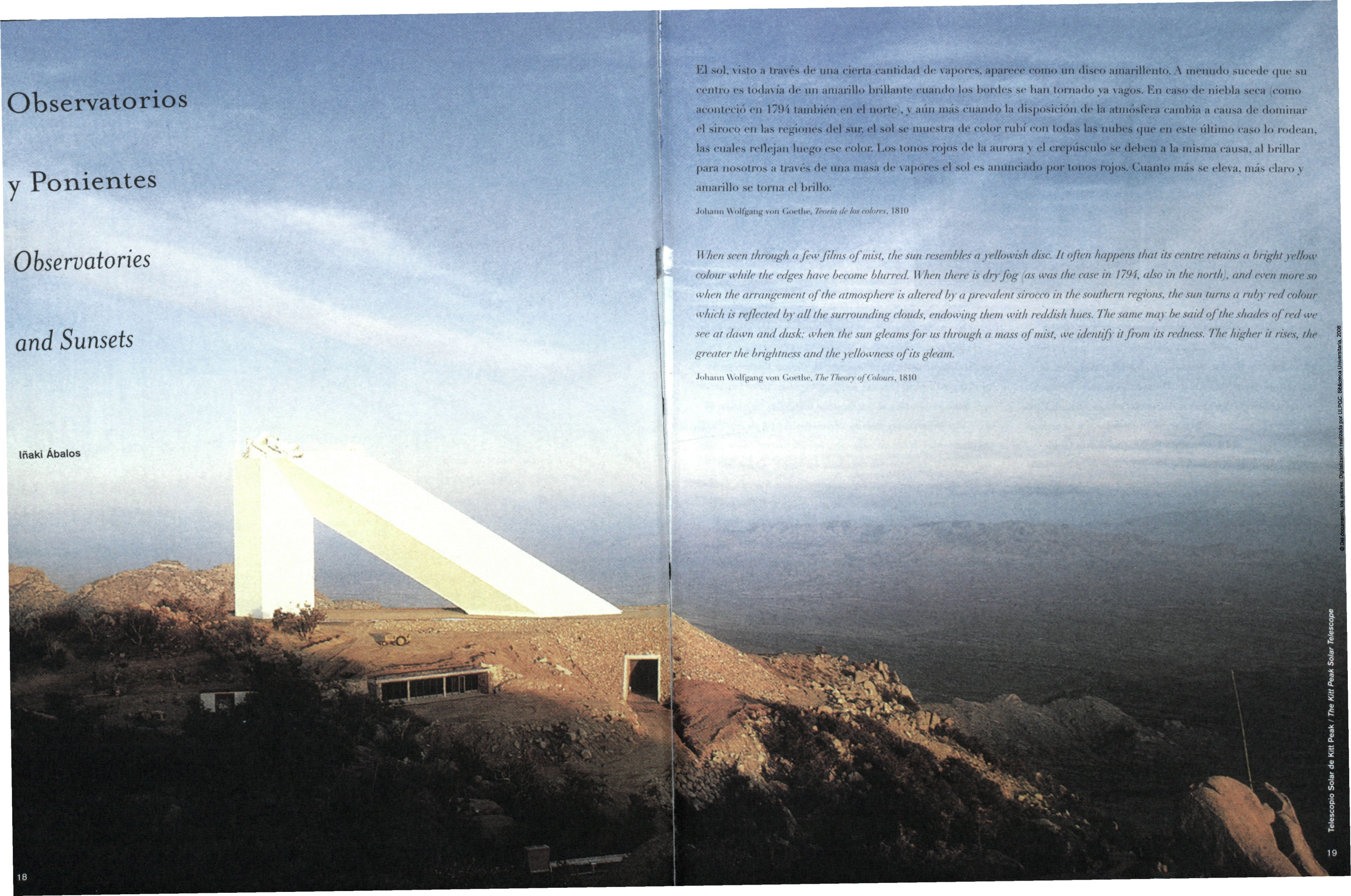


Observatorios

y Ponientes

Observatories and Sunsets

Iñaki Ábalos



El sol, visto a través de una cierta cantidad de vapores, aparece como un disco amarillento. A menudo sucede que su centro es todavía de un amarillo brillante cuando los bordes se han tornado ya vagos. En caso de niebla seca (como aconteció en 1794 también en el norte), y aún más cuando la disposición de la atmósfera cambia a causa de dominar el siroco en las regiones del sur, el sol se muestra de color rubí con todas las nubes que en este último caso lo rodean, las cuales reflejan luego ese color. Los tonos rojos de la aurora y el crepúsculo se deben a la misma causa, al brillar para nosotros a través de una masa de vapores el sol es anunciado por tonos rojos. Cuanto más se eleva, más claro y amarillo se torna el brillo.

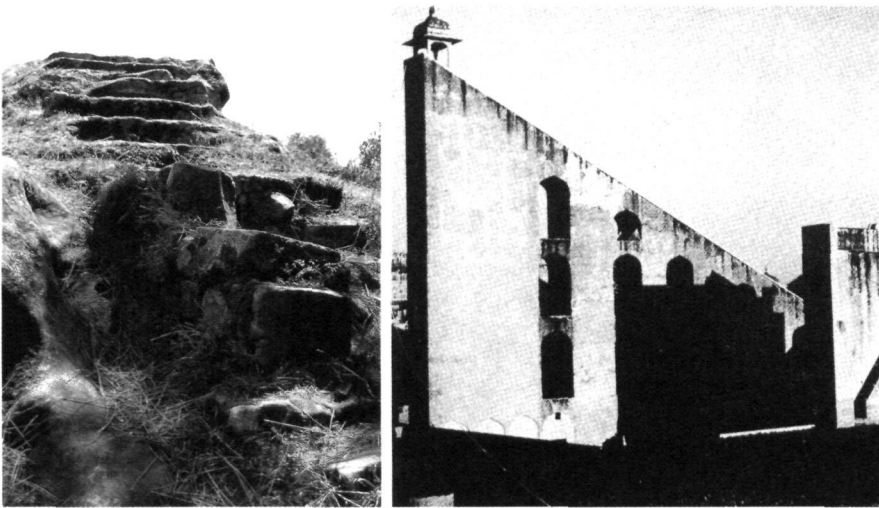
Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de los colores*, 1810

When seen through a few films of mist, the sun resembles a yellowish disc. It often happens that its centre retains a bright yellow colour while the edges have become blurred. When there is dry fog (as was the case in 1794, also in the north), and even more so when the arrangement of the atmosphere is altered by a prevalent sirocco in the southern regions, the sun turns a ruby red colour which is reflected by all the surrounding clouds, endowing them with reddish hues. The same may be said of the shades of red we see at dawn and dusk: when the sun gleams for us through a mass of mist, we identify it from its redness. The higher it rises, the greater the brightness and the yellowness of its gleam.

Johann Wolfgang von Goethe, *The Theory of Colours*, 1810

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2008

Telescopio Solar de Kitt Peak / The Kitt Peak Solar Telescope



Peña de los Balleneros / Whaler's Peak
San Sebastián. Foto / Photo Jaime Abalos

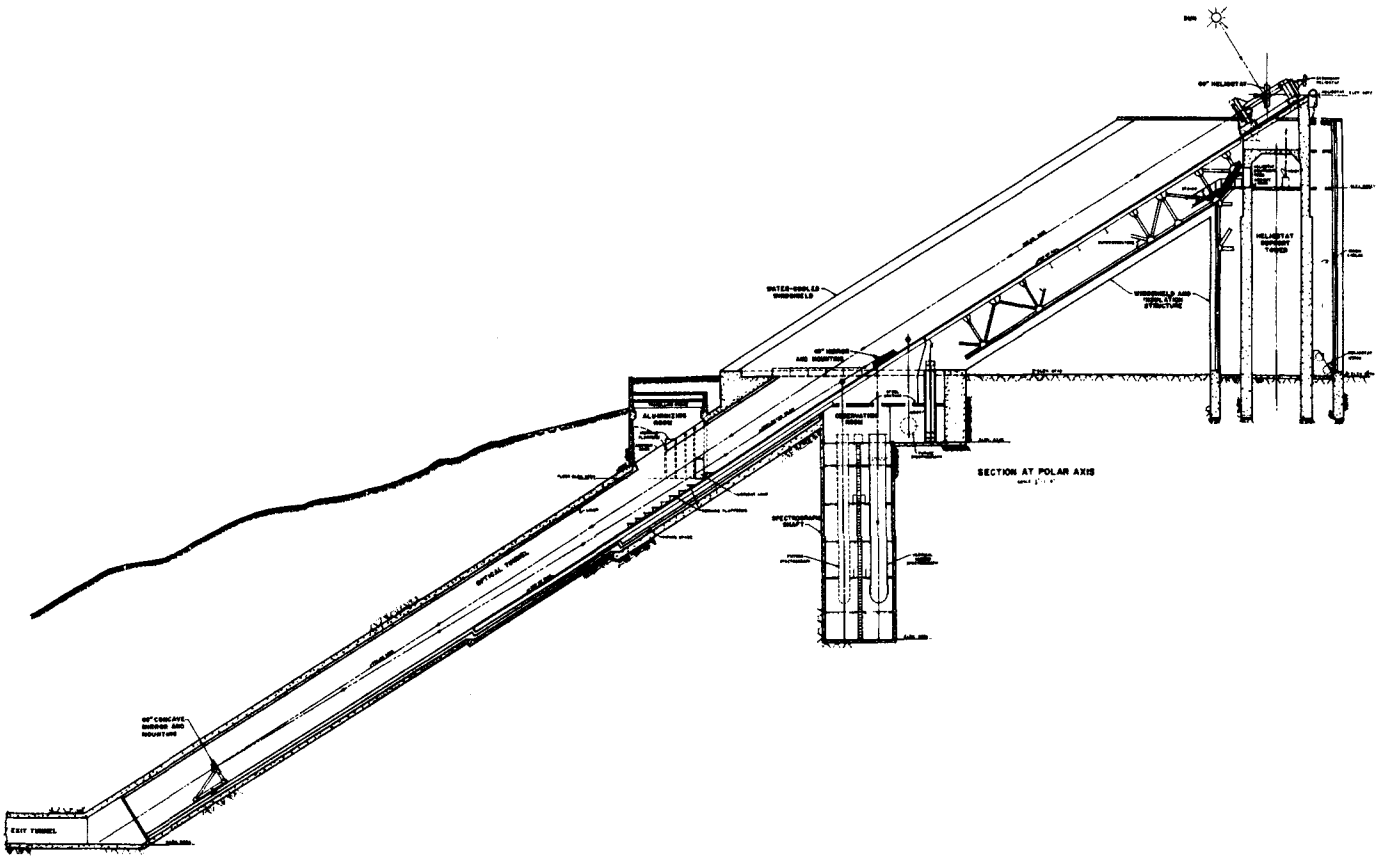
Observatorios de Jaipur / The Jaipur Observatories
Foto / Photo Julio Cortázar

La mecánica de observación de la naturaleza comienza con el ascenso a una atalaya privilegiada; sea la peña de los balleneros de San Sebastián o los Observatorios de Jaipur o el Mont Ventoux de Petrarca, la mirada siempre se intensifica mediante el aislamiento y la ascensión. Pero un Observatorio es diferente de un mirador o una atalaya, como muestra el Observatorio Solar que Myron Goldsmith levantó en Kitt Peak, si lo confrontamos a los ejemplos anteriores: es una estructura hueca, una arquitectura tridimensional y no bidimensional como la atalaya; se compone de un doble movimiento hacia arriba y hacia abajo y, aún más, hacia el interior de la roca y del pensamiento humano; es una estructura espacial que busca fijar y aunar el mirar y el conocer.

Los modernos apenas intuyeron ese doble movimiento exterior e interior al pensar en construcciones verticales. Fascinados por retículas, vidrio y ascensores, pero sobre todo por los rascacielos americanos, apenas entendieron cuánto la construcción en altura era un mecanismo que permitía replantear las relaciones entre naturaleza y cultura, la relación entre arte y paisaje e incluso la tipología del museo. Todos estos temas fueron anticipados por algunos heterodoxos modernos como Erich Mendelshon o Bruno Taut entre otros, pero sobre todo por Patrick Geddes, quien propuso para su Biopolis una nueva tipología, las *Outlook Towers*, que permitirían a los ciudadanos comprender los vínculos entre naturaleza y artefacto y percibir la ciudad intrincada con su

The process of nature-watching commences by climbing up to a good observation tower. Whether the place chosen is Peña de los Balleneros in San Sebastián, the Jaipur Observatories or Petrarca's Mont Ventoux, our gaze becomes more intense as we climb, in isolation, to our vantage point. But, as shown by the Solar Observatory built by Myron Goldsmith on Kitt Peak, an observatory is not the same as a mirador or an observation tower. If we compare it to the above examples, we see that, unlike the two-dimensional observation tower, it is of a hollow structure and a three-dimensional architecture; it features a two-way upward-downward movement towards the inner depths of rock and human thought; it is a spatial structure seeking to fix and join the actions of looking and knowing.

When conceiving vertical constructions, designers of the Modern Age were barely aware of this two-way outer-inner movement. Fascinated by reticles, glass and lifts and, above all, by American skyscrapers, they barely realised just how conducive the construction of high-rise buildings was to a reconsideration of the relationships between nature and culture, between art and landscape and even the typology of the museum. All these issues were, however, perceived by a few of Modernity's more heterodox exponents, like Erich Mendelsohn and Bruno Taut, among others. Particularly noteworthy was Patrick Geddes, who came up with a new typology for his Biopolis: the Outlook Towers, which would enable the inhabitants to appreciate the links between nature and artifice and see the city as an integral part of their



Myron Goldsmith. Telescopio Solar de Kitt Peak / *The Kitt Peak Solar Telescope*. Arizona. Sección / Section

territorio formando un ecosistema. Un programa indisolublemente ligado a la otra gran propuesta de Geddes, por la que es más conocido, la “sección del valle” como modelo de interpretación de la ciudad. Ambas ideas Geddes las concibe como complementarias, en el sentido de que a una nueva comprensión de la ciudad como ecología artificial, dotada de leyes regulares, le corresponde una nueva forma para interpretar la ciudad como mezcla de cultura y naturaleza, una nueva tipología monumental en definitiva.

Estas torres de observación, de dibujo incierto en su figura pero no en su estructura, instaban a realizar un recorrido que comenzaba ascendiendo a una cámara oscura instalada en la azotea desde la que obtener una panorámica integral de la ciudad –en su caso, Edimburgo– y del marco físico que la rodea, para después proceder a descender piso a piso adentrándose sucesivamente en las siguientes áreas temáticas: Edimburgo, Escocia, Lenguaje, Europa, Mundo, en una cadena cuyo fin es hacer accesible

territory, forming an ecosystem. This scheme was inextricably linked to Geddes’ other great idea, the one for which he is best known: the “valley section” as a model for the interpretation of the city. Geddes sees the two ideas as being complementary in that a new understanding of the city as artificial ecology, governed by a set of laws, calls for a new way of interpreting the city as a mixture of culture and nature; in a word, a new monumental typology.

Vague in outline but solid in structure, his observation towers invited us to go on a tour which started with a climb to a camera obscura installed on the flat roof, from where we could enjoy a panoramic view of the city (in this case, Edinburgh) and of the physical framework in which it is set. After this, the descent, floor by floor, with a specific theme on each one: Edinburgh, Scotland, Language, Europe, the World, in a chain whose purpose was to open the inhabitant’s mind to a new awareness of his connections with nature and city.

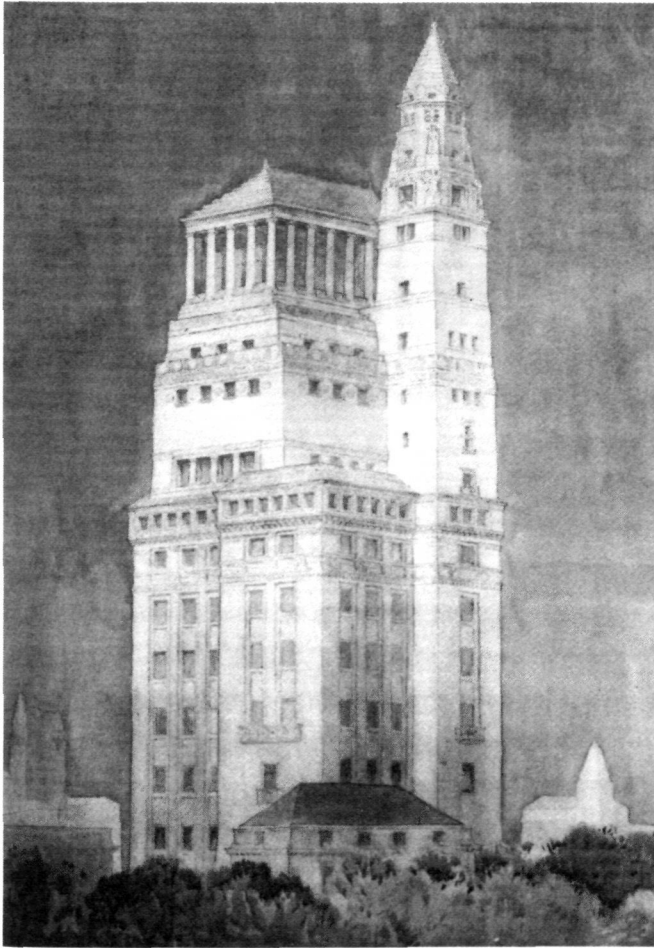
al ciudadano una nueva consciencia de sus vínculos con la naturaleza y la ciudad.

Fijémonos bien en la procesión a la que nos invita Patrick Geddes en su *promenade* vertical: ascendemos y sólo haciéndolo accedemos a un nuevo conocimiento proporcionado por la visión panorámica. La observación panóptica desde un punto dominante activa la visión y, tras ella, se inicia la inmersión en un proceso que busca conectar gradualmente percepción y conocimiento, pasando de la naturaleza, lo que está “ahí afuera”, al saber, a la mente, por procesos que van aumentando su abstracción, así como su escala física y temporal, mientras crece su carácter introspectivo, interiorizado. Significativamente, en la azotea, junto a la cámara oscura, Geddes dispone una sala en la que nos deja a solas, sentados en la oscuridad en un espacio que no tiene contacto con el exterior, con una única silla en una transposición literal del clásico tema de la mente como un repliegue interior.

Lo interesante aquí es la necesidad de una estructura física vertical que no se entiende ya más como un mirador o una atalaya sino como una parte de un proceso que contiene dos movimientos, uno de ascenso y contemplación, y otro de descenso e interiorización. La diferencia con una estructura puramente visibilista como es el rascacielos de la modernidad es notable. Los modernos más bien exploraron lo obvio, el panopticon, la relación entre visión y dominio. La construcción en altura quedó reducida a la construcción de higiénicas salas de mando flotantes. Sin embargo, con estas máquinas de relacionar naturaleza y cultura, Patrick Geddes ofrece una visión singular que hace casi inevitable traer a colación, a pesar de su uso reiterado, la conocida cita nietzschiana: “Llegará un día –muy pronto quizás– en el que se reconozca lo que les falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos, vastos y espaciosos, para la meditación; lugares con largas galerías acristaladas para los días de lluvia y de sol, a los cuales no llegue el ruido de los coches ni el pregón de los mercaderes, y donde una etiqueta más sutil hasta prohibiría al sacerdote orar en voz alta: edificios y construcciones que en su conjunto expresaran lo que tiene de sublime la meditación y el alejamiento del

Let's take a closer look at the sequence which Patrick Geddes has imparted to his vertical walk: we ascend, and it is only by doing so that we gain access to a new knowledge afforded us by a panoramic view. Panoptical observation from a dominant point activates our vision and behind it, immersion into a specific process commences; a process seeking to evolve links between perception and awareness on the one hand, ignoring nature and what is “out there”, and knowledge and mind on the other. This is achieved by means of processes which intensify the vision's abstraction, along with its physical and temporal scale, while its introspective, internalised character grows. Significantly, on the flat roof, next to the camera obscura, Geddes places a room in which he leaves us on our own, sitting in darkness in a space with no contact with the outside world, providing just one chair in a literal transposition of the classic theme of the mind as an inner retreat.

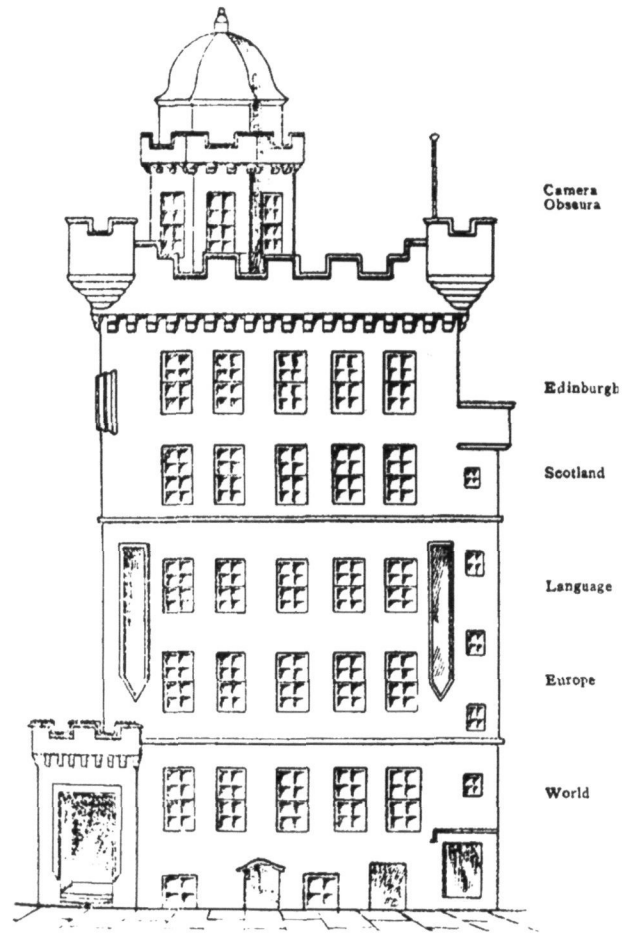
The interesting thing about this is the need for a vertical physical structure which may no longer be seen as a mirador or observation tower but as part of a process containing two movements: one upwards, for contemplation; and one downwards, for internalisation. The difference between this and a structure of pure visible impact such as the skyscraper of Modernity is considerable. The Modernists tended rather to explore the obvious, the panoptical, the relationship between vision and domain. High-rise building was reduced to the construction of clinical, floating control rooms. However, with his machines for relating nature to culture, Patrick Geddes provides a singular vision which inevitably brings to mind the words of Nietzsche, so often repeated in the past: “There will come a day, perhaps very soon, when the needs of our big cities will be recognised: silent places, vast and spacious, for meditation; places with long, windowed galleries for days of rain and sun, where the noise of traffic and vendors' cries cannot be heard, and where a more subtle etiquette would forbid even the priest to pray aloud: buildings and constructions as a whole expressing the sublime aspects of meditation and isolation from the



Patrick Geddes. **Outlook Tower**. Edimburgo / *Edinburgh*, 1913

mundo. Pasaron los tiempos en que tuvo la Iglesia el monopolio de la reflexión, en que la *vita* contemplativa era siempre antes todo *vita* religiosa. Todo lo que la Iglesia ha edificado expresa este pensamiento y yo no veo que puedan bastarnos sus construcciones, aunque se las sustraiga de su finalidad religiosa. Estas construcciones hablan un lenguaje demasiado patético y demasiado estrecho, como para que nosotros, impíos, podamos mediar allí. Queremos traducirnos a nosotros mismos en piedras y en plantas, queremos pasearnos por nosotros mismos cuando circulemos por esas galerías y esos jardines”.

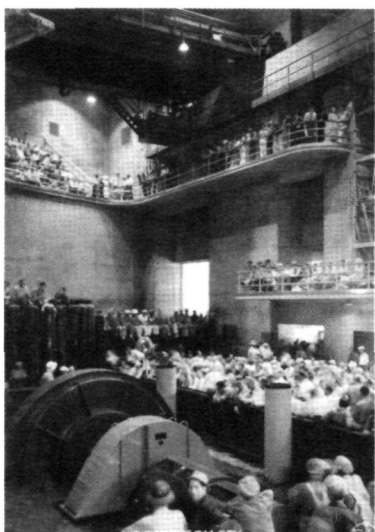
A menudo, como en su propuesta para Nueva York, no sólo construye el Observatorio sino que lo asocia a una estructura vertical museística, un museo cívico que lo concibe como un *Index Museum to the world*, en el que las



Patrick Geddes. **Propuesta para Nueva York / Proposal for New York**, 1923

world. Gone are the times when the Church had the monopoly of reflection, when the vita contemplativa was always, before all else, vita religiosa. Everything that the Church has constructed expresses this thought and I fail to see how its buildings can suffice us, even if they are used for a purpose other than religion. These buildings speak a language that is too pathetic and too narrow for us, the impious, to meditate there. We want to translate ourselves into stones and plants; we want to take a walk round our own selves while walking through those galleries and gardens.”

In a number of cases, as in his proposal for New York, he not only builds the Observatory but also gives it a vertical, museum-like structure; a civic museum conceived as an “Index Museum to the World”, where the Observatory’s lower floors relate to the content of the upper floors, housing exhibitions of



Roland Wank
**Galería de visitantes en la Central
 eléctrica de Boulder Dam**
 Tennessee Valley, 1933

Mary Colter
The Watchtower and Kiva
 Grand Canyon National Park, 1932

plantas bajas se relacionan con los contenidos de las altas del Observatorio, alojando exposiciones de la cultura local e “invitando a establecer comparaciones entre las plantas bajas y las altas, entre lo local y lo universal”, como describe Volver M. Welter en su libro *Biopolis*. Dicho de otra forma, las exposiciones ligadas a la cultura local (“un almacén de memoria local”) mantienen una manifiesta universalidad gracias a sus vínculos con los contenidos abstractos del Observatorio: forman un conjunto limitado de tipos universales cuya organización indéxica es la responsabilidad y razón de ser del Museo-Observatorio.

Los Observatorios de Geddes pueden ser entendidos desde la perspectiva actual como una propuesta visionaria con la que entender no sólo la relación entre arquitectura y naturaleza sino también entre espacio y tiempo: como máquinas de activar o intensificar las relaciones entre naturaleza, artificio, espacio y tiempo. Pero sobre todo como instrumentos técnicos dirigidos a replantear la concepción mercantil de las construcciones verticales y los espacios museísticos al mismo tiempo.

Cuando, siguiendo las teorías de Geddes, se llevó a cabo tras la depresión de 1929 la colosal obra de urbanización del Tennessee Valley, el arquitecto jefe Roland Wank y el equipo de ingenieros tuvieron a bien materializar una interesante versión actualizada de estos observatorios, construyéndolos asociados a las presas hidráulicas que

local culture and “encouraging comparisons between the lower and upper floors, between the local and the universal”, to quote Volver M. Welter in his book, Biopolis. To put it another way, exhibitions relating to local culture (“a store of local memory”) possess a manifest universalness thanks to their connections with the Observatory’s abstract contents: they form a limited whole of universal types whose indexed organisation is the responsibility and raison d’être of the Museum-cum-Observatory:

From the current perspective, Geddes’ Observatories may be interpreted as a visionary proposal with which to understand the relationship not only between architecture and nature but also between space and time: like machines for activating and intensifying the relationships between nature, artifice, space and time; and above all, as technical instruments with which to rethink the mercantile conception of vertical constructions and museum spaces at one and the same time.

When, after the Depression of 1929, the colossal urban development works in the Tennessee Valley were undertaken in accordance with Geddes’ theories, chief architect Roland Wank and the team of engineers had the fortunate idea of producing an interesting, more up-to-date version of the Observatories. The plan was that the construction should relate to the dams supplying the residential state in the “valley section” with energy. To achieve this, the turbine



Parque de Buttes-Chaumont / Buttes-Chaumont Park

Grabado extraído de Jean-Charles Alphand / Engraving taken from Jean-Charles Alphand, 1873

Gustave Doré

Grabado para una obra de Julio Verne / Engraving showing Jules Verne

daban la fuente de energía para la urbanización de la “sección del valle”, haciendo accesibles las salas de turbinas. Si comparamos este “Observatorio de la Energía” con lo que podríamos bien denominar “Observatorio de la Entropía” que sobre el Cañón del Colorado Mary Colter, justo un año antes, en 1932, había construido con gran acierto y en forma de pintoresca torre indígena para contemplar los atardeceres del Cañón, no sólo entenderemos el amplio espectro arquitectónico y paisajístico de la noción de Observatorio sino también la necesidad de actualizar sus contenidos, técnicas y formas para dar hoy nueva voz al medio natural, para crear un parlamento de las cosas, o para renovar y ampliar nuestra propia concepción de la naturaleza. Observar no es mirar; es mirar, escuchar y tomar datos, aislar, construir un laboratorio con la mirada e identificar las claves de nuestra relación con el medio físico, sea natural, heredado de la modernidad o construido por nuestra propia generación.

Hay, desde luego, otras formas de entender la observación; no es algo relacionado exclusivamente con el estudio del cosmos. La cueva y el lienzo han permitido históricamente poner en relación al hombre con la naturaleza y con la cultura construyendo de paso un viaje hacia el interior de nosotros mismos y nuestro pasado remoto. Desde Platón sabemos que nuestras ideas son el producto del efecto de la luz sobre la boca engañosa de una cueva —¿hay forma más

rooms would be open to the public. Let’s compare this “Energy Observatory” to what we might well call the “Entropy Observatory”, built with great success in Colorado Canyon by Mary Colter just one year before, in 1932, in the form of a picturesque indigenous tower from which to watch the sun setting over the canyon. We can perceive not only the broad architectonic and scenic spectrum of the very notion of observatory, but also the need to update its contents, techniques and forms so as to provide the natural environment with a new voice; to create a forum of debate about things; and to renew and broaden our own conception of nature. To observe is not just to look; it is to look, listen and take notes, to isolate, to construct a laboratory with our eyes and pinpoint the keys to our relationship with the physical environment, be it natural, inherited from Modernity, or built by our own generation.

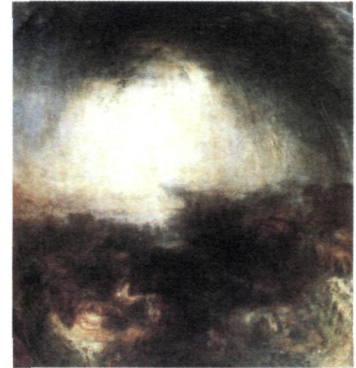
There are, to be sure, other ways of understanding observation. It is not just about studying the cosmos. Through time, the cave and the canvas have enabled Man to relate to nature and to culture, while constructing a journey to his inner self and his distant past. Since Plato, we have known that our ideas are the product of the effect of light on the deceptive entrance to a cave: is there a more intense, almost primordial way of relating nature to culture? As Jules Verne well knows, the amateur potholer and the petrified troglodyte in all of us experience



Claude Lorrain. **A Seaport**, 1639

JMW Turner. **Erika Langmuir Dido Building Carthage**, 1815

JMW Turner. **Shadows and Darkness, The Evening of the Flood**, 1843



intensa, casi primordial, de poner en relación naturaleza y cultura?. Como sabía bien Julio Verne, el espeleólogo *amateur* y el troglodita aterrado que llevamos dentro experimentan una pasión irrefrenable al visitar paisajes submarinos, cuevas o galerías: las cuevas del Drach, verdaderos jardines líquidos, las de Buttes-Chaumont, galerías de minas reinterpretadas como espacio público, o los Jameos del Agua en la lava volcánica de Lanzarote – auditorio visionario imaginado por César Manrique – son extraordinarios observatorios telúricos que reviven y hacen revivir nuestra fantasía cuando son encendidos a través de alguna fuga por rayos solares que rebotan en sus espejos de agua. Lo intenso, lo que introduce una tensión interior: es la aparición también aquí, en la gruta, de un movimiento doble: el de la atracción hacia el interior cruzada con la atracción hacia la luz, casi hipnótica: una cámara oscura que al trazar un doble movimiento devuelve su protagonismo al sol. De hecho, también en otros observatorios, los observatorios “horizontales” creados por los pintores de paisajes en sus lienzos al inventar hace doscientos años el plenairismo, encontramos este doble impulso. Los pintores del Hudson, J M W Turner, impresionistas y expresionistas, Robert Smithson y demás land-artistas: casi podríamos describir el paisaje como el descubrimiento de este otro observatorio solar. Al igual que la pintura religiosa llevó a plasmar la ascensión, la ingravidez de los cuerpos de vírgenes y santos levitados hacia el cielo, ocupando tal efecto de liviandad buena parte de la técnica pictórica de la pintura humanista, la evolución del

uncontrollable excitement when visiting underwater scenes, caves and galleries: the amazing liquid gardens in the Drach Caves, the underground galleries at Buttes-Chaumont, reinterpreted as a public space, or Jameos del Agua in volcanic lava on Lanzarote – a visionary auditorium conceived by César Manrique – are all extraordinary telluric observatories that rekindle and revive our fantasy when sunlight filters in through a slit or a gap onto their mirror-like waters. The intense element, what produces an inner tension, is also the appearance here, in the grotto, of a two-way movement: attraction to the interior colliding with an attraction to light, almost hypnotically; a camera obscura which, in tracing a two-way movement, puts the sun back in its central role. Moreover, in other observatories, in the “horizontal” observatories created by landscape painters on their canvases when, 200 years ago, they invented open-air art, we find this twofold impulse. The Hudson River School, JMW Turner, impressionists and expressionists, Robert Smithson and other land artists: we could almost describe the landscape as the discovery of the solar observatory. Just as religious painting depicted the Ascension and the weightless bodies of virgins and saints levitating towards Heaven, lightness being a key ingredient in the pictorial techniques of humanist painting, the evolution of landscape painting may be identified as a construction of the two-way movement which provides the keys to enable us to interpret the relationships between culture and nature.



Frederic Edwin Church. **Cotopaxi**, 1862

paisajismo puede identificarse como un proceso de construcción de este doble movimiento que nos da claves para interpretar las relaciones entre cultura y naturaleza.

Este observatorio “horizontal” elegirá preferentemente el poniente como momento de plenitud en el que se produce la comunión entre humanos y no humanos, en el que otra levitación, la del tiempo, activa instantáneamente la rememoración: poniente, suspensión del tiempo, rememoración será la mecánica que Claude Levi-Strauss, en *Tristes Trópicos*, dejará descrita en sus disquisiciones solares con párrafos inolvidables:

“El nacimiento del día es un prelude; su ocaso, una obertura que se produce al final y no al comienzo como en las viejas óperas. El rostro del sol anuncia los momentos que seguirán: sombrío y lívido cuando las primeras horas de la mañana sean lluviosas; rosado, liviano, vaporoso, cuando brille una clara luz. Pero la aurora no predice cómo continuará el día. Compromete la acción meteorológica y dice: va a llover, va a hacer buen tiempo. Con la puesta del sol ocurre algo diferente: se trata de una repre-

The “horizontal” observatory would show a preference for the sunset as the moment of plenitude at which communion between humans and non-humans occurs; when a different levitation, that of time, instantaneously sets the act of remembering in motion: sunset, the suspension of time, remembering would be the process unforgettably described by Claude Levi-Strauss in Sad Tropics:

“The birth of a day is a prelude; its death, an overture coming at the end, instead of at the beginning as in the old operas. The sun’s face announces the moments that will follow: sombre and pale when the early hours of morn are rainy; pink, playful and diaphanous on a clear, fine day. But the dawn does not forecast how the day will continue. It actually determines meteorological action and states: it’s going to rain, it’s going to be fine. At sunset, it is a different matter; there is a complete performance with a beginning, a middle and an end. And the show consists in a manner of condensed image, a palpable retrospection of the day’s battles, victories and defeats. Daybreak alone is the premiere performance; nightfall is a repeated rehearsal.”



Thomas Cole. **Desolation**, 1836

sentación completa con un comienzo, una parte media y un final. Y este espectáculo ofrece una suerte de imagen reducida de los combates, triunfos y derrotas que durante doce horas se han sucedido de manera palpable, pero también más retardada. El alba sólo es el estreno del día; el crepúsculo es un repetido ensayo”.

He ahí por qué los hombres prestan más atención al sol poniente que al sol naciente; el alba sólo les proporciona una indicación suplementaria del termómetro, del barómetro y –para los menos civilizados– de las fases de la luna, el vuelo de los pájaros o las oscilaciones de las mareas. Mientras que el crepúsculo los exalta, reúne en misteriosas configuraciones las peripecias del viento, del frío, del calor o de la lluvia a las que ha sido lanzado su ser físico...

... Recordar constituye una gran voluptuosidad para el hombre, pero no en la medida en que la memoria se muestra literal, pues pocos aceptarían vivir de nuevo las

Here we have the reason why men pay more attention to the sun at its setting than to the rising sun. Dawn simply gives them some extra information about the thermometer, the barometer and, in the case of the less civilised, the moon's phases, birds' flight and the changing tides. The dusk, however, exalts them, gathering into mysterious shapes the vicissitudes of wind, cold, heat and rain, at whose mercy its physical being has been put ... Remembering is an act of great voluptuousness for Man, but not because memory is literal, for few people would willingly relive the tedium and suffering which, curiously enough, they enjoy remembering. Memory is life itself, but with a different quality. Thus, when the sun descends onto the polished surface of calm waters, like the pittance of a heavenly miser, or when its disc slices into a mountaintop with its piercing, scalloped edge, then Man, in a brief phantasmagoria, witnesses the revelation of the dark forces, of the mists and fulgurations whose obscure conflicts he has perceived within himself during the day.

fatigas y los sufrimientos que, sin embargo, gustan recordar. El recuerdo es la vida misma, pero tiene una cualidad diferente. Así, cuando el sol desciende a la superficie pulida de un agua en calma, igual que el óbolo de un celeste avaro, o cuando su disco recorta la cresta de las montañas como una hoja dura y festoneada, el hombre encuentra especialmente, en una breve fantasmagoría, la revelación de las fuerzas opacas, de los vapores y fulguraciones cuyos oscuros conflictos percibiera en el fondo de sí mismo y a lo largo del día.

Fijémonos en *El Curso del Imperio*, la gran obra de Thomas Cole, padre del paisajismo americano y de la Escuela del río Hudson. Esta obra describe la historia de la civilización humana a lo largo de una jornada simbólica en la que desde el estado salvaje de un territorio feraz e indígena que amanece, se pasa a un medio culturizado o cultivado, más pastoril, el cual dará paso a una gran ciudad, el cenit, cuyos excesos y artificialidad finalmente desencadenarán un violento proceso de destrucción, identificado con el atardecer, para finalmente enfrentarnos a *La Desolación*, amalgama pintoresca de ruinas y nueva vegetación que se confunde con un poniente agónico en el que el sol parece apenas capaz de iluminar la escena, dejándonos en la incertidumbre sobre el carácter cíclico o terminal de la historia que se nos describe. Los ciclos naturales forman ya en esta visión una metáfora de los humanos y también de las formas en las que la belleza se nos presenta en sus estados primigenio, pastoril, sublime y pintoresco sucesivamente, siendo este último la imagen misma de la entropía: un diálogo fatalista entre humanos y no humanos que resume la noción misma de civilización. El pintor no reproduce una realidad que estuviera “ahí fuera” sino unas leyes que se revelan a la vez humanas y naturales a través del lienzo, sintetizando así los principios del trascendentalismo, que pueden a veces llegar a parecernos, en realidad, una versión actualizada del animismo, un animismo heliocéntrico que interpretase el curso solar como una gran metáfora heurística capaz de revelar nuestra condición presente y nuestro futuro.

Let's take a look at The Course of Empire, the great work by Thomas Cole, the father of American landscape painting and the Hudson River School. The work depicts the history of human civilisation in the course of a symbolic day, reflecting a transformation from the savage state of a fertile, indigenous territory at dawn to a cultured or cultivated, more pastoral milieu, which will be the seed of a great city, the zenith, whose excesses and artificialness will finally trigger a violent process of destruction, identified with nightfall, to place us ultimately in the face of Desolation: a picturesque amalgam of ruins and new vegetation mingling with an agonising sunset where the sun seems barely able to illuminate the scene, leaving us in a state of uncertainty as to the cyclical or terminal nature of the story we are being told. In this vision, natural cycles are already forming a metaphor of human beings and also of the ways in which beauty appears to us successively in its primitive, pastoral, sublime and picturesque states, the last of these being the very image of entropy: a fatalistic dialogue between humans and non-humans summing up the notion of civilisation itself. The painter does not reproduce a reality that was “out there” but a set of laws coming across as human and natural via the canvas, thereby synthesising the principles of transcendentalism. At times, we may see these principles as really being an updated version of animism, a heliocentric animism interpreting the sun's course as a great heuristic metaphor with the power to reveal our present and future condition.

The sun is not the element in the composition that arranges the planes of light and dark because it is subordinated to the theme of the scene depicted in the painting. Instead, at least since the arrival of Claude Lorrain, it has evolved into a compositional, chromatic, pictorial and, of course, luminous focal point, to acquire the status of the most expressive and significant feature: the absolute centre of the canvas. Perhaps taking things a little too far, we might say that the history of the landscape is a continuous development of the theme of the setting sun as that privileged instant when the dialogue between Man and nature is at its most intense. This sun goes from the first glow



Edward Munch. *The Sun*, 1909-1911

El sol no es el elemento de la composición que ordena los planos de luz y sombra, sometido al tema de la escena que recoge la pintura, sino que pronto, desde Claude Lorrain al menos, se erige en foco compositivo, cromático, pictórico y por supuesto luminoso, hasta transformar su presencia en el elemento más parlante y significativo: en el centro absoluto del lienzo. Exagerando podríamos afirmar que la historia del paisaje es un continuo elaborar la temática del sol de poniente como el momento privilegiado en el que se produce más intensamente un diálogo entre el hombre y la naturaleza. Este sol pasa del primer destello que polariza la escena en las pinturas de Claude Lorrain –un sol que emite luz hacia nosotros–, a construir ese otro movimiento de fuga y proyección que J.M.W Turner convirtió en su gran tema y que aún hoy gravita sobre las prácticas artísticas (al igual que sobre el increíble cielo estrellado nocturno de Van Gogh, donde los estados de ánimo del hombre realizan un viaje de ida y vuelta al cosmos).

that polarises the scene in Claude Lorrain's paintings – a sun casting its light towards us – to the construction of that other movement of flight and projection which became the great theme of J.M.W Turner. Even today, this theme still hovers over artistic practice (as it does over Van Gogh's incredible starry night sky; where Man's states of mind go on a return trip to the cosmos).

With Frederick Edwin Church (and the first Turner), we could still see a sun king, static and magnanimous, holding sway over a nature whose laws shone in accordance with its rays, arranging the distribution of the species along with volcanoes and the course of water. This was Humboldt's cosmic model to the last letter – a didactic sunset bringing order and exercising its command in a single direction. With Turner, we went from an emulation of Claude Lorrain in the early works to the progressive construction of a double hypnotic spiral, to a dynamic, all-embracing sun that polarises all by means of a fascinating suction or flight, plunging us into the interior of the picture while projecting light beyond its

Spiraling Jetty
in red salt water

Black Rocks



Robert Smithson. **Spiral Jetty**, 1970. Boceto / Sketch

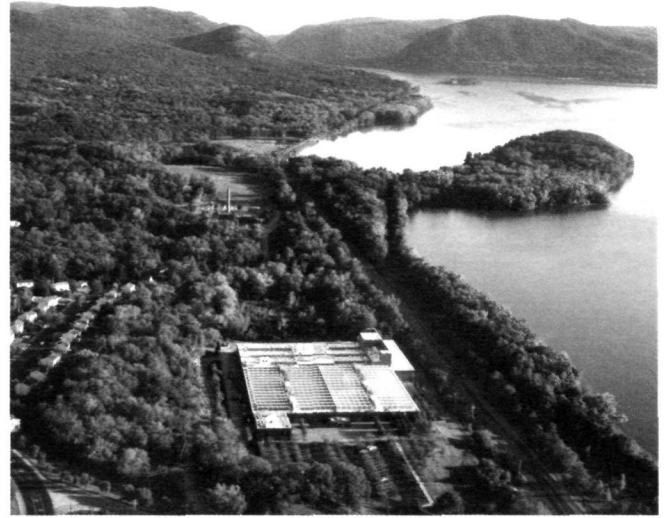
Si con Frederic Edwin Church y con el primer Turner todavía podíamos ver un sol rey, estático y dadivoso, presidiendo una naturaleza cuyas leyes resplandecían en función de sus rayos, organizando la distribución de las especies junto con los volcanes y el curso del agua, siguiendo con ello al pie de la letra el modelo cósmico de Humboldt — un poniente didáctico que da orden y ejerce su mando en una única dirección —, con Turner pasamos de la emulación de Claude Lorrain en las primeras obras a la construcción progresiva de una doble espiral hipnótica, a un sol dinámico y totalizador, que lo polariza todo, ejerciendo una fascinante succión o fuga que nos lanza al interior del cuadro a la vez que proyecta la luz más allá de

edges. Inversion of movement, and here, Turner was second to none; balancing the forward and backward movements of sunsets, trains and boats in a raging cyclone or maelstrom relating nature to industry; composing spirals that seem to perforate the picture and draw us towards them once the elimination of the typical scenic foreground leaves us with nothing to hold on to. Since that time, many artists have taken up this two-way movement: Georgia O'Keeffe produced admirable work with two-way polarisation, not to mention Edward Munch and a vast number of painters from the late nineteenth and early twentieth centuries; and, more recently, Robert Smithson, Tacita Dean and Olafur Eliasson, among others.

los confines del mismo. Una inversión del movimiento que nadie como Turner supo identificar, contraponiendo los movimientos hacia delante y hacia atrás de las puestas de sol y de trenes y barcos en un vertiginoso ciclón o *maëlstrom* que pone en relación naturaleza e industria, componiendo verdaderas hélices que perforan el cuadro y hacia las que nos vemos arrastrados una vez que la eliminación del primer plano típico paisajístico nos deja sin tope o freno al que asirnos. Desde entonces hasta hoy muchos son los autores que han trabajado en este doble movimiento: Georgia O'Keefe recogió admirablemente esta polarización doble, pero también Edward Munch y tantos pintores en la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX, así como recientemente Robert Smithson, Tacita Dean y Olafur Eliasson, entre otros.

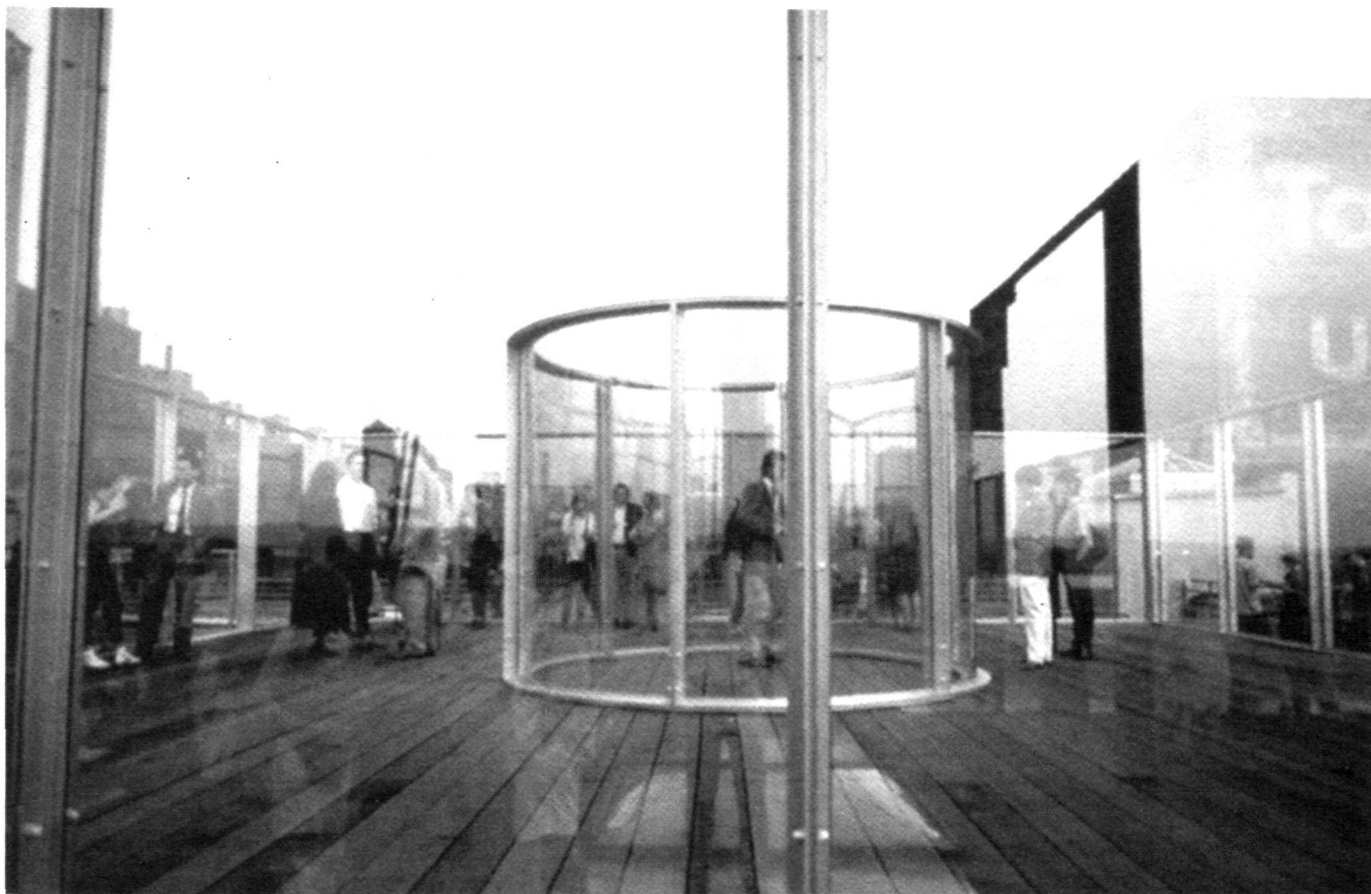
El viaje vertical de los Observatorios se corresponde con el viaje horizontal del poniente: una idéntica doble dirección entre el ver y el conocer, la naturaleza y la cultura, la fascinación de la belleza y el impulso de interiorización. ¿No podríamos decir que todo el pintoresco es la construcción de ese viaje de dos direcciones, de un perpetuo enlace entre el vértigo de asomarse a la naturaleza, de salir ahí fuera, de aprender a ver y oír lo que nos fue dado, entendido como un espectáculo de revelación que se nos abre y arrastra, y ya no una amenaza o algo incognoscible, y un viaje complementario, entendido como una celebración de nosotros mismos, un retroceso a la oscuridad, a nuestro interior y al de la tierra y el firmamento, un viaje a lo que quizás no tenga nunca respuestas, al sujeto?

Robert Smithson estableció esta dialéctica como el tema pintoresco por excelencia; la celebración primaria y el envolvimiento introspectivo, el *site* y el *non site*, la naturaleza y la cultura, un par hegeliano que se convertirá para él, o desde él, en el trabajo del Sísifo contemporáneo, condenado eternamente a recorrer este ciclo, siempre igual y cambiante. Las últimas escenas de *Spiral Jetty* con el helicóptero ascendiendo en hélices inversas a las del muelle para capturar la profundidad infinita que el espejo del lago y el reflejo del sol de poniente producen en semejante estructura, es revelador: con esta acción transforma su



Dan Graham. **Vista aérea de la fábrica de Navisco, actual sede del Dia Beacon** (diseñado por OpenOffice, proyecto de Robert Irwin, 1999-2003)
Aerial view of the former Nabisco factory, now seat of the Dia Beacon (design by OpenOffice, masterplan by Robert Irwin, 1999-2003)

*The vertical journey of the Observatory complements the horizontal journey of the sunset: an identical two-way direction between seeing and knowing, nature and culture, the fascination of beauty and the urge for internalisation. Might we not say that anything picturesque is the construction of that two-way journey; of a perpetual link between, on the one hand, the breathtaking experience of looking at nature, of going "out there", of learning to see and to hear what has been given to us, understood as a spectacle of revelation opening up before us and pulling us on, as opposed to a threat or something unknowable; and, on the other, a complementary journey understood as a celebration of ourselves, a step back into darkness, into our inner essence and that of earth and the firmament; a journey to what may never have an answer, to the subject? Robert Smithson established this dialectic as a picturesque theme par excellence; primary celebration and introspective absorption, the site and the non-site, nature and culture, a Hegelian pair which, for or from him, would become the labour of a contemporary Sisyphus, condemned for eternity to move round the same yet changing cycle. The final scenes of *Spiral Jetty* are revealing, with the helicopter rising in spirals inverse to those of the quay so as to capture the infinite depth produced in the structure by the*



Dan Graham, **Dia Center for the Arts**. Dos recorridos por cilindros de vidrio en el Centro y la Sala de video. Nueva York / *Two Way Mirror Cylinder Inside Centre and Video Salon*. New York. Rooftop Park para el Dia Center for the Arts, Nueva York, 1989-1991. Fotografía cortesía / *Photograph courtesy*: Dan Graham, New York

bidimensionalidad en la expresión de una verdadera estructura espacial hasta reproducir en clave contemporánea el primer y gran “Observatorio” contemporáneo, una torre de babel, como Gary Saphiro ha descrito en *Earthwards* esta obra, o un “ciclón inmóvil” como el mismo Smithson la definió.

Olafur Eliasson en la Tate Modern ha dado un paso más atreviéndose a construir el sol, el cielo y el aire de un interior ilusionista que convierte la sala de turbinas —a la vez industria y museo— en catedral, en una catedral de una nueva religión solar ante la que caemos rendidos y tumbados, de forma inmediata percibimos nuestras presencias angélicas en el cielo reflectante. Una inquietante naturaleza artificial que pasa del tiempo atmosférico al tiempo ontológico ampliando así el viaje entre naturaleza y artificio del pintoresquismo y devolviéndonos a esa concatenación observatorio-museo-

lake’s mirror and the sun’s reflection. By this action, he transforms two-dimensionality into the expression of a true spatial structure to reproduce the first great contemporary “Observatory” in a contemporary vein; a Tower of Babel, to quote Gary Saphiro’s definition of the work in Earthwards; or a “motionless cyclone”, to use Smithson’s own words. At the Tate Modern, Olafur Eliasson has gone one step further by venturing to build the sun, sky and air of an illusionist interior to turn the turbine room – at once industry and museum – into a cathedral; a cathedral of a new religion of the sun, before which we fall, completely overcome; and, recumbent on the floor, we immediately perceive our angelical presence in the reflection of the sky. A disturbing artificial nature going from atmospheric time to ontological time, thus extending the picturesque’s journey between nature and artifice and sending us back to the sequence of observatory-museum-industry-

industria-paisaje-poniente en la que se inscriben los dos dobles movimientos esenciales a la hora de afrontar el paisaje hoy: el de la arquitectura al paisaje y viceversa, el de los humanos hacia los no humanos y viceversa.

¿Podríamos poner en relación estas últimas piezas con la doble institución que Dia Center y Dia Beacon han creado en Nueva York, acercándonos a una primera materialización de un verdadero observatorio-museo contemporáneo? Precisamente sobre la cubierta del edificio industrial del Dia Center de Manhattan, Dan Graham creó su Observatorio con vidrios a la vez capaces de aislarnos y de ofrecernos una visión de la ciudad filtrada por nuestra propia proyección sobre el vidrio. Pero, sobre todo, da una nueva forma de uso al edificio, permitiendo entenderlo como un museo que se relaciona con el río Hudson, con el paisaje industrial de Chelsea y con los rascacielos neoyorquinos: que respira con la ciudad a través (a través = día en griego) de la cual se nutre. Y el movimiento complementario a este ascenso y descenso lo traza el viaje horizontal y pintoresco en tren a Beacon, junto a las riberas del Hudson tantas veces representadas con sus ponientes otoñales por los pintores del XIX (hasta crear una verdadera identidad nacional). Allí otra nave industrial, esta vez de desarrollo horizontal, ha sido transformada en grandes salas dedicadas a muchos de los autores que redefinieron el paisajismo en los sesenta, estableciendo así nexos que recorren un siglo de la historia americana mostrando sus vínculos y sus diferencias. De nuevo la relación observatorio-museo-industria-paisaje-poniente, el doble movimiento de Sísifo, destellos o atisbos de las formas en las que hoy pueden reelaborarse los temas heredados de modernos y premodernos.

La nueva luz sobre el presente que abre reconsiderar juntas la herencia moderna y la tradición pintoresca, nos lleva a una progresiva identificación de Observatorios y ponientes, de naturaleza y cultura, mostrando la necesidad de desarrollar nuevas actitudes, nuevas aptitudes. El Observatorio es un lugar físico pero también mental; una tipología y una fantasía desde la que comenzar a cartografiar los atlas por venir.

landscape-sunset, where the two essential double movements occur when the landscape is approached today: that of architecture to landscape and vice versa; that of humans to non-humans and vice versa.

Could we relate these last pieces to the double institution created in New York by Dia Center and Dia Beacon, thereby moving towards a first materialisation of a true contemporary Museum-cum-Observatory?

It was precisely on the roof of the Dia Center's industrial building in Manhattan that Dan Graham built his Observatory, with panes of glass that isolated us while affording us a view of the city, filtered by our own projection onto the glass. Above all, however, he suggests a new way of using the building, seeing it as a museum relating to the River Hudson, to Chelsea's industrial landscape and to New York's skyscrapers; a museum that breathes with the city through (through is dia in Greek) which it feeds. And the complementary movement to this ascent and descent is traced by the horizontal, picturesque train journey to Beacon, situated by the banks of the Hudson, so frequently depicted with their autumnal sunsets by nineteenth-century painters, to the point of creating a veritable national identity. There, another industrial bay, horizontal in this case, has been converted into huge halls dedicated to many of the authors who redefined landscape painting in the sixties. The result is a series of nexuses covering a century of American history by showing the artists' points of convergence and divergence. Again the observatory-museum-industry-landscape-sunset sequence, Sisyphus' two-way movement, flashes or glimpses of the ways in which the themes inherited from Modernists and Pre-Modernists may be rethought.

The new light on the present, pointing the way towards a reconsideration embracing both the modern heritage and the picturesque tradition, leads us to a progressive identification of Observatories and sunsets, of nature and culture, reflecting the need to develop new attitudes and new aptitudes. The Observatory is a physical place, but it is also a mental one; a typology and a fantasy with which to start plotting the atlases of the future.



Olafur Eliasson. **The Weather Project**. Tate Modern London 2003-2004. Foto / Photo: Nanni Baltzer