



ROBERT SMITHSON EN EL CAMINO DE PROMETEO.

J. Guillermo Merchán-Basabe

Robert Smithson. imagen, tratamiento digital
<http://bjdkfp.org/news/robert-smithson>

Resumen

En este texto se analiza la intervención artística de espacios y se hace una crítica a la concepción estética de la naturaleza en Robert Smithson. Se postula que la obra de Smithson polemiza con las concepciones *pródigas* y *catastróficas* de la naturaleza, al tiempo que propone implícitamente, por medio de acciones que se valen del impulso tecnocientífico, una redención de la naturaleza.

Palabras clave: Robert Smithson, arte-naturaleza, paisaje catastrófico, redención.

Robert Smithson on the path of Prometheus

Abstract: This paper presents an analysis of artistic interventions in public spaces, as well as a critic approach of the aesthetic conception of nature in the works of Robert Smithson. It also argues that Smithson's work renders a critical glance at "prodigal" and "catastrophic" conceptions of nature, proposing at the same time that, through actions propelled by the current techno-scientific momentum, redemption of nature may be achieved.

Key words: Robert Smithson, Nature-Art, Catastrophic Landscape, Redemption.

Robert Smithson no caminho de prometeu.

Resumo: Este texto faz uma análise da intervenção artística de espaços e uma crítica da concepção estética da natureza em Robert Smithson. Postula que a obra de Smithson faz uma crítica das concepções "pródigas" e "catastróficas" da natureza, ao mesmo tempo em que propõe implícitamente, por meio de ações que se valem do impulso tecno-científico, uma redenção da Natureza.

Palavras chave: Robert Smithson, Arte-Natureza, Paisagem catastrófica, Redenção.

Yo desarrollé una dialéctica entre los aspectos mentales y materiales de la naturaleza. Adquirí una visión dualista, oscilando siempre entre las dos áreas. No es una implicación con la naturaleza en un sentido clásico. No supone una referencia antropomórfica al medioambiente...

Smithson (2006b, p. 37).



Fotografía 1. *Dead Tree* (1967).

Fuente: <http://www.robertsmithson.com>

Paisaje catastrófico

La intervención artística de espacios naturales de Robert Smithson es pionera en la conversión de elementos del medio natural en arte, gracias al trabajo ejemplar de maquinaria pesada. Ha sido asimilada como la obra de otros artistas que se acercan a la naturaleza, por cuanto parece alejada de las instituciones del aparato cultural y se *impone* sobre el espacio natural como escape al espacio museográfico. Así, este artista, estigmatizado por un supuesto ensimismamiento en la obra de arte propio, el landartista¹ resulta inscrito dentro de tendencias artísticas utilitaristas que asumen la naturaleza prometeicamente, como objeto de usufructo, en tanto medio de presentación y lugar de experimentación. Tal estigma puede fundamentarse en su *estetización* de emplazamientos en espacios marginados y explotados, por lo general contaminados con desechos industriales, a lo que se suman sus acciones *indiferentes*, como la exposición de árboles muertos (fotografía 1), la modelación gigantesca de materiales naturales, la excavación y zanjamiento de agua, el vertimiento de materiales industriales, que no solo llevan el arte a un entorno natural, sino que lo modifican de manera agresiva.

Smithson se aleja de otros artistas *enverdecidos*, por cuanto sugiere exaltaciones de la catástrofe natural, pero su actitud no se debe al arrepentimiento ni a un antiecológico o falta de conciencia ambiental, sino a la negación metafórica de neomitos asociados a las instancias de representación de una naturaleza pródiga o catastrófica². Esto es lo que puede inferirse de la inversión de categorías y estereotipos visuales

1 A este respecto el valioso estudio sobre Smithson realizado por Gary Shapiro (1995), quien se acerca a las actitudes del artista y su equiparación con ciertos artistas catalogados de megalómanos como Heizer.

2 Sobre las instancias de construcción de la idea de *naturaleza pródiga, catastrófica y apocalíptica*, véase Merchán-Basabe (2012)

referidos a la concepción de la naturaleza en la estética que se presenta en “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey” del año 1967 (Smithson, 2006a). Allí, este artista ironiza sobre el carácter *ficcional* de una idea de naturaleza anclada en arrepentimiento y *el neomito de la totalidad intocada* re-significando nociones clásicas como *paisaje* o *lo pintoresco*,³ y otras referidas al emplazamiento de volúmenes en el espacio natural como *monumento, ruína*, etc.; allí recrea además, a manera de crónica, la imagen *humboldtiana* del expedicionario⁴ que experimenta un placer inmediato en la experiencia de la belleza natural en emplazamientos devastados por la explotación industrial (fotografías 2 y 3).

3 La obra de Ron Graziani (2004) hace un estudio profundo sobre la resignificación del paisaje pintoresco en Smithson en un capítulo titulado “Blasted landscape”, en el que centra su atención en los aspectos contrapuestos al paisaje *moderno*. De la misma forma lo hace Hobbs (1981, p. 29) quien asevera que Smithson es el redescubridor de lo pintoresco.

4 Este carácter de viajero/naturalista o expedicionario/cronista se encuentra explícito no solo en “Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey”, también en el texto titulado *Spiral Jetty* y especialmente en *Incidents of mirror-travel in the Yucatan*. En: Smithson (1996).



Fotografía 2. Monumento: *Puente de bombeo* (1967). **Fotografía 3.** Monumento: *Fuente* (1967).

Fuente: <http://www.robertsmithson.com>

La negación de neomitos conlleva al replanteamiento de *cánones* estéticos, implica la implementación de un marco que presenta un panorama de oposición a cualquier simbolismo sobre una *totalidad primigenia*, *la tierra de Arcadia*, *el buen salvaje* y *lo intocado*, propios de la instancia pródiga⁵, algo que Smithson enuncia explícitamente en sus conversaciones con Heizer y Oppenheim⁶. La negación de la concepción purista y un aparente rechazo del respeto radical del entorno

5 Peran (2006, pp. 65,73) señala la contradicción smithsoniana de mitologías *modernas* predominantes en la pintura de finales de los siglos XIX y XX.

6 En las “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson” este último señala su desdén por las representaciones de Arcadia y el Jardín del Edén, así como la expresa separación de su trabajo frente al arte romántico (Smithson, 2006).

propio del arrepentimiento catastrófico, se sustentan en la afirmación de la idea de naturaleza como un ente afectado en el que las alteraciones humanas forjan progresivamente superficies como el paisaje y sus monumentos⁷. A desdén de los contenidos de la idea de naturaleza en las instancias pródiga y catastrófica, desligados de la dinámica de los elementos físicos y anclados a neomitos originarios, en el trabajo de Smithson priman los contenidos asociables al término *Tierra*⁸. Smithson decía: “No creo que se trate de un retorno a la Naturaleza”, “ya no hay que referirse a la Naturaleza”, “no me interesa presentar el medio por el medio” (2006a, p. 38), aludiendo al espíritu romántico de la noción. Cualquier idea de *Tierra* va en contra de la configuración ideal-pródigo de la naturaleza y de toda representación y planteamiento que no integre los efectos de la acción humana, así como de los seres vivos, el tiempo, etc.

Entropía y catástrofe

Este marco simbólico contrapuesto al de una representación pródiga y catastrófica de la idea de naturaleza encuentra potencialidad estética en el desastre; no plantea una naturaleza ideal pura que invoca a un encantado retorno, sino una naturaleza física/terrenal⁹; sin embargo, el marco simbólico contrapuesto no se presenta como una justificación para realizar la impía intervención de espacios naturales en pro del arte. Puede decirse que para Smithson, intervenir un espacio requiere de principios menos metafóricos o especulativos y mucho más pragmáticos como viene a ser el de *entropía*; una ley termodinámica trasplantada a la estética, un principio que describe el proceso de transformación y destrucción irreversible de los elementos de un sistema a partir del eterno desgaste de las energías que promueven un desempeño de los entornos que puede ser útil al arte. Con la noción de entropía, Smithson señala que el hombre siempre ha marcado la naturaleza y que, ceñida al tiempo, esta marca se desgasta y se reconfigura junto con los elementos físicos. Así, el arte puede aprovechar tanto la acción humana sobre la naturaleza como la *irreversibilidad* de los procesos entrópicos; sobre estos últimos se proporciona un ejemplo en el texto sobre los monumentos de Passaic:

Imaginemos un cajón de arena dividido por la mitad, con arena negra en un lado y arena blanca en el otro. Cogemos un niño y

7 En: “Entropy and the new monuments” y la entrevista de Allison Sky titulada “Entropymade visible” Smithson expone algunas de las más certeras ideas sobre la naturaleza como un ente en constante cambio (Smithson, 1996).

8 Este señalamiento genérico sobre la noción de *Tierra* lo vienen a hacer Shapiro, Hobbs, Peran, entre otros.

9 Eugene Tsai (1991) hace énfasis en el tratamiento de la naturaleza desde referencias geológicas que se reiteran en las obras de Smithson en escritos como “A sedimentation of mind: earth projects” “Entropy and the new monuments” “Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico” etc.

hacemos que corra cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj por el cajón, hasta que la arena se mezcle y comience a ponerse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y aumento de la entropía. Si filmáramos tal experimento, podríamos probar la reversibilidad de la eternidad mostrando la película al revés, pero entonces tarde o temprano, la misma película se desmoronaría o se perdería y entraría en un estado de irreversibilidad. (Smithson, 2006a, p.14).

Con la entropía se puede entender que la tierra se asimila a un sistema que presenta procesos irreversibles de decadencia y ruina de sus elementos. Así, nunca hay un retorno a un estado previo, ni un estado permanente de progreso/evolución sino un estado de desgaste de las energías transformadoras. Smithson parece asumir esta ley como el principio de destrucción y renovación de la totalidad de las cosas naturales, pero no es solo un axioma referido al mundo físico, sino que se convierte en una categoría desde la que se entiende el movimiento de la relación entre hombre y naturaleza. Así, en su famosa entrevista dada a Allison Sky, publicada como “Entropía hecha visible” (Smithson, 1996, p. 78), plantea que la entropía afecta los elementos naturales en proceso que les es intrínseco y que también se aplica al campo de la producción de energía, del reciclaje, el tratamiento de residuos, de la economía, de la política, de la ingeniería, de la transformación del territorio por acción de fenómenos naturales como inundaciones, terremotos, etc.



Fotografía 4. Asphalt Rundown (1969).

Fotografía 5. Glue pour (1969).

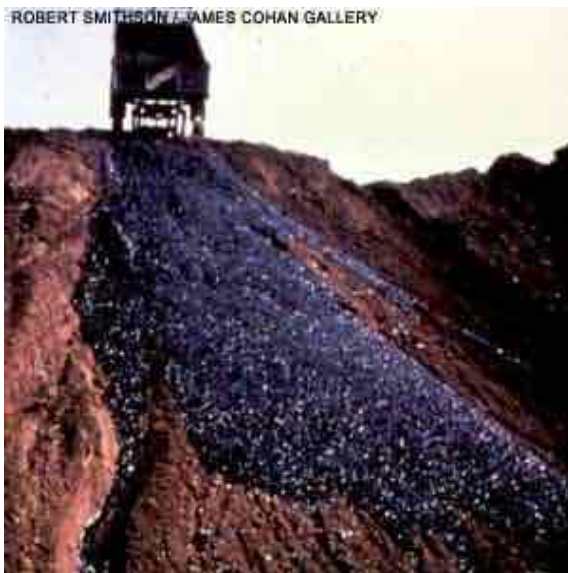
Fuente: <http://www.robertsmithson.com>

Entendidas desde el panorama entrópico/físico, llegan a tener sentido acciones impías como las que se involucran en *Asphalt Rundown* (Roma, 1969), un inmenso derrame de asfalto en una colina (fotografía 4) y *Glue pour* (Vancouver, 1969), un vertimiento de pegamento sobre polvo y tierra *en bruto* (fotografía 5). Pero más allá de un aparente elogio de la devastación de la naturaleza, la documentación de los momentos de construcción de estas obras (films, fotografías) está referida al flujo de materiales en espacios que claramente han sufrido procesos de entropía¹⁰; el flujo en movimiento es una fuerza natural, el asfalto y el pegamento, materiales industriales maleables, caen por grietas y fisuras de terrenos explotados y erosionados, los planos inclinados se revisten de una capa sintética que duplica el proceso geológico-aluvial recreando el flujo de la erosión a la que luego el tiempo superpondrá otro estrato que toma sus formas de las condiciones del lugar¹¹. Cada una de las intervenciones pone de relieve que hay un proceso entrópico que aún está en movimiento, al que se superpone otro proceso y la acción del tiempo que irreversiblemente deja evidencias en las capas y sedimentos.

En el sentido amplio del alcance de la entropía, el arte resulta una fuerza transformadora del medio tal como el sobreexpansionismo industrial; el efecto de su acción recae dentro del irreversible movimiento de creación/desgaste/destrucción y llega a tener una incidencia pasajera. La entropía puede ser un principio justificativo de la intervención de la naturaleza por medio del arte, debido a que se pueden aprovechar sus procesos

10 La lectura de *Asphalt rundown* y *Glue pour*, como acciones entrópicas, es sobre todo estudiada por Shapiro (1995).

11 Esta es una lectura de las obras de Smithson cercana a la interpretación de Robert Hobbs (1981).



de irreversibilidad, destrucción, desgaste y generación de las cosas naturales, pero así mismo, puede ser un equivalente de la indiferencia por aceptar la potencialidad estética de la catástrofe sin el menor asomo de culpa. En el panorama entrópico, Smithson convierte la naturaleza en materia bruta del arte y al producto de dicho arte en sedimento de nuevas transformaciones. Sin embargo, más allá del anómico¹² usufructo entrópico, la intervención artística de espacios naturales como el vaciamiento de asfalto sobre la tierra, el escarbamiento de territorios, la construcción de montañas, la canalización de aguas, la forja de terraplenes, entre otras, son acciones que traen consigo algunos simbolismos de la esperanza de *redención*.

Dialéctica hombre/naturaleza.

La concepción entrópica de la naturaleza no resulta coextensiva con la necesidad de preservación y recuperación de la tierra, pero parece que el trabajo de Smithson no se exime de reflexionar sobre la responsabilidad que tiene el hombre y, por consiguiente, el arte con los efectos de su accionar en el entorno. En el marco conceptual que sustenta la intervención artística de espacios naturales, una noción que desempeña un papel significativo viene a ser la de *dialéctica*. Shapiro (1995, pp. 31, 45) recrea el uso smithsoniano del término *dialéctica* entre los cuales preeminencia el intercambio de hombre y naturaleza, así asevera que *dialéctica* también implica la conciliación, una especie de intercambio entre las dualidades. Trae a colación un estudio de frases cruciales de la entrevista con Allison Sky, *Entropy and the new monuments*, tales como: “Una dialéctica entre la mente y los aspectos de la materia de la naturaleza” o “Una dialéctica de la naturaleza que te incluye a ti”.

En el texto *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico*, Smithson (1996) recrea la imagen de un predecesor que tomaba el paisaje, más allá de toda vana idealización idílica del paraíso, en términos dialécticos, puesto que generaba espacios físicos naturales de otros expuestos y marcados por los seres vivos. Haciendo comentarios como: “Olmsted hacía estanques, no se limitaba a conceptualizar sobre ellos” (Smithson, 1996, p. 159)¹³ reitera su denuncia de la satanización estética de la acción humana sobre la naturaleza. Cuestión que se amplía con su comentario del libro publicado por el grupo autodenominado Los Amigos de la Tierra (p. 163); en este, un pintor paisajista llamado Alan Gussow, haciendo referencia a los artistas que modelan o trabajan la naturaleza afirma: “[...] tratan la tierra como ingenieros del ejército cuando lo que se necesita son líricos poetas para celebrarlo” (p. 163)¹⁴. Smithson asevera que ese texto es publicado por un “pintor impresionista mediocre” (p. 163) que no reconoce la interacción con la naturaleza, nada cercano a un amigo de la tierra, y casi en tono burlesco afirma: “Si Gussow hubiese vivido en el siglo XIX, le habría sugerido a Olmsted escribir poesía lírica en lugar de mover diez millones de carretadas de tierra para hacer el Central Park de New York” (p. 164)¹⁵.

12 Incapacidad para guiarse de normas o acción con ausencia de las mismas.

13 “Olmsted made ponds, he didn’t just conceptualize about them”.

14 “Not like the earth work artist who cut and gouge the land like Army engineers. What’s needed are lyric poets to celebrate it”.

15 “Perhaps if Gussow he lived in the mid-19th century, he would have suggested that Olmsted write ‘lyric poetry’ instead of moving ten millions Horse-carts load of earth to make Central Park”.



Fotografía 6. Construcción del Central Park New York, julio de 1863.

Fuente: http://farm1.static.flickr.com/60/230276494_35fb8bdc03.jpg?v=0

La dialéctica de Smithson no está emparentada con la de Hegel, Marx o Adorno, más bien con el caso de Olmsted establece relaciones entre polos opuestos no abstractos, mediaciones históricas entre la humanidad y la naturaleza. En contra de la tendencia que establece una falaz polarización entre el humano y lo dado, sin tener en cuenta la mediación humana, un paisaje dialéctico señala cómo la acción sobre el medio es capaz de emplazar a la naturaleza. Para Olmsted el paisaje estaba fundado en un ideal romántico de la naturaleza, pero para llevarlo a cabo necesitaba convertir un terreno erosionado lleno de escombros, pantanos y aguas estancadas. El paisaje es una emanación de la dialéctica; el Central Park no resulta un espacio natural, sino un espacio *dialectizado*: la naturaleza mediada por el hombre.

La dialéctica entre la naturaleza y el ser humano es un mecanismo que justifica la acción sobre el territorio como intervención reflexiva. Smithson entiende que Olmsted consideraba el paisaje algo mediado e inconcluso, pero además, al tomar un territorio baldío (fotografía 6), como el del Central Park y reciclarlo como arte representa un precedente y un modelo pertinente a seguir por arquitectos, ingenieros, mineros y ecologistas de la época reciente. Precisamente el alcance de esta dialéctica entre la naturaleza y el hombre va más allá de la apología estética del desastre o del arrepentimiento por los efectos negativos de la explotación humana, llega también a la reintegración, al tratamiento de zonas explotadas y de sus residuos. En este sentido es que el pensamiento de la dialéctica en Smithson, convierte a la intervención artística de espacios naturales en acciones con espíritu *reclamativo*, propias de una instancia apocalíptica.

Smithson (1996) expone este espíritu en su entrevista con Allison Sky:

Parece que las leyes de recuperación realmente no se ocupan de sitios específicos; hace mucho tiempo tratan de un sueño en general o de un mundo ideal. Es un intento por recuperar una naturaleza salvaje o un desierto que ya no existe. Aquí tenemos que aceptar la situación entrópica y más o menos aprender a reincorporar a estas cosas que parecen feas. En realidad, no hay conflicto de intereses. Por un lado tienes el ecólogo idealista y por el otro tienes el minero; puedes observar en estas personas, todo tipo de extraños laberintos de la conciencia del paisaje (p. 307)¹⁶.

¹⁶ “It seems that the reclamation laws really don’t deal with specific sites, they deal with a general dream or an ideal world long gone. It’s an attempt to recover a frontier or a wilderness that no longer exists. Here we have to accept the entropic situation and more or less how to reincorporate these things that seem ugly. Actually there’s the conflict of interests. On one side you have the idealistic ecologist and on the other side you have the profit desiring miner and you gets all kinds of strange twist of landscape consciousness from such people”.

Redención de la naturaleza

Más allá de las múltiples referencias que se encuentran sobre los inútiles contactos del artista con empresarios y burócratas del gobierno, tratando de vender la idea de que una solución práctica y urgente para la reutilización de áreas devastadas sería el reciclaje de terrenos explotados en términos de arte, su trabajo artístico es una muestra de esta dialéctica del hombre y la naturaleza. Al menos eso puede inferirse de las acciones involucradas en *Spiral Jetty* (Great Salt Lake, Utah, 1970) y *Broken Circle/Spiral Hill* (Emmen, Holanda, 1972) que pueden ser señaladas como actitudes con espíritu reclamativo; con ellas se erigen esculturas en sentido monumental, ubicadas en sitios específicos debido a su marginalidad, lugares desechados que precisan de su integración como partes de la obra de arte, la cual a su vez rinde homenaje a la intervención humana de la naturaleza en términos del uso de la escala y la tecnología para modelarla.

La primera intervención de Smithson, *Spiral Jetty*, es una escultura/paisaje realizada por medio de tractores, *bulldozers* y volquetas; un gigantesco muelle en espiral de 457 metros de largo y un diámetro de 4,6 metros de ancho, emplazado en un lago seco y estéril, en un entorno ornamentado con chatarra de buques oxidados, escolleras de perforaciones petroleras, otras huellas de explotaciones industriales y en general, evidentes secuelas de la entropía y lo catastrófico. Se realizó recogiendo de la costa de Great Salt Lake, Utah, 6,5 toneladas de rocas negras de basalto, que luego fueron vertidas al lecho de un lago escogido especialmente por su coloración rojiza producida por la presencia de bacterias y algas que toleran la salinidad. A este vertimiento adicionalmente se le precipita barro y luego de compactado, su borde es delimitado con cristales blancos o rocas de sal. La inmensa superficie rocosa, que causa su impronta en el paisaje, desde una vista aérea emerge como una espiral sobre aguas rojizas, resulta irradiada por destellos que contrastan con los matices cromáticos de las algas que crecen separadas en sus canales¹⁷.

17 Los datos técnicos de la obra son tomados de Smithson (1978).



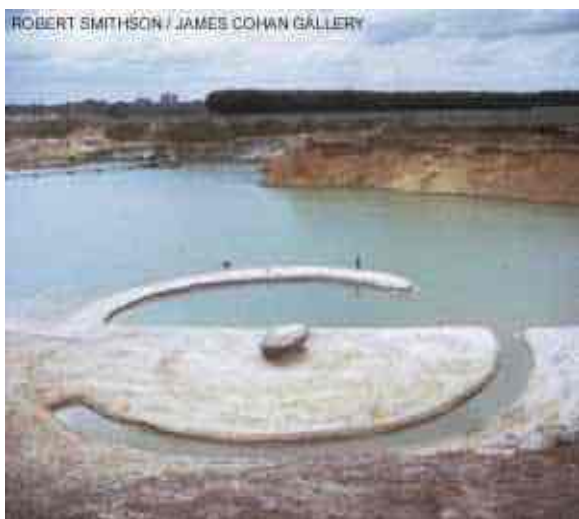
Fotografías 7 y 8. *Spiral Jetty* (1970).

Fuente: <http://www.robertsmithson.com>

Al prescindir aquí de la múltiple gama de referencias a la espiral como signo, a la mitología nativo americana, y siendo consecuente con que las ideas de entropía y dialéctica fundamentan implícita o explícitamente la intervención smithsoniana, el emplazamiento *Spiral Jetty* viene a adquirir sus principales atributos gracias a la acción de los factores climáticos, la temporalidad, la acción de los elementos, etc. El flujo y reflujo del lago salado hace que des-aparezca gracias a los ciclos que llevan la obra/acción a la ruina. Ella está expuesta a la destrucción renovadora¹⁸, al crecimiento y la expoliación: es provisional y efímera según su propio estado o condición entrópica. Pero además, su realización representa en sí una acción órfica; así, por ejemplo, en el film *Spiral Jetty*, Smithson utiliza la imagen del hombre como el constructor de un nuevo Génesis, como si se tratara de la construcción de una nueva Babel, la maquinaria pesada es asimilada a los dinosaurios que intervienen la naturaleza con toda una imagería cosmogónica. Con la materia de trabajo, el entorno entrópico de Great Salt Lake, se *genera*, gracias al papel ejemplar de la tecnología, un nuevo y pasajero alojamiento de materiales, un paisaje dialéctico no exclusivamente prometeico.

18 El resurgimiento breve de *Spiral Jetty* fue documentado y discutido en un artículo de Jean-Pierre Criqui (1994).

La tecnología como extensión humana es mediadora de la naturaleza apocalíptica, se convierte en agente cuasi natural, el arte de Smithson, que concilia la industria y la ecología, se erige como testigo y protagonista: actúa sobre la naturaleza y pretende allanar el camino de la redención de la misma. Esto se evidencia mejor con la creación de un conjunto de obras emplazadas en una cantera de arena que colinda con un lago estéril y artificial, que se asimilan a figuras con ímpetu minimalista. Una de ellas, *Spiral Hill* (fotografía 9), es un montículo de tierra negra o un sólido cuneiforme cortado periféricamente por un camino aplanado con tierra blanca, en una espiral descendente que va en contra de las manecillas del reloj desde el centro, en la parte superior, hasta la base de 23 metros. La otra, *Broken Circle* (fotografía 10), situada a unos 100 metros de la anterior, al borde del lago mencionado, es un círculo de 43 metros, segmentado en dos partes; la primera es de tierra y está delimitada por un anillo incompleto en forma de canal semicircular por el que se acumula el agua; la segunda, también incompleta, es de agua y está delimitada por un anillo semicircular a manera de terraplén o brazo que se encuentra flotando sin abrazar la costa; casi en un engañoso centro de este círculo roto, en el área de tierra delimitada por el anillo de agua, se encuentra una inmensa roca rojiza de unos 3,5 metros de diámetro originaria del lugar.



Fotografía 9. *Spiral Hill* (1971).

Fotografía 10. *Broken Circle* (1971).

Fuente: <http://www.robertsmithson.com>

La reflexión sobre el impacto del arte en la naturaleza aleja a Smithson del ensimismamiento en la obra. Como la entropía y la dialéctica se asimilan, en tanto exponen el movimiento de las cosas naturales simbióticamente a partir de la intervención humana, nada más pertinente que señalar cómo *Spiral Hill/Broken Circle*, resultan mediadoras entre la naturaleza y el hombre. Reaprovechan los estados propios del desastre y son redentoras pues no pretenden perpetuarse como obras de arte en la naturaleza sino, como si fueran parte de un pacto o del ritual con las fuerza divinas, se entregan al *tiempo* y la acción de todos los agentes naturales. Con ellas, Smithson realiza una recuperación¹⁹, no solo de materiales para el arte, sino de sitios degradados rescatados como espacios para la naturaleza; la colina en espiral es más una montaña de césped y arbustos que señala que el hombre y el arte están sujetos a otras fuerzas, a través del tiempo la maleza recobra el lugar, cuyos antiguos caminos en terraplén dejan una peculiar marca, similar a la de un trabajo de jardinería. De la misma forma, el círculo roto ha perdido toda su *geometricidad*, sus anillos, el canal de entrada de agua así como la plataforma de tierra, han caído en el irreversible desgaste, el muelle que soporta la gran roca se sumerge constantemente. Muy a pesar de los intentos por alcanzar una restauración que podría contradecir el propio esquema entrópico smithsoniano, lo propio de este conjunto de obras consiste en que lo degradado y remodelado se expone a su constante desaparición.

¹⁹ El texto de **Ron Graziani (2004)** en sus conclusiones hace énfasis en la estética *reclamacionista* de Smithson, en su plan artístico general de regeneración de la tierra y en su manera de integrar la contaminación del presente al arte para señalar un futuro que supera una lucha apocalíptica entre el hombre y la naturaleza.



Fotografía 11. *Spiral Hill/Broken Circle* (2008).

Fuente: http://dreher.netzliteratur.net/6_LandArt_Smithson_SpiralHill.html

La regeneración de la tierra no es contraria a la reproducción del arte. *Spiral Jetty* y *Spiral Hill/Broken Circle* (fotografía 11) han seguido creciendo como obras/paisaje aunque su emplazamiento físico no sea más que apilamiento de piedras y tierra moldeada que no tiene sentido preservar de no ser porque se cuenta con films, fotogramas y conceptos que dan cuenta de ellas a través del tiempo. Los residuos y la desgastada tierra se convierten en algo necesario y práctico para el hombre, el respeto por la naturaleza se evidencia en que las obras de arte se asumen solo al ser parte de sus procesos. Así los esfuerzos de Smithson alcanzan un eco, puesto que lo que ha perdido su valor de uso y ha llegado a lo catastrófico cuenta con el valor que adquiere de la transformación brindada por el arte. En su desgaste, las obras son reclamadas por la naturaleza aunque no dejan de existir: brillan en el paisaje aunque sean parte de una nueva catástrofe silenciosa.



Fotografías 12 y 13. *Spiral Jetty* (2002).

Tomado de <http://spikyart.org/jetty1.jpg> y fig.13 Extraída de <http://www.clui.org/lotl/v24/images/spiral-jetty.jpg>

Smithson buscó realizar obras ambiciosas en lugares deteriorados²⁰ producto de una explotación sumamente descontrolada; el ejemplo más grande de esto es su proyecto *Bingham Copper Mining, Pit Utah: Reclamation* (1973) (fotografía 14), en el que por medio de un dibujo de lápiz carboncillo recubierto con plástico y cinta transparente plantea un esquema con el que pretende mostrar una manera viable de reciclar²¹ una gigantesca mina de cobre y molibdeno sobreexplotada, que ha generado una inmensa cantera a cielo abierto con una expansión mayor a los 5 kilómetros de diámetro que evidentemente resulta un problema desde varios puntos de vista, ya sean urbanos, ambientales, económicos, etc.



Fotografía 14. *Bingham Copper Mining Pit-Utah. Reclamation Project* (1973).

Fuente: <http://www.robertsmithson.com>

Allí se planeaba rellenar el fondo de la cantera a cierto nivel y crear un fondo plano y circular, en el que se construirían, al parecer, otros cuatro semicírculos unidos desde la periferia a manera de esvástica que viabilizarían, a partir de una intervención reflexiva, la recuperación estética y natural de un lugar prácticamente inutilizable y desechado. En el proyecto sobre este espacio degradado, como en otros trabajos, la obra es el resultado de la disposición del lugar; es como si ella estuviera dada, específicamente con el objetivo de señalar la actitud smithsoniana de que aún es posible hallar una vía para equilibrar el impulso prometeico de acuerdo con una simbiosis entre la acción humana y la naturaleza.

²⁰ El trabajo Robert Hobbs (1981) sobre la escultura de Smithson relata una deprimente historia sobre los fallidos intentos del artista, en los dos últimos años de su vida, para realizar su visión de arte reclamativo. Smithson entró en contacto con grandes compañías mineras como la Kennecott Copper, la Anacond EE.UU. Steel, Union Carbide, Peabody Coal, etc.

²¹ Smithson falleció justo en el momento en que se encontraba realizando contactos para realizar este tipo de proyectos que formarían parte de lo que se llamó *arte reclamacionista*.

Referencias bibliográficas

- Beardsley, J. (1984). *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. Nueva York: Abbeville.
- Criqui, J.P. (1994). Rising sign (environmental art work 'Spiral Jetty'). *Artforum*, 32, 80-81.
- Gutiérrez, J.L. (2006). *La escultura como metáfora de la naturaleza. Revisión crítica de la modernidad escultórica*. Madrid: Universidad Complutense.
- Hobbs, R. (1981). *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kepes, G. (1978). *El arte del ambiente*. Buenos Aires: Ed. Víctor Leru.
- Maderuelo, J. (2010). *Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio*. Versión española. Recuperado el 18 de abril de 2010 de: <http://www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/JavierMaderuelo.pdf>
- Merchán-Basabe, J.G. (2012). Un análisis mitologista de la construcción de la naturaleza. *Pensamiento, palabra y obra*, 10.
- Perán, Martí (2001): *Dibujar un mapa: la imagen dialéctica de Robert Smithson*. En: VV.AA. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Llibres de Recerca. MACBA.
- Shapiro, G. (1995). *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*. Berkeley: University of California Press.
- Smithson, R. (1978). *El malecón en espiral*. En: Kepes. *El arte del ambiente*. Buenos Aires: Ed. Víctor Leru.
- Smithson, R. (1996). *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico*. En: J. Flam (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Oakland: Ed. University of California Press.
- Smithson, R. (2006a). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Smithson, R. (2006b). *Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson*. En: VV. AA. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca. Ed. Macba.
- Tiberghien, G. (1995). *Land Art*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Tsai, E. (1991). *Robert Smithson: Unearthed - Drawings, Collages, Writings*. Columbia: University Press.

VV.AA. (1983). *Robert Smithson: Retrospective*. Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.

Lista de imágenes

- Fotografía 1. Robert Smithson. "Dead Tree". (1967). Tomada de <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 2. Monumento a pontones: Puente de bombeo y torre de perforación. "Monument with Pontoons: The Pumping Derrick". (1967). Passaic, NJ. De su ensayo: Un paseo por los monumentos de Passaic, New Jersey. Tomada de <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 3. Monumento: fuente. "The Fountain Monument". (1967). Passaic, NJ. De su ensayo: Un paseo por los monumentos de Passaic, New Jersey. Tomada de <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 4. "Asphalt Rundown". (1969). Roma, Italia. Tomada de: <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 5. "Glue Pour". (Diciembre, 1969) Vancouver, Canadá. Tomada de <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 6. Construcción del Central Park New York en julio de 1863 en: http://farm1.static.flickr.com/60/230276494_35fb8bdc03.jpg?v=0
- Fotografías 7 y 8. "Spiral Jetty". (1970). Great Salt Lake. Tomada de <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 9. "Spiral Hill". (1970) Emmen, Holanda. Tomada de <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 10. "Broken Circle". (1970) Emmen, Holanda. Tomada de <http://www.robertsmithson.com>
- Fotografía 11. "Spiral Hill/ Broken Circle" en 2008. Tomado de http://dreher.netzliteratur.net/6_LandArt_Smithson_SpiralHill.html
- Fotografía 12. "Spiral Jetty" en 2003. Tomado de <http://spikyart.org/jetty1.jpg>
- Fotografía 13. "Spiral Jetty" en 2002. Extraída de <http://www.clui.org/lotl/v24/images/spiral-jetty.jpg>
- Fotografía 14. "Bingham Copper Mining Pit-Utah. Reclamation Project". 1973. Tomada de <http://www.robertsmithson.com>

J. Guillermo Merchán-Basabe

merchanbasabe@gmail.com

Filósofo, magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia, docente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, investigador en estética de la naturaleza y filosofía del medio ambiente, artista independiente.

Artículo recibido en febrero de 2013 y aceptado en abril de 2013