

## Envolviendo espirales con Robert Smithson

---

**María Isabel Alba Dorado**

Universidad de Sevilla

maribelalbadorado@gmail.com

**Resumen:** La relación entre arte, industria y paisaje ha tenido a lo largo de la historia un desarrollo mucho más importante de lo que habitualmente se conoce y reconoce. Muchos de los pioneros del *land art* supieron desvelar a través de su obra una manera de entender e interpretar estos espacios industriales y sugerir con una mayor libertad nuevos diálogos y modos de intervención en ellos. Robert Smithson nunca permaneció al margen de este hecho industrial. Sus obras nos enseñan a apreciar estos paisajes post-industriales sobre los que normalmente no solemos reparar, fijando nuestra atención sobre ellos, dotándolos de un nuevo significado. Será objetivo de este artículo desvelar estos diálogos que Robert Smithson estableció a lo largo de su trayectoria artística con estos paisajes industriales.

**Palabras clave:** Robert Smithson, arte, paisaje, industria, Spiral Jetty.

### Walking Around Spirals with Robert Smithson

**Abstract:** The relationship between art, industry and landscape has had a much more important development than is commonly known and recognized. Many pioneers of land art revealed through their work a way to understand and interpret these industrial spaces and suggested new and more freely ways of dialogue and action in them. Robert Smithson never remained indifferent to these industrial spaces. His works teach us to appreciate these post-industrial landscapes at which we don't often look, fixing our attention on them, giving them new meaning. This article aims to reveal the dialogues that Robert Smithson established throughout his career with these industrial landscapes.

**Key Words:** Robert Smithson, art, landscape, industry, Spiral Jetty.

## Incrocio spirali con Robert Smithson

**Riassunto:** Il rapporto tra industria, arte e paesaggio ha avuto nel corso della storia uno sviluppo molto più importante di quello comunemente conosciuto e riconosciuto. Molti dei pionieri della land art sono riusciti a svelare attraverso il suo lavoro un modo per capire e interpretare questi spazi industriali e suggerire con più libertà nuovi dialoghi e le modalità di intervento in loro. Robert Smithson mai è rimasto fuori di questo fatto industriale. Le sue opere ci insegnano ad apprezzare questi paesaggi post-industriali su cui di solito tendiamo a non riparare, fissare la nostra attenzione su di loro, dando loro un nuovo significato. Questo articolo cercherà di rivelare questi dialoghi che Robert Smithson ha stabilito durante la sua carriera con questi paesaggi industriali.

**Parole chiave:** Robert Smithson, arte, paesaggio, industria, Spiral Jetty

## Introducción

Las explotaciones industriales, las fábricas, los paisajes asociados a estos fenómenos productivos, han sido en innumerables ocasiones punto de inspiración y referente para muchos artistas pertenecientes al campo de la pintura, la escultura, la fotografía y, más recientemente, el cine, la instalación, la performance... hasta el punto de que muchos de estos espacios generados por la decadencia industrial se han revelado en los últimos años como uno de los campos de investigación más fértiles del arte contemporáneo.

Son muchos los artistas que han sabido reconocer en estos espacios una oportunidad para llevar a cabo su actividad artística, actuar sobre ellos, e incluso reincorporarlos como paisajes aceptados. Desde finales de la década de los sesenta hasta principios de los ochenta, son numerosos los artistas que, atraídos por los espacios mineros, las zonas de extracción mineral, las viejas fábricas, las antiguas explotaciones petrolíferas, los vertederos de residuos industriales, desarrollan su actividad artística en estos lugares, sirviéndose de ellos como materia, soporte físico o contexto en el que llevar a cabo sus obras.

En este sentido, fueron los artistas norteamericanos los primeros en explotar las cualidades estéticas de estos emplazamientos. En la década de los sesenta, coincidiendo con la materialización del trabajo de estos artistas a escala territorial, nos encontramos como la sociedad industrial comienza a generar territorios de desecho, al tiempo que las nociones de ecología y medioambiente comienzan a cobrar fuerza. En este contexto, estos artistas encontrarán en estos paisajes una oportunidad irrepetible para actuar e intervenir sobre estas nuevas naturalezas, reinterpretándolas, revalorizándolas y dotándolas de un nuevo significado por medio del arte. A este respecto, Robert Smithson decía: “El artista contemporáneo no puede dar la espalda a las contradicciones que están viviendo en este momento los paisajes de la tierra; unas tierras que ofrecen unos retos mayores que los paisajes naturales protegidos” (Smithson, 1973, p. 62).

Así pues, será objetivo de este artículo en las próximas líneas, develar aquellos diálogos que el artista Robert Smithson estableció a lo largo de su trayectoria artística con estos paisajes industriales, transformando unos espacios, que inicialmente podrían considerarse como degradados y obsoletos, en unos entornos de alto valor estético y cultural. Para ello nos iniciaremos en el estudio de algunas de sus obras, abordándolas no de una manera directa, sino tangencial, rodeándolas, describiendo una trayectoria que, más que a una circunferencia, se asimilaría a una espiral, continuamente acercándonos y, al mismo tiempo, alejándonos de ellas, abordándolas desde sucesivas aproximaciones.

### **Robert Smithson. Diálogos iniciáticos**

Robert Smithson (Passaic, New Jersey, 1938-1973) fue uno de los artistas más revolucionarios del siglo XX, pero también uno de los más influyentes y originales (figura 1). El rico legado de sus contribuciones, como artista y escritor, ha ejercido durante más de treinta años un fuerte impacto en la escultura y en la teoría del arte, y aún sigue siendo una fuente interminable de inspiración. Sus ideas y pensamientos se materializaron en diversos formatos: proyectos, propuestas, dibujos, esculturas, escritos críticos, earthworks, películas, fotografías, que abordaban diversos temas como: la entropía, la cartografía, la paradoja, el paisaje, la antropología, la historia natural o la noción del tiempo, entre otros.



Figura 1. Robert Smithson. Fuente: R. Smithson (1993). *Robert Smithson, el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, Centre Julio González, p. 5.

Su interés por los procesos geológicos e industriales que afectan al paisaje le llevó a desarrollar gran parte de sus proyectos en entornos industriales, relacionándose principalmente, tanto de forma conceptual como operativa, con la industria de la minería. Así, al estudiar de forma detallada la obra de Robert Smithson, observamos como nunca permaneció al margen del hecho industrial. Robert Smithson, al igual que otros muchos artistas como Michael Heizer, Gordon Matta-Clark, Isamu Noguchi, Richard Serra, profesó un gran interés por las zonas industriales devastadas. Recorrió tanto minas y canteras en desuso como edificios industriales abandonados en las periferias urbanas, buscando en estos espacios industriales llevar a cabo sus obras artísticas. En uno de sus escritos más conocidos comenta:

Por el país hay muchas zonas de minas, canteras en desuso, y lagos y ríos polucionados. Una solución práctica para la utilización de tales lugares devastados sería reciclar la tierra y el agua en términos de earth art. Recientemente, cuando estuve en Holanda, trabajé en una cantera de área que iba a ser de nuevo desarrollada. Los holandeses son especialmente conscientes del paisaje físico. Debe establecerse una dialéctica entre el reciclaje de la tierra y el empleo de las minas.

El artista y el minero deben tomar conciencia de sí mismos como agentes naturales. Esto es extensible a todo tipo de minas y de edificios. Cuando el minero o el constructor pierden de vista lo que están haciendo en aras de la abstracción o de la tecnología, no pueden enfrentarse a la necesidad. El mundo necesita de carbón y autopistas, pero no necesitamos los resultados de la explotación minera. La economía, cuando se abstrae del mundo, es ciega respecto al proceso natural. El arte puede convertirse en un recurso que sirva de mediador entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son caminos de dirección única, más bien deberían ser caminos que se cruzan. El arte puede ayudar a proveer la necesitada dialéctica entre ellos (Smithson, 1979, p. 220).

Robert Smithson sentía una enorme fascinación por estos paisajes fruto de la explotación industrial. Le atraían y le repelían al mismo tiempo. Estaba obsesionado por estos lugares abandonados, obsoletos, degradados... a los que llamó lugares de “grado cero”, “paisajes dialécticos” y que calificó de “atrasados” o de “zonas marginales”. De entre todos ellos, se sentía especialmente atraído por las canteras y explotaciones mineras abandonadas a las que denominó ‘paisajes de perfil bajo’, pues, estos espacios constituían, según él, un mayor reto para el arte y una mayor posibilidad de estar en soledad (Smithson, 1973, p. 179). La atracción de Robert Smithson por estos paisajes abandonados y destruidos de la industria se encontraba, además, en esa posibilidad que estos espacios ofrecían para olvidarse de uno mismo. Pues, como él mismo diría, “En esos paisajes donde se hace muy evidente la desintegración del espacio y del tiempo se produce una especie de final de la individualidad... el ego desaparece por unos momentos” (Smithson, 1973, p. 143).

En este sentido, su actividad artística se orientó hacia estos espacios de una forma premeditada, tratando de conferirles un carácter artístico desde una posición utilitaria. Si analizamos su obra en profundidad, podemos comprender el radicalismo anticipatorio e innovador de los proyectos de Smithson en su audaz intento por rescatar mediante el arte estos paisajes industriales. Así pues, planteó su creación artística como un medio para recuperar la tierra en términos artísticos. Con esta idea escribió a numerosas compañías explotadoras de minas y canteras a cielo abierto para ofrecer sus servicios. Smithson siem-

pre consideró que los mejores lugares para sus obras eran aquellos que la acción desmesurada de un pasado industrial proporcionaba:

Mi propia experiencia me dice que los mejores sitios para earth art son sitios que han sido alterados por la industria, urbanizaciones desconsideradas, o devastadas por la propia naturaleza. Por ejemplo, *Spiral Jetty* está construida en un mar desecado y *Broken Circle and Spiral Hill* en una cantera de arena. Estos terrenos están cultivados o reciclados por el arte (Smithson, 1973b, p. 64).

Así describe Robert Smithson el paisaje que tuvo que atravesar para llegar al lugar donde construyó *Spiral Jetty* (1970), un lugar de desperdicios y basura que transporta, dice el artista, a uno a un mundo de prehistoria moderna:

Los productos de una industria devónica, los restos de una tecnología silúrica, todas las máquinas del periodo carbonífero superior, estaban perdidas en aquellos depósitos amplios de arena y lodo. Dos chabolas ruinosas miraban por encima de un grupo cansado de torres petrolíferas. Bombas bañadas en una pegajosidad negra se oxidaban en el aire salado y corrosivo. Un cobertizo sobre pilotes podría haber sido la habitación del “eslabón perdido”. La vista de todas estas estructuras incoherentes producía un gran placer. Este emplazamiento contenía la evidencia de una sucesión de sistemas hechos por el hombre enfangados en esperanzas abandonadas (Smithson, 1993, p. 183).

A estos ejemplos, podríamos añadir, además, su obra *Cooper Mining Pit-Reclamation Project* (1973), ideada para ser llevada a cabo como recuperación de una enorme cantera a cielo abierto situada en el estado de Utah, en Estados Unidos. Esta premeditación de Robert Smithson por elegir lugares industriales arruinados o degradados para el desarrollo de sus obras le lleva a incluso, cuando no los encuentra, fabricarlos, como es el caso de su obra *Barraca de madera parcialmente enterrada* (1970) en Kent State University, en Ohio. En ella, Smithson procede a verter sobre la estructura de una antigua leñera abandonada sucesivas cargas de tierra, quedando terminada la obra en el momento en el que se inicia su derrumbe. O más aún, cuando no le es posible fabricar estos lugares, los inventa, trazando para ellos mapas y dibujos

que muestran paisajes imaginarios modificados por sus propias acciones: movimientos de tierras, desplazamientos de piedras, deslizamientos de escombros, vertidos de asfalto, flujos de lodo, acumulación de cristales, como es el caso de su dibujo *Entropic Landscape* (1970).

### **Dialéctica entre arte e industria. Diálogos en círculo**

A estas propuestas de Robert Smithson le seguirán las de otros artistas que recorren tanto minas y canteras en desuso como edificios industriales abandonados en las periferias urbanas, buscando en estos espacios industriales llevar a cabo sus obras artísticas. En este sentido, nos encontramos con la espectacular intervención que Michael Heizer realizó en unas antiguas minas de carbón a cielo abierto próximas al parque natural de Buffalo Rocks, en Illinois. Heizer denominó este proyecto *Effigy Tumuli Sculptures* (1983-85). En su desarrollo redujo la acidez del terreno mezclándolo con caliza lo que permitió que creciera de nuevo la vegetación en esta antigua zona minera y, posteriormente, aprovechando los relieves del terreno, realizó varias formas semifigurativas de animales. Gordon Matta-Clark, por su parte, recorre las naves de almacenamiento del puerto de Nueva York, adquiriendo 'propiedades sin alma', estructuras vacías y abandonadas sobre las que concentrar, como él mismo dirá, su 'atención desgarradora'. Así pues, en 1975, en el muelle 52 de Manhattan, Gordon Matta-Clark lleva a cabo su obra, *Day's End*, practicando diversas incisiones y cortes a una gran nave industrial mediante un proceso de destrucción que, en sus manos, se torna constructivo; creando espacio a través de un hecho destructivo. Y es que quizá, como diría Dan Graham, "nadie construye edificios como Gordon los destruye". Asimismo, Isamu Noguchi, uno de los pioneros del paisaje contemporáneo, no dudó en 1988, cuando fue invitado a diseñar uno de los jardines en Sapporo, en seleccionar de los tres posibles solares aquel que se situaba sobre un vertedero industrial de 181 hectáreas. Eduardo Chillida proyecta junto a unas canteras el vaciado de una montaña y Richard Serra trabaja en las montañas de escoria en la cuenca del Ruhr, Alemania.

Pero esta relación entre arte e industria fluye en las dos direcciones de forma indistinta, definiendo un diálogo circular. Así pues, nos encontramos como estos artistas de *land art* reinterpretan las canteras y los espacios de extracción mineral como enormes esculturas hechas por el tiempo. Ro-

bert Smithson confiere a las explotaciones mineras a través de sus intervenciones de un carácter artístico, dotándolas de una forma física contundente y atractiva. La labor artística de Michael Heizer le lleva a esculpir la tierra. Gordon Matta-Clark, a través de incisiones y cortes estudiados, trabaja con la luz y el espacio vacío de viejos edificios industriales, devolviéndolos a la vida como espacios escultóricos. Isamu Noguchi diseña sus parques y jardines como si se trataran de enormes esculturas por las que caminar.

Asimismo, esta relación entre arte e industria es posible desarrollarla en sentido inverso. De este modo, nos encontramos como muchos de los trabajos de estos artistas son creados a partir de excavaciones a gran escala y desplazamientos de grandes masas de tierra, lo que les lleva a desarrollar tareas próximas a las de un minero. Así pues, Robert Smithson necesitó 6.000 toneladas de roca basáltica y de tierra para la construcción de *Spiral Jetty* y Michael Heizer desplazó cerca de 460.000 metros cúbicos de tierra y vertió 6.000 toneladas de piedra caliza en el desarrollo de su proyecto *Effigy Tumuli Sculptures*. Del mismo modo, las sugerentes fotografías que muestran a Gordon Matta-Clark durante el proceso de creación de sus obras nos llevan, si no prestamos una adecuada atención, a confundir su figura con la de un obrero que trabajara en el interior de estas fábricas. Destacan por su belleza las imágenes que muestran al artista durante el desarrollo de su obra *Day's End*. En ellas, vemos como Matta-Clark comienza a construir en un proceso inverso su obra, mediante cortes, perforaciones, incisiones, que van dejando paso a luz del sol en el interior de estos espacios, creando de una forma sencilla obras de una gran complejidad.

Sin duda alguna, muchos de los paisajes que hoy nos rodean fruto de la explotación de minas y canteras poseen una potencia y dimensión equiparable a muchas de estas obras. Así pues, el sobrecogedor descenso en espiral de Corta Atalaya en Riotinto, la belleza geométrica de las canteras de marés de Ciudadela en Menorca o las minas de Almadén en Ciudad Real podrían relacionarse con obras como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, el *Doble Negativo* (1970) de Michael Heizer y *Tortured Earth* (1943) de Isamu Noguchi.

## **Acciones artísticas. Diálogos mediadores**

En este diálogo entre arte e industria, Robert Smithson adoptará una posición formalista. Para él, tanto el artista como el minero, eran agentes naturales en la construcción de estos paisajes. En esta necesaria dialéctica que

Smithson reconocía entre el ecologista y el industrial, pensó en el arte como agente mediador.

La postura de Robert Smithson, como artista, ante estos espacios industriales era mediadora. No lamentaba los destrozos ocasionados por los desechos industriales, ni apoyaba las reivindicaciones de mentalidad ecologista. En el desarrollo de sus obras, al igual que harían muchos artistas de *land art*, buscó métodos para entender las zonas industriales devastadas, interpretarlas en claves estéticas y transformarlas mediante el arte. Así pues, su encuentro con estos espacios industriales va a permitir recuperar para el arte minas, canteras, zonas de extracción mineral degradadas y activar áreas industriales obsoletas y abandonadas.

### **Diálogos en otra frecuencia**

Son diversas las posiciones desde las que Robert Smithson se sitúa a la hora de intervenir en estos espacios. Así pues, nos encontramos que, frente a la realización de vertidos, construcciones, desmontes, excavaciones a gran escala o desplazamientos de grandes masas de tierra llevadas a cabo con el objetivo de dotar a espacios y zonas industriales degradadas de un carácter artístico a través de una forma física contundente y atractiva, Smithson va a mostrar otra sensibilidad mediante el desarrollo de intervenciones mínimas sobre su superficie. Estas acciones conllevan actos menos agresivos como mirar, andar, fotografiar, cartografiar, que reclaman una reconsideración de la mirada en el acercamiento de estos espacios industriales. Estas acciones consideran el acto de mirar como un hecho artístico, que le llevará a establecer un diálogo con estos paisajes en otra frecuencia, haciendo que éstos adquieran nuevos valores y pasen a ser considerados, a través de la mirada del artista, como verdaderas obras de arte. Desvelamos en Robert Smithson, a partir de sus palabras, esta actitud: “Un artista puede hacer arte simplemente mirando. Un conjunto de miradas puede ser tan sólido como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continúa ‘engañando’ al artista arrebatándole ese ‘arte de mirar’ mediante la simple valoración de los ‘objetos artísticos” (Smithson, 1979, p. 112).

En *The Monuments of the Passaic* (1967), Robert Smithson no construye una escultura, ni transforma un territorio a través de enormes desplazamientos de tierra, su acción se va a limitar a dar un paseo,

un acto efímero durante el cual tomará unas fotografías, reflexionará sobre lo que ha visto, y posteriormente escribirá un artículo para ser publicado (figuras 2 y 3). Dicho acto creativo no se materializa en ningún objeto físico, sino que, más bien, es el propio proceso el que se convierte en obra artística a partir de esa nueva mirada que Robert Smithson construye y que le lleva a registrar de una forma original estos territorios.

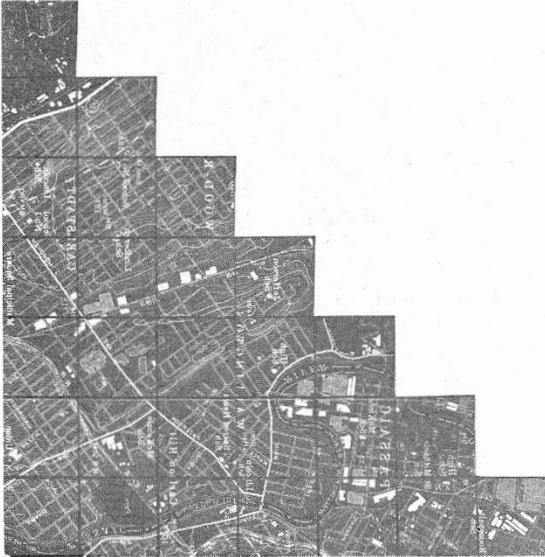


Figura 2: Mapa en negativo mostrando la región de los monumentos a lo largo del río Pas-saic. Robert Smithson. Fuente: A. Reynolds (2003). *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 94.

A través de su tour por los “Monumentos de Passaic”, Smithson nos describe un viaje cotidiano por la zona industrial de su ciudad natal. Esta experiencia se torna en un viaje interior. Smithson interpreta las desoladoras ruinas de un pasado industrial, demasiado familiares para él, de una forma nueva y original. Recorre estos paisajes deteniéndose en una serie de lugares a los que otorga de un nuevo significado. Su mirada no está condicionada por un modelo racional de conocimiento y prefiere dejarse sorprender por una realidad que se sabe cotidiana para él, de modo que le permita descubrir nuevos e insospechados matices en estos paisajes marcados por un pasado industrial.



Figura 3: El Monumento a las Grandes Tuberías. Fuente: R. Smithson (1993). *Robert Smithson: El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, Centre Julio González, p.18.

Smithson recorre un paisaje urbano y se detiene en una serie de lugares a los que signa con nombre y va describiendo los extraños objetos de un paisaje industrial periférico como si fueran monumentos, “ruinas a la inversa”, según la expresión del artista. Así, por ejemplo, el puente sobre el río Passaic es fotografiado y nombrado como “Monumento de las direcciones dislocadas”, seis tuberías enormes que vierten residuos al río son nombradas como “Monumento de las fuentes” y otros elementos tales como contrafuertes de hormigón, plataformas de bombeo, una caja de arena... son denominados como “Monumentos menores”. Smithson nos descubre a través de su mirada una “nueva monumentalidad” que va construyendo con sus palabras.

Sin embargo, este diálogo que establece con estos espacios industriales, vemos que se torna en un diálogo sin fin, infinito. Robert Smithson, en el artículo que publica en la revista *Art Forum*, explica su intención de descubrir esos otros Passaic cotidianos de nuestra existencia que quedarían recogidos en una publicación que titularía “Tour por los Otros Monumentos de...”, proyectando hacia el infinito esta práctica artística.

De este modo, Smithson, pero también otros muchos artistas, va a mostrar a través de sus obras un cambio de sensibilidad que apunta a la construcción de una nueva mirada con la que registrar estos paisajes degradados por la industria. La mirada de Smithson construye un diálogo con estos espacios industriales que le lleva, como definiría Robert C. Hobbs, a “entender las zonas industriales devastadas y considerarlas en términos estéticos.” (Hobbs, 1981, p. 29). En este sentido, las fotografías que Smithson realiza en su recorrido por los suburbios de su pueblo natal muestran no sólo una realidad, que para el artista no hace sino crecer hasta la ruina, sino que además registran una nueva mirada capaz de desvelar una belleza hasta entonces oculta en estos paisajes. A Smithson le gustaba evocar la sentencia de Heráclito: “el mundo más bello es como un montón de cascotes dejados caer en confusión.” (Smithson, 1979, p. 102).

La mirada de Smithson va más allá de lo que estos espacios industriales muestran en simple apariencia, para llegar a su esencia y poder interactuar con ellos, aceptándolos como nuevos paisajes frente a la invisibilidad que, hasta entonces, habían sido condenados, tratando de superar el reto que estos paisajes, a diferencia de otros muchos, ofrecen en cuanto a su reincorporación como paisajes aceptados. Pues, como él mismo vaticinaría en su ensayo sobre el nuevo pintoresquismo: “Las huellas de lo industrial acabarán siendo apreciadas por la mirada que al cabo del tiempo retorna al lugar, igual que lo fueron los viejos molinos en la pintura del paisaje del XVII o las ruinas de castillos y abadías en el romanticismo” (Smithson, 1967).

Al observar de nuevo las fotografías de Robert Smithson en Passaic, reparamos en una mirada que recorre estos paisajes literalmente pegada al suelo. La fascinación del artista por las huellas que la industria ejerce sobre la tierra le lleva a enfocar el objetivo de su cámara hacia el suelo. Una fascinación que quedará de nuevo registrada un año más tarde, en 1968, en las fotografías que toma durante su expedición a Oberhausen, una zona altamente industrializada en la comarca alemana del Ruhr. El montaje fotográfico que realiza como resultado de esta incursión trata de captar las huellas de los neumáticos de las grandes maquinarias que van trazando el sendero que conduce hasta una zona de cascotes y restos de chatarra abandonados. Smithson registra este paisaje con la mirada puesta en las huellas que la industria ha dejado

en el territorio para finalizar alzando por un momento la vista y contemplar la visión entre brumas de las chimeneas de una fábrica que envuelve con su niebla contaminadora la soledad de ese espacio. La mirada de Smithson nos descubre no sólo nuevos lugares, sino una materialidad que el artista intuye que no ha sido explorada plásticamente.

## Diálogos desplazados

En el caso de Robert Smithson, además, el encuentro que establece con estos paisajes industriales a través de su actividad creativa adquiere una nueva dimensión mediante la prolongación de sus obras a través de la reelaboración de materiales, collages, vídeos, mapas, dibujos, descripciones... Estos hacían que sus obras permanecieran siempre abiertas, estableciendo un diálogo inacabado con estos espacios a partir de la creación de una dialéctica entre *lugares* y *no lugares*.



Figura 4. Nonsite (Oberhausen), 1968. Fuente: R. Smithson (1993). *Robert Smithson: El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, Centre Julio González.

Smithson enunció una teoría sobre lo que él denominó el *lugar* (*site*) y el *no-lugar* (*nonsite*). El *site* hacía referencia a la localización física de una obra determinada, mientras que el *nonsite* era una representación en la galería de ese lugar a través de fotografías, vídeos, mapas, documentos y materiales transportados extraídos de ese lugar, normalmente minas o canteras distantes, y que se disponían dentro de contenedores (figura 4). Especialmente importantes eran los mapas que se exhibían junto a los contenedores y que hacían referencia al

lugar original donde se habían extraído los materiales. La distancia que une y separa ambos lugares, el *site* del *nonsite*, ya no es una distancia física, sino intelectual que fluye en ambas direcciones, definiendo un diálogo desplazado que tiene lugar en ese espacio intermedio que se extiende entre ambos, donde el concepto de tiempo y espacio adquieren nuevas dimensiones. Este diálogo desplazado es el que otorga de sentido al *nonsite*. Éste adquiere un nuevo significado por su desplazamiento a otro sitio que contiene en sí la conexión a su lugar original a través de la documentación que le acompaña, estableciendo así un diálogo con su contexto en origen.

### Envolviendo espirales. Diálogos sin fin...

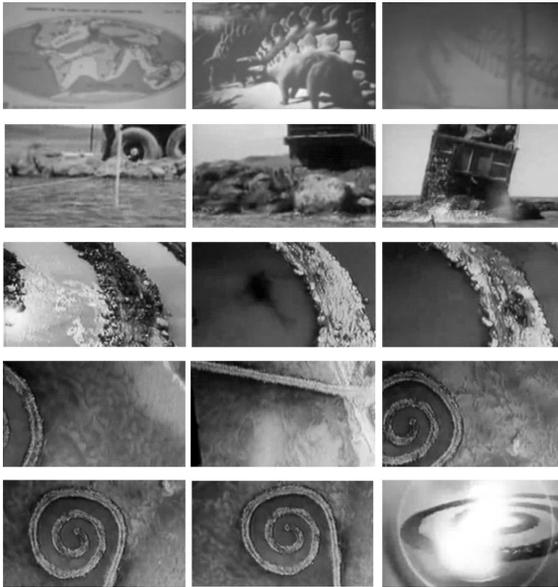


Figura 5. *Spiral Jetty*, 1970. Robert Smithson. Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=vCfm95GyZt4> (20/10/14)

Hay una obra que resume, mejor que ninguna otra, la trayectoria artística de Robert Smithson. Aún no nos hemos detenido lo suficientemente en ella y, sin embargo, subyace implícita en nuestras palabras. De algún modo, no hemos dejado de hacer referencia a esta obra, haciendo que nuestro discurso gire sin cesar en torno a ella, unas veces acercándonos y otras alejándonos, definiendo, más que una cir-

cunferencia cerrada, una espiral. Nos referimos a *Spiral Jetty* (1970) (figura 5).

Esta obra constituye, sin duda, una síntesis de la actividad artística de Robert Smithson. Para el artista, *Spiral Jetty* no era sólo el movimiento de tierras realizado para la construcción de una escollera en forma de espiral con 6000 toneladas de roca basáltica y de tierra a orillas del Gran Lago Salado de Utah sobre una zona donde se acumulaban escombros y desechos industriales. *Spiral Jetty* era, además, la construcción de un recorrido en espiral que contiene toda la temática de los viajes iniciáticos a Passaic. Un viaje que nunca termina, que se torna en un recorrido sin fin sobre la espiral, continuamente entornando el paisaje, acercándose o alejándose de él, desde la interioridad a la exterioridad e inversamente.

*Spiral Jetty* contempla, además, la construcción de una nueva mirada capaz de poner en valor un lugar aparentemente sin cualidades paisajísticas. Así, en la circularidad de las diferencias que se establece entre la realidad que es fotografiada o filmada y aquella otra que es nombrada o mostrada, Smithson propone una percepción en espiral, donde la mirada, en el trayecto de una a otra, en la oscilación entre ambas, adopta una posición limítrofe que nos mantiene en continua tensión ante el efecto de extrañeza que estas imágenes producen. Así pues, nuestra mirada recorre *Spiral Jetty* describiendo un movimiento de ida y vuelta que sigue una trayectoria circular que nunca se cierra, acercándose o alejándose continuamente de la realidad que se percibe, tratando de profundizar en las apariencias con el fin de trascenderlas, recorriendo ese camino que nos lleva de lo figurativo a la abstracción a través de un proceso de disolución que, como el propio Smithson expresa, hace que el “paisaje se borre bajo expansiones y contracciones” (Smithson, 1993, p. 183).

No resulta extraño observar a Robert Smithson recorriendo *Spiral Jetty*, girando sobre la espiral, enroscado en la fuerza centrípeta del muelle, dejándose envolver por la circularidad del paisaje que le rodea, enfrascado en sus pensamientos, reflexivo, dirigiendo su mirada hacia el suelo, sin tiempo ni ganas de mirar a la cámara (Figura 6).



Figura 6. Robert Smithson caminando sobre Spiral Jetty, 1970. Fotografía de Gianfranco Gorgoni. Fuente: R. Smithson (1993). *Robert Smithson: El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, Centre Julio González, p. 248.

Pero *Spiral Jetty* es también el título de un film rodado por Robert Smithson en película de 16 mm, un texto descriptivo, un conjunto de dibujos preparatorios... que constituyen, sin duda, el ejemplo más complejo entre *site* y *nonsite*. Todos estos elementos son recíprocos y complementarios, definen un camino que va y vuelve entre cosas y lugares que se encuentran en otro sitio, fluyendo en ambos sentidos, definiendo una dialéctica que, en palabras de Robert Smithson, “giraba en círculos hacia un estado indeterminado” (Smithson, 1973, p. 67).

Smithson recurrió al filme con el objetivo de revelar la esencia de este lugar, de modo que pudiera ser experimentado por todo el mundo desde la escala macroscópica, a través de representaciones del sistema solar, hasta la microscópica, a partir del reconocimiento de las estructuras helicoidales de los cristales salinos. Distintas escalas que Robert Smithson recorrerá hacia delante y hacia atrás. La película, como dice el artista, recoge la escala de la Spiral Jetty: “Elementos dispares asumen coherencia. Lugares y cosas inverosímiles fueron intercalados entre secciones de la película que muestran... Un camino que va y vuelve entre cosas y lugares que se encuentran en otro sitio... la disyunción que existe entre la realidad y la película le lleva a uno a tener una sensación de ruptura cósmica.” (Smithson, 1993, p. 185)

La película da forma a una espiral compuesta de fotogramas que se superponen en un vaivén constante de imágenes que muestran la construcción de la obra con los camiones, volquetes, excavadoras y las imágenes de lagartos con apariencia de dinosaurios, mapas imaginarios o detalles de los cristales salinos o el color rojizo del agua. La imagen de Robert Smithson recorriendo la superficie inestable de la espiral es tomada desde un helicóptero. Esta acción no es casual y su justificación se encuentra en el requerimiento del artista de esta imagen concreta. Le gustaba la palabra helicóptero ya que procede del griego *helikos* que significa espiral. De esta manera, el artista pretendía establecer ese doble diálogo sin fin en el que la espiral de tierra se convertía en el reflejo de la espiral que dibujaba el helicóptero en el aire y a la inversa.

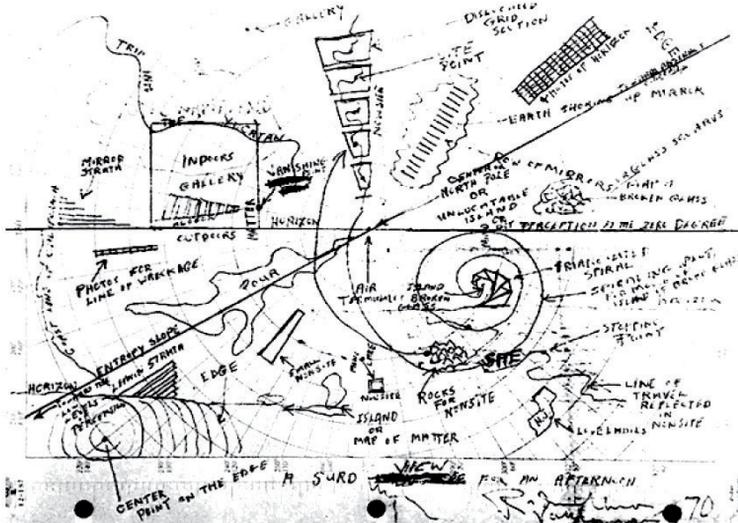


Figura 7. A Surd View for an Afternoon, 1969. Robert Smithson. Fuente: A. Reynolds (2003). *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 160.

*Spiral Jetty* constituye, además, como muestra la imagen *A Surd View for an Afternoon* (1969), una contemplación íntima y reflexiva sobre estos lugares (Figura 7). Este dibujo define un paisaje imaginado por Robert Smithson, un paisaje interior en el que quedan reflejadas las inquietudes y obsesiones del artista marcadas por su interés por estos paisajes industriales. La radicalidad anticipadora e

innovadora de sus proyectos permitió rescatar mediante el arte estos espacios industriales, dotándoles de un nuevo significado y estableciendo un diálogo mucho más importante de lo que habitualmente se conoce entre naturaleza, paisaje, arte e industria.

## Referencias

- Hobbs, R. (Ed). (1981). *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Smithson, R. (1967). The Monuments of Passaic. *Artforum*, N° VI (diciembre), 48-51.
- Smithson, R. (1973). Entrevista con Patricia Ann Norvell (abril 1969). En Lippard, L.R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Smithson, R. (1973b). Frederick Law Omsted y el paisaje dialéctico. *Artforum*, n° 12 (febrero), 62-68.
- Smithson, R. (1979). *The Writings of Robert Smithson*. Nueva York; University Press.
- Smithson, R. (1993). *Robert Smithson: El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, Centre Julio González.