



Container architecture and landscape:
a brand new view through Site-Specific Art

La arquitectura de contenedores y el paisaje: una nueva mirada a través del Site Specific Art

María Cabrera Vergara

investigación —
pp. 56-67

Resumen

A lo largo de las últimas décadas, el fenómeno de la arquitectura de contenedores ha generado constantes y controvertidos debates. Muchos lo consideran como una práctica temporal, incluso pasada de moda, mientras que otros ni siquiera lo reconocen como una forma de arquitectura. No obstante, su difusión actual es incontestable y merece un análisis detenido.

A través del estudio de tres ejemplos recientes de lo anterior, y su comparación con tres obras icónicas de Site Specific Art, se busca abordar estas arquitecturas con una nueva mirada, y tratar de elucidar por qué motivos estos objetos ajenos a cualquier *lugar* pueden llegar a conformar propuestas arquitectónicas capaces de alcanzar una verdadera comunión con el paisaje.

Palabras clave: arquitectura, contenedor, paisaje, Site Specific, lugar, arte

Abstract

Over the last decades, the phenomenon of container architecture has generated constant and controversial debates. Many consider it as a temporary practice, even outmoded today, while others do not even recognize it as a form of architecture. However, its current dissemination is undeniable, and it deserves a careful analysis.

Through the study of three recent examples, and their comparison with three iconic works of Site Specific Art, this paper intends to invite the reader to address these architectures with a new gaze, and to elucidate the reasons why these objects alien to any site, can constitute architectural proposals capable of establishing a true communion with the landscape.

Key Words: Architecture, Container, Landscape, Site-Specific, Site, Art

Maryhill Overlook
Brad Cloepfil [1998]
Garganta del Rio
Columbia (EUA)
Fotografía: Brad Cloepfil



15 Untitled Works in Concrete
 Donald Judd [1980-84]
 Chinati Foundation, Texas (EUA)
 Fotografía: Chinati Foundation

Maryhill Overlook
 Brad Cloepfil [1998]
 Garganta del Rio Columbia (EUA)
 Fotografía: Brad Cloepfil



Reyner Banham y el potencial paisajístico de la arquitectura de contenedores

Creado hace poco más de cinco décadas, el contenedor de transporte nunca fue concebido para ser ocupado o habitado por el hombre. Sus cualidades morfológicas invitan a considerarlo como un objeto antes que como arquitectura. No obstante, con el paso del tiempo, y por diversos motivos, fueron adoptados por nuestra disciplina y transformados en arquitecturas, y han llegado a desempeñar un papel como catalizadores de pensamiento arquitectónico, artístico, y de paisaje.

Una de las primeras constataciones de su potencial paisajístico surgió en 1967, a raíz de la visita del historiador y crítico de arquitectura británico Reyner Banham a unos nuevos puertos de contenedores en el Este de Londres. En su artículo "Flatscape with Containers" confiesa sentirse inmediatamente seducido por esta estampa: "El paisaje es amplio, rudo, llano y arenoso, bajo una extensión de cielo que haría a los poetas delirar si no fuera porque se encuentra en el extremo sur de

las marismas de Hackney. Nada sobrepasa la altura de un camión, salvo los raros puntos donde los contenedores han sido apilados con dos alturas a lo largo de los lados de la terminal, y junto a ellos los contornos de las dos grandes grúas Morris dominan el cielo... Esta es sin duda una de las mayores atracciones de Londres."¹ Un poco más adelante en el texto, Banham explica cómo la imagen de estos contenedores le invita a pensar que es posible la creación de una nueva forma de arquitectura que, con capacidad "mutable" y "semiológicamente neutra", constituiría una solución óptima a futuro, finalmente capaz de adaptarse a las nuevas demandas sociales.

Lo cierto es que no andaba desencaminado. Los contenedores inspiraron numerosas propuestas visionarias, como el proyecto no construido Potteries Thinkbelt de Cedric Price, que el mismo Banham alababa, y muchas otras posteriores que en cambio sí vieron la luz, y que hoy pueden considerarse la materialización más reciente del pensamiento estructuralista arquitectónico.



Centro de Interpretación de RSPB
Landroom Architects [2012]
Rainham Marshes (Reino Unido)
Fotografía: Sue Barr 2008

Si bien son poco cuestionables algunas de sus virtudes –su economía de medios, su dimensión ecológica, o la facilidad para ser transportadas–, no sucede lo mismo cuando estas obras se analizan en clave estrictamente arquitectónica, artística o paisajística, lo que da pie a opiniones críticas a menudo muy dispares.

A través de los tres casos aquí analizados, se constata no sólo el modo en que su transformación en arquitectura cambia de forma radical la relación del objeto con el paisaje, sino cómo puede llegar a conformar una solución arquitectónica acertada cuando la relación de la obra con el entorno se basa en unos principios similares a aquellos que fundamentan el Site Specific Art.

Una nueva mirada a través del Site Specific Art

El concepto Site Specific Art aparece en la década de los 70,² un poco más tarde que el Land Art. Aunque durante años el término fue utilizado de manera indiscriminada, y a pesar de que al día de hoy siga existiendo debate sobre su significado exacto,³ la mayoría de publicaciones relevantes en la materia⁴ suelen considerarlo como una acepción que engloba el conjunto de obras que reaccionan con, responden a, y hacen reaccionar un determinado lugar; algo que muchos también denominan como Site Responsive Art.⁵

Al no estar bien definido su ámbito, el Site Specific Art abarca un espectro de obras muy amplio que incluye intervenciones paisajísticas combinadas con elementos escultóricos, hasta *performances* concebidos para un determinado lugar. Pero a pesar de que son pocas las similitudes formales que unen el trabajo de estos artistas, todos comparten su fundamento en la exploración de la relación existente entre la idea de espacio público y sus posibles interacciones con él –físicas y espirituales.



El Site Specific Art es, sin duda, una forma artística compleja. Por un lado, deriva del arte conceptual, puesto que funciona en un plano abstracto y suscita preguntas sobre el tiempo, la *impermanentia*, la memoria, o el lugar. Desciende de la instalación artística, dado que requiere de la implicación del espectador. Pero también comparte raíces con el arte minimalista, puesto que ambas tratan de depurar al máximo los elementos que se introducen y de transmitir únicamente su esencia.

No obstante, el Site Specific Art se fundamenta, ante todo, en introducir uno o varios elementos abstractos –material, formal y conceptualmente, en un contexto determinado– para el que la obra ha sido concebida, cuya presencia física sea capaz de trascender los límites de su propia materialidad, con el fin último de que reaccionen ante, y sobre todo sean capaces de hacer reaccionar al lugar.

Estos principios precisamente guardan profundos paralelismos con el modo en que funcionan muchos ejemplos de arquitectura de contenedores con respecto a su entorno, y originan fundamentalmente tres características cuyo análisis permite arrojar cierta luz acerca del porqué estos objetos arquitectónicos enteramente ajenos pueden llegar a establecer un vínculo con el paisaje en el que se insertan.

La primera característica es su dimensión autorreferencial.

Debido al carácter modular del objeto, los proyectos de arquitectura de contenedores son susceptibles de generar un orden propio y abstracto que los relaciona entre sí. Éste, superpuesto al orden existente, no sólo se cose con él, sino que permite dotar de escala al lugar.

Este hecho, como señalaba Nancy Holt,⁶ es crucial. A propósito de su obra Sun Tunnels,

Hotel Xiang Xiang Pray House
Tongue Shanzhi Landscape Design
[2011-12]. Changzhi (China)
Fotografía: Beijing Tonghe Shanzhi
Landscape Design Co.



Centro de Interpretación de RSPB
Landroom Architects [2012]
Rainham Marshes (Reino Unido)
Fotografía: Cortesía de Sue Barr 2008

explicaba que la introducción en el paisaje desértico de unos elementos abstractos –cuatro grandes tubos de concreto– con un orden intrínseco en forma de cruz, pretendía crear una referencia, ordenar y dar escala a la inmensidad del lugar que de otro modo sería inabarcable por el hombre. Del mismo modo, los sistemas arquitectónicos de contenedores son soluciones abiertas, suficientemente flexibles para adaptarse a cualquier condición de contorno, pero a la vez lo suficientemente fuertes para crear un orden espacial interno que trascienda los límites de su propia materialidad, y permita ordenar y escalar la inmensidad del territorio.

En este sentido cabría destacar la propuesta para el Hotel y Casa de Oración Xiang Xiang Pray House (2011-2012), de los arquitectos chinos Tonghe Shanzi Landscape Design.⁷ La utilización de contenedores como solución arquitectónica quiso reflejar el principio que yacía tras su diseño: lograr la mínima carga para la naturaleza, tanto visual como física.

Compuesto por 21 módulos de habitaciones, y otros 14 de espacios comunes, lo más interesan-

te es la disposición y relación de las piezas entre sí. Por un lado, los módulos forman pequeños grupos compositivos que reproducen la organización de la casa-patio china tradicional. Este prototipo doméstico se caracteriza por tres invariantes, con independencia del poder adquisitivo del propietario o de la región en que se construye: el primero es la disposición de los cuerpos –de una única altura– colocados en “U”, en cuadrado, o en composición de 8 lados; el segundo es su orientación Sur para captar luz y vientos atemperados; y el tercero es el patio central hacia el que la casa se abre y que articula el conjunto –introduce la vegetación y dota de privacidad.

Con la reproducción de esta disposición tradicional, se trata de convertir el contenedor en un elemento arquitectónico local, arraigado a la tradición rural. No obstante, por otro lado, la organización general del conjunto responde algo a la topografía local, pero en gran medida es abstracta y genera orden propio. Este orden del conjunto (híbrido entre tradición rural, topografía, y composición abstracta) cuando es superpuesto –e impuesto– al territorio, trasciende sus propios límites y reordena el entorno,

lo que permite que estos elementos ajenos sean capaces con su presencia de hacer abarcable a quien lo contempla, la inmensidad del lugar.

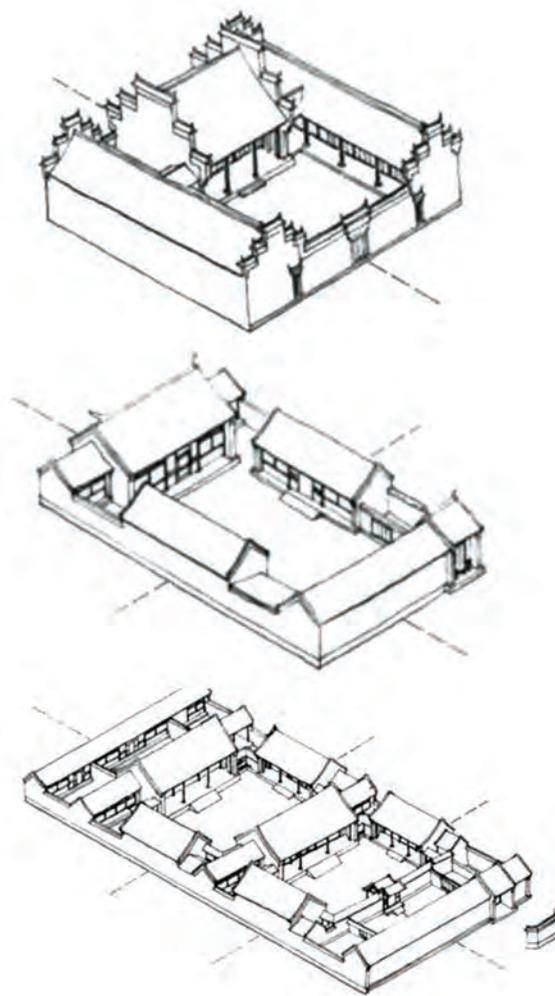
Esto es algo muy similar al modo en que funcionan, por ejemplo, muchas obras del artista Donald Judd. En pleno desierto de Texas, en la Fundación Chinati, se encuentran sus aclamados 15 *Untitled Works in Concrete*, un conjunto de series escultóricas en forma de cajones de concreto.⁸ Judd coloca las distintas series a lo largo de una banda de terreno. Al igual que sucede con la arquitectura de contenedores, a pesar de que se trata de elementos abstractos, independientes y realizados en un material artificial –ajenos al lugar–, son capaces de vincularse al paisaje como conjunto. Así, el artista consigue lo que pretende cualquier obra *Site Specific*: activar con su presencia el lugar y al mismo tiempo ser transformados por el entorno que los envuelve.

Mediante la repetición de estos elementos abstractos, el artista crea una malla reticular invisible pero sí perceptible por el que lo contempla, cuyo orden trasciende la obra: no sólo conecta estos objetos entre sí, sino también al paisaje, imponiendo sobre él un nuevo sistema de referencia a una escala más cercana que permite al que lo contempla, ser capaz de aprehender visual y físicamente la que hasta entonces era una inmensidad inabarcable.

La segunda característica es su carácter de objeto liviano que se posa de forma delicada y parece no dejar huella.

Al igual que la mayoría de los elementos que se introducen en el *Site Specific Art*, la estética y carga simbólica del contenedor hacen que su arquitectura tenga la rotundidad suficiente para crear un contexto propio, pero a la vez cuente con la facultad de hacerlo sin alterar físicamente el territorio. Esta dualidad que encarna la rotundidad material frente a la levedad visual, pone de manifiesto su carácter ajeno y, al mismo tiempo, permite que puedan integrarse fácilmente.

Un ejemplo ilustrativo es la Casa Oruga⁹ del arquitecto Santiago Irarrázaval. El objetivo primordial de la propuesta era lograr integrar este proyecto en el imponente paisaje Andino y, a la vez, hacer que el paisaje forme parte de la obra. Con este propósito, se decidió orientar la vivienda hacia los Andes, superponiéndola al desnivel existente en el solar.



Diagramas de la casa-patio tradicional china: tres lados, cuatro lados, o doble patio
Dibujo: Liu Dunzhun (ed.), *Zhongguo gudai jianzhu shi* (Beijing: Zhongguo gongyue chubanshe, 1984), 12



Casa-patio tradicional china
Fotografía: *Beijing gu jianzhu* (Beijing: Wenwu chubanshe, 1959), pl. 139

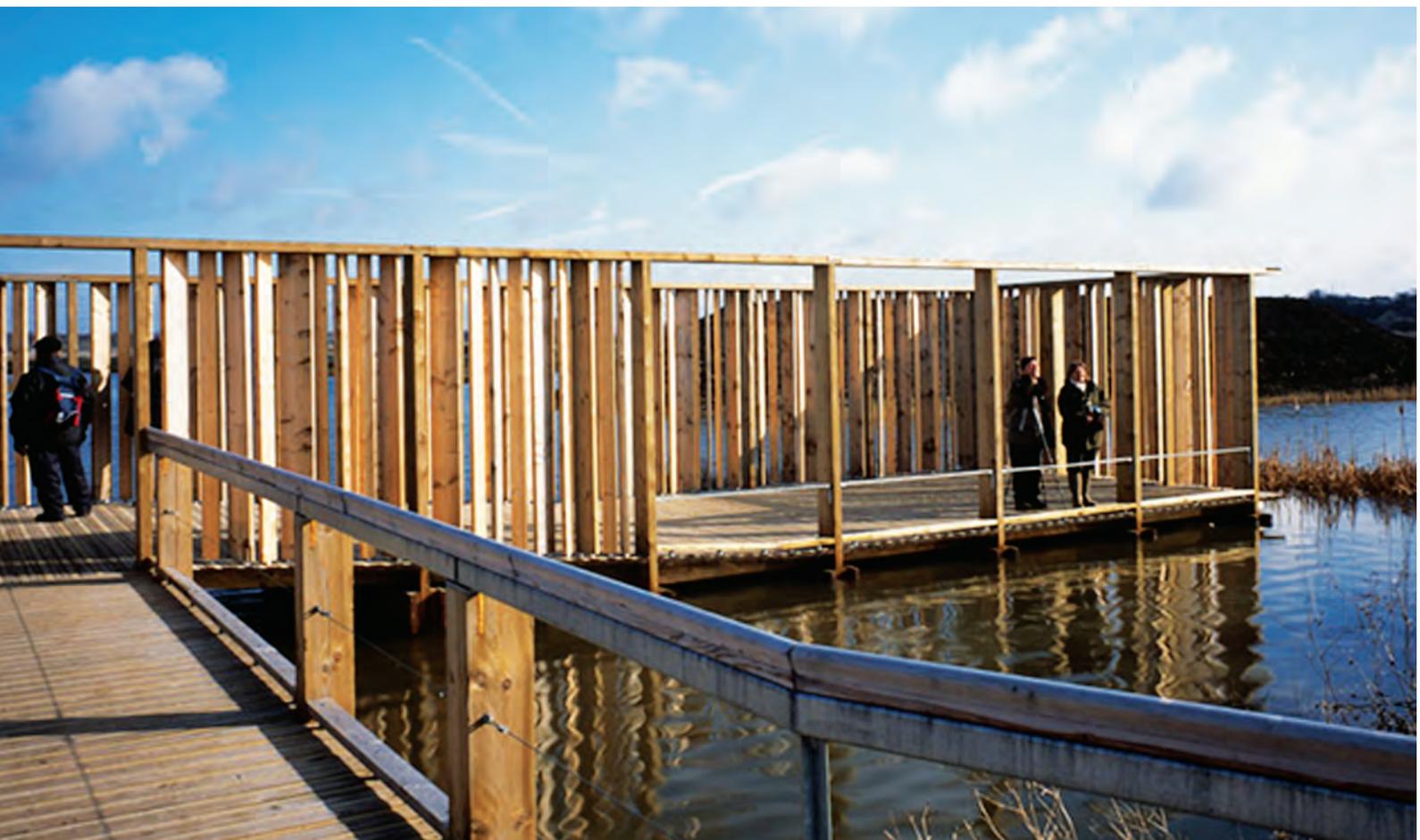
La propuesta se conforma mediante una decena de contenedores largos y cortos que, soldados entre sí, componen los cuatro cuerpos principales de la vivienda. Estos rotundos volúmenes, anclados a una estructura elevada, se despegan del suelo y se pliegan siguiendo la pendiente del terreno de forma tan delicada que parece como si flotaran. Mientras unos extremos de los cuatro cuerpos paralelos miran directamente a los ojos de los Andes, los del lado opuesto, elevados hacia el cielo, actúan como lucernarios y atrapan los vientos que recorren la obra por su doble piel y logran climatizarla de forma natural. En el interior, la piel de madera pintada suaviza su aspecto, mientras que su exterior recubierto de acero Corten deja que el tiempo y las inclemencias marquen su paso por la obra.

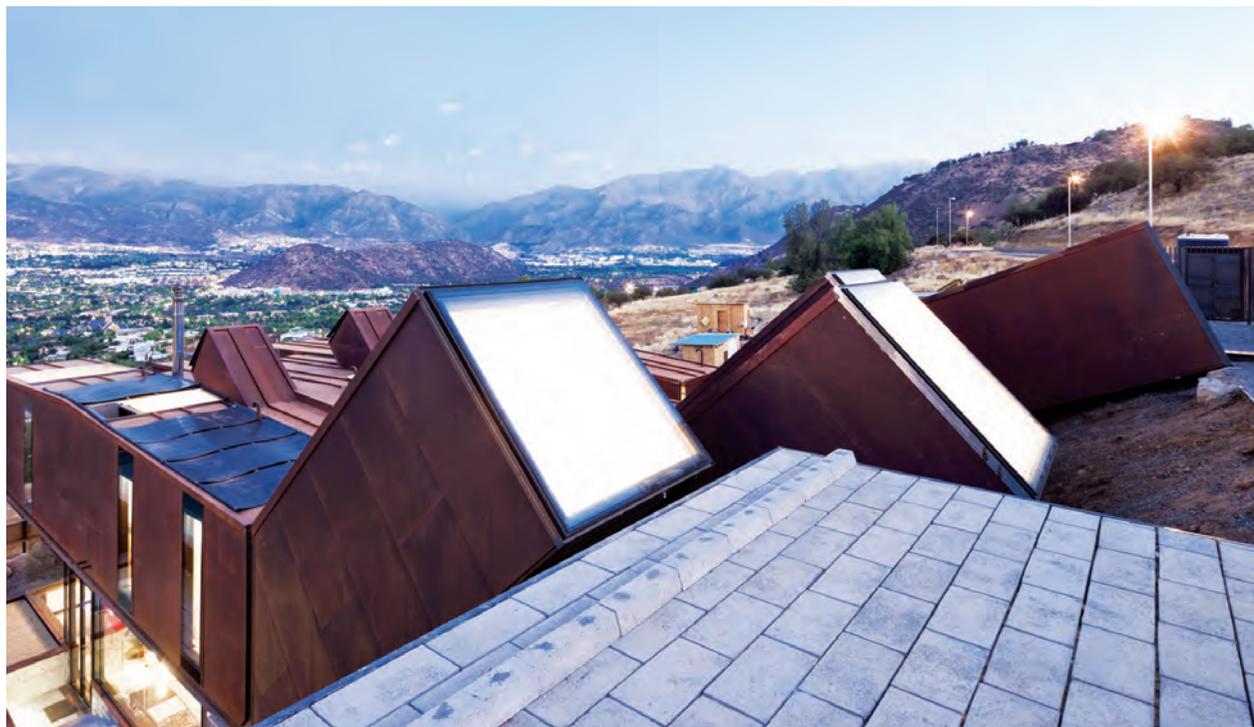
No obstante, lo que resulta clave es el modo en que se comportan las piezas en relación al paisaje. La capacidad no deja huella y, de plegarse ante los condicionantes topográficos del paisaje, hace que resulten sutiles. Su aparente ligereza contrapuesta a la potencia formal del conjunto invita a contemplarlos como una intrusión amable. Tanto, que el proyecto no puede entenderse sin su entorno y, a su vez, su escultural volumetría pasa a formar parte indisoluble del paisaje.

Esta característica, propia del Site Specific Art, puede apreciarse en distintas obras, como por ejemplo en el trabajo del arquitecto y artista americano Brad Cloepfil. Una de sus trabajos más representativos se titula *Maryhill Overlook*,¹⁰ y forma parte del proyecto "Sittings: Five Reflections on Architectural Domain", una serie de intervenciones que tenían el objetivo de revelar y reinterpretar el agreste paisaje del Noroeste de Estados Unidos. El artista concibe una potente banda de concreto de 2.5 m de ancho y casi 45 m de largo que sobrevuela la topografía de la garganta del río Columbia.

A través de esta obra, que Cloepfil denomina "Site Instalation", el artista crea una topografía que se superpone y sobrepone a la existente: delicadamente se posa sobre el paisaje sin dejar huella, pero con el claro deseo de reinterpretarlo y ensalzarlo. Mezcla de camino y puente, la obra trata de ampli-

Centro de Interpretación de RSPB
Landroom Architects [2012]
Rainham Marshes (Reino Unido)
Fotografía: Cortesía de Sue Barr 2008





Casa Oruga
Sebastián Irarrázaval [2012]
Santiago de Chile (Chile)
Fotografía: Sergio Pirrone

ficar las fuerzas de la naturaleza y la experiencia sensorial del lugar. Su escala es absolutamente imponente y de lejos resulta casi inhumana. Sin embargo, de cerca, las incisiones en la piel de la obra responden a la escala del cuerpo, tratando de reconectar a través de ella al hombre con la inmensidad del paisaje.

El contraste entre el estatismo y rotundidad de sus formas, y el dinamismo y suavidad del contexto natural, acentúan la sensación de ingravidez de la pieza, y su potencia es más visual que su aparente delicadeza material.

Esa aparente facultad de no alterar el territorio, de no dejar huella, contrapuesta con una presencia potente, es precisamente lo que le otorga notoriedad y lo reconecta con el paisaje; un poco del mismo modo en que sucede a veces con la arquitectura de contenedores.

Por último, la tercera característica compartida por ambas es el papel fundamental de los vacíos intersticiales (entre las piezas).

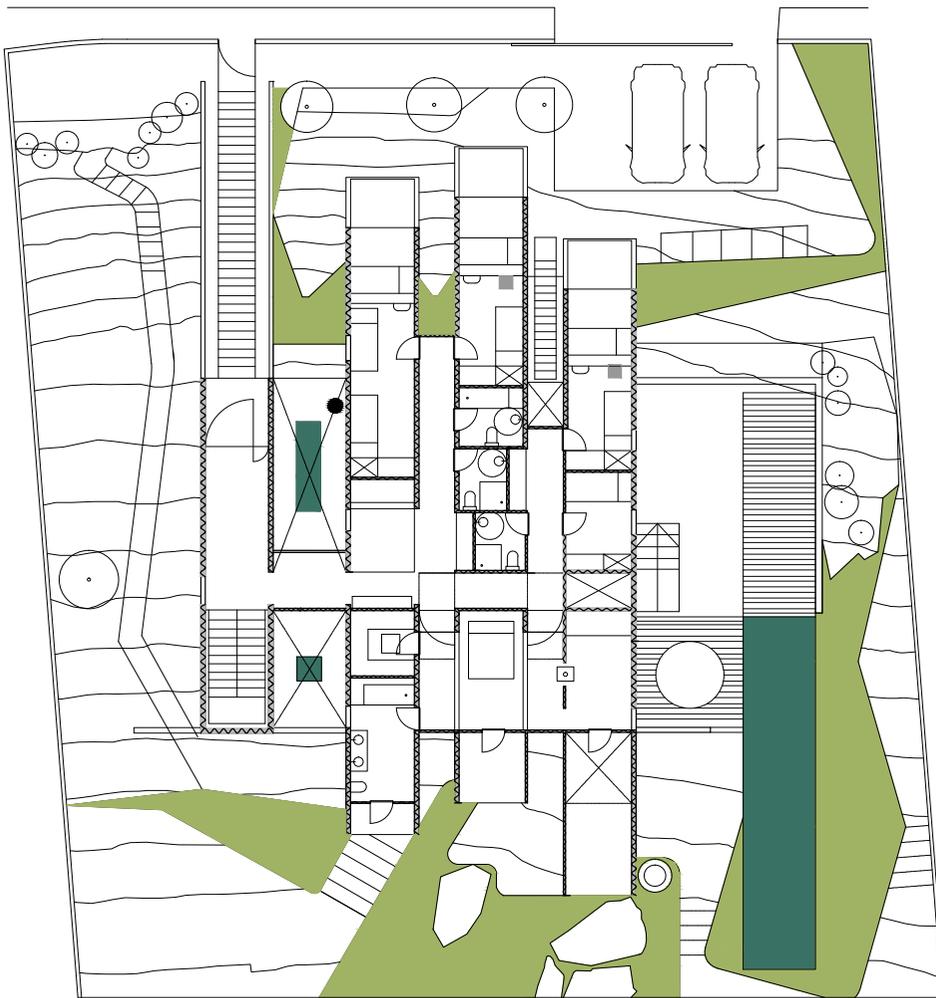
En este sentido resulta paradigmática la propuesta para la ampliación del Centro de Interpretación de la RSPB en Rainham Marshes¹¹ –unas marismas salvadas en el año 2000 por la Royal Society for the Protection of Birds (RSPB)– llevada a cabo por Peter Beard del grupo Landroom Architects.



Casa Oruga
Sebastián Irarrázaval [2012]
Santiago de Chile (Chile)
Fotografía: Sergio Pirrone

La propuesta, ejecutada con gran refinamiento y maestría, añade al pequeño –y poco logrado– centro de visitantes de Van Heyningen & Haward (2009) un refugio-observatorio, un aula y unos nuevos aseos, realizados con arquitectura de contenedores, así como un conjunto de pasarelas de madera que permiten sobrevolar las pequeñas lagunas –hogar de los pájaros– y dar continuidad a todo el complejo.

Cada módulo se apoya sobre unos pilares de madera de 3 m, que los eleva medio metro sobre el agua. El oxidado exterior permite a los módulos fundirse de manera cromática con el entorno, mientras que el propio reflejo de las piezas sobre el agua consigue suavizar sus formas. Uno de ellos está precedido de una enorme plataforma



Casa Oruga. Sebastián Irarrázaval [2012]
Santiago de Chile (Chile)
Plano: Sebastián Irarrázaval

—incluso más grande que el propio observatorio— que rodeada de un cerramiento de madera adquiere cierto carácter espacial y se convierte en otras estancias.

En el interior, completamente recubierto de madera, destacan las grandes aperturas horizontales que permiten dominar visualmente el lugar, mientras que los refuerzos estructurales, que unen los distintos contenedores, realizados con troncos de madera, curiosamente acercan esta arquitectura de contenedores al estatus de cabaña primitiva de nuestros días.

El conjunto trata de reorganizar y dirigir nuestra experiencia sensorial, tanto del lugar como de lo que allí se encuentra construido. Las plataformas junto a los módulos, así como la red de estrechos recorridos elevados, están salpicadas de pequeños rellanos con bancos que invitan contantemente a la contemplación detenida de lo que nos rodea.

Sin embargo, la mayor virtud del proyecto radica en la disposición de sus piezas que, colo-

radas a modo de “U” desestructurada, crean un nuevo orden paisajístico dinámico y abierto, entre las cuales se crean unos vacíos intersticiales. Estos no sólo generan flujos y nuevas relaciones entre ellas que nos invitan a rodearlas y recorrerlas, sino que al mismo tiempo se convierten en el medio que permite que el paisaje pase a formar parte indisoluble de la propuesta.

Lo mismo ocurre en la magnífica obra de Richard Serra, “Santa Fe Depot”, una pieza permanente concebida para el Museo de Arte Moderno de San Diego.¹² Ante la posibilidad de elegir, el artista decide deliberadamente colocarla bajo un pórtico a la entrada del museo con el claro objetivo de explorar y aprovechar el carácter complejo de este espacio a medio camino entre arquitectura y ciudad, entre interior y exterior.

Con su trabajo, Serra quería homenajear a las víctimas del Holocausto. Dispuso seis bloques de hierro, alineados respecto a dos ejes paralelos como si se tratara de unas vías férreas, en alusión a los trenes que conducían a los campos de concentración. Con 25 toneladas cada uno, resultan masivos, física y conceptualmente. No hay hueco ni engaño: lo que se percibe es lo que es. Las pequeñas variaciones en las medidas de los bloques invitan al espectador a moverse alrededor de ellas para poder analizarlas: pretenden captar su atención, empujarle a estudiarlas e invitarle a reflexionar con mayor detenimiento.

Los espacios intersticiales entre las piezas —que parecen moverse— crean un flujo invisible entre ellas. Ya no se sabe si las separaciones entre los bloques son vacíos silenciosos de la obra, si son parte del espacio arquitectónico preexistente, o si son ambos a la vez.

Untitled Works in Concrete
 Donald Judd [1980-1984]
 Chinati Foundation, Texas (EUA)
 Fotografía: Google Earth

Hotel Xiang Xiang Pray House
 Tongue Shanzhi Landscape Design [2011-2012]
 Plano: María Cabrera Vergara

Centro de Interpretación de RSPB
 Landroom Architects [2012] Rainham
 Marshes (Reino Unido)
 Plano: Landroom Architects



Bajo ese pórtico, siempre fue difícil distinguir el espacio del museo de aquel de la ciudad. Y ahora, ambos fluyen y se funden entre los bloques de acero de Serra.

Corolario

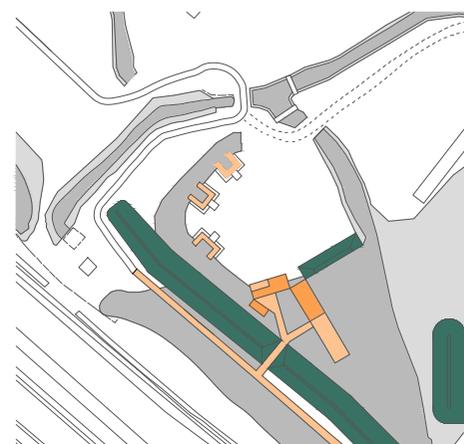
Históricamente, los motivos que han empujado a recuperar los contenedores y transformarlos en arquitectura han sido tanto pragmáticos como estéticos, y lo cierto es que han dado pie a establecer nuevos parámetros en la relación entre construcción-entorno-individuo.

Los contenedores han pasado de artefactos mecánicos a marcos espaciales –a medio camino entre el arte, la arquitectura y el paisaje– capaces de producir determinadas experiencias sensoriales que, en última instancia, nos reconectan con aquello que nos rodea.

A pesar de las posibles carencias de estos proyectos, en un plano onírico, unos objetos como los contenedores por sí mismos cuentan con la suficiente capacidad simbólica para invitar a dejar rienda suelta a la imaginación. Su insólita presencia en entornos rurales y urbanos atrae nuestra atención sobre el territorio que estamos transformando y sobre cómo lo hemos transformado. Explota el potencial narrativo y escultural del paisaje, y la imaginación y silencio se convierten en los verdaderos artífices de la magia que se produce.

No obstante, este *collage* de elementos artificiales y naturaleza tiene una repercusión de aún mayor calado: es capaz de hacer aflorar la estructura profunda del territorio y de proporcionarnos las reglas para poder leerlo y reinterpretarlo.

Al igual que en el Site Specific Art, la arquitectura de contenedores consiste, en última instancia, en la introducción de elementos abstractos y ajenos en un





Casa Oruga
 Sebastián Irarrázaval [2012]
 Santiago de Chile (Chile)
 Fotografía: Sergio Pirrone

lugar determinado, con el fin último de que estos reaccionen ante, y hagan reaccionar este entorno, entre objeto y lugar se establece un nuevo vínculo, que llena a ambos de múltiples significados.

Así, al igual que sucede con cualquier obra Site Specific, la mayor virtud de estas arquitecturas no radica en proponer elementos para ser admirados contemplados, sino precisamente en convertirse en un medio que nos permita mirar, y quizás comprender.¹³



María Cabrera Vergara

Doctorante en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM)
España

✉ mariacabravergara@gmail.com

Notas

1. Reyner Banham, "Arts in Society: Flatscape with Containers", *New Society* 255 (1967), 231-232.
2. El Site Specific Art fue descrito por primera vez como una tendencia, por la crítica de arquitectura Catalina Howett [Catherine Howett, "New directions in Environmental Art", *Landscape Architecture* (1977), 38-46] y la crítica de arte Lucy Lippard [Lucy Lippard, "Art Outdoors: In and Out of the Public Domain", *Studio International* 193 986 (1977), 87].
3. <http://www.sitespecificart.org.uk>
4. Miwon Kwon, *A Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Boston: MIT Press, 2004).
5. Miwon Kwon, *A Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*.
6. Tonia Raquejo, *Land Art* (San Sebastián: Nerea, 1998).
7. Consultar: <http://www.lvshedesign.net/>
8. Consultar: <http://www.chinati.org/>
9. Publicado en: *Casabella*, 2013. Consultar también: http://www.sebastianirrazaval.cl/www.sebastianirrazaval.cl/SEBASTIAN_IRARRAZAVAL_ARQUITECTOS.html
10. <http://www.alliedworks.com/projects/maryhill-interpretive-overlook/> Publicado también en: *Architecture*, 1999; *Casabella*, 2000; *Metropolis*, 2000.
11. http://www.peterbeardlandroom.co.uk/rspb_class_1.html. Publicado también en: *Architecture today* (2009); *Building Design* (2009); *Architects' Journal* (2011); *AA files* (2013); entre otros.
12. Consultar: <https://www.mcasd.org/>
13. Miwon Kwon, *A Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Boston: MIT Press, 2004).

Referencias

- Abrahams, Tim. "Allied Works". *Blueprint* 267 (junio 2008), 90-98.
- Banham, Reyner. "Arts in Society: Flatscape with Containers", *New Society* 255 (1967), 231-232.
- Crespi, Giovanna. "Il senso delle cose inusuali. Sebastian Irarrazaval: una casa dai container", *Casabella* vol. 77, 821 (enero 2013), 16-23, 94.
- Feduchi, Luis. "Donald Judd: arquitecto de la Fundación Chinati, Marfa, Tejas", *Arquitectura* (Madrid) vol. 73, 288 (agosto 1991), 17-48.
- Frampton, Kenneth, y Isenstadt, Sandy. *Allied Works Architecture*, Brad Cloepfil. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- Howett, Catherine. "New directions in Environmental Art", *Landscape Architecture* (1977), 38-46.
- Jiménez, Carlos. "Horizontes tejanos: Donald Judd y la Fundación Chinati", *Arquitectura viva* 34 (enero febrero 1994), 60-63.
- Kotnik, Jure. *New container architecture: design guide + 30 case studies*. Barcelona: Links, 2013.
- Kwon, Miwon. *A Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge Mass: MIT Press, 2004.
- Lippard, Lucy. "Art Outdoors: In and Out of the Public Domain", *Studio International* 193 986 (1977), 87.
- Raquejo, Tonia. *Land Art*. San Sebastián: Nerea, 1998.
- Tiberghien, Gilles, *Land art*. París: Carré, 1995.
- Weilacher, Udo. *Between landscape architecture and land art*. Basel: Birkhäuser, 1999.
- Whiteley, Nigel. *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*. Cambridge-Mass: MIT Press, 2002.
- Woodman, Ellis. "Flight club; Architects: Peter Beard Landroom", *Building design* 1864 (abril 2009), 10-13.
- Worpole, Ken. "The subtle interventions in the post-industrial landscape of the Rainham Marshes: Architects: Peter Beard Landroom", *Architecture Today* 202 (octubre 2009), 34-40.