

Una estaca en el lodo, un hoyo en la cinta

POR MAX ANDREWS Y MARIANA CÁNEPA LUNA



Como ocurre con alguno de los términos que en la actualidad se utilizan para designar lo que Rosalind Kraus notoriamente describió como “campo expandido” de las vanguardias artísticas de las década de los sesenta y setenta –arte *povera* y arte conceptual incluidos– el *land art* no articuló un movimiento coherente ni un conjunto de principios acordados¹. Hoy, la denominación abarca, no sin cierta vaguedad, las construcciones monumentales creadas en los desiertos del Oeste americano por Walter De Maria, Michael Heizer, así como el trabajo de algunos artistas europeos, como Richard Long, que trataron diversas topologías con motivos distintivos. Pero, ¿cómo se han asimilado esas prácticas hoy casi legendarias en el arte de los últimos años? ¿Cómo podemos analizar, con la perspectiva que da el tiempo, el material histórico?

Deteniéndose en esos interrogantes e indagando en la mitología de ese “movimiento” sintético, Latitudes desarrolló el ciclo filmico *Una estaca en el lodo, un hoyo en la cinta: El campo expandido del land art, 1968–2008* a invitación del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo en Ciudad de México. Estrenado en ese centro museístico en abril de 2008 como parte de su serie *Panorámica, Una estaca en el lodo...* ha viajado desde entonces por diversos centros europeos con un formato de proyección para auditorio, presentando obras históricas junto a otras producidas en los últimos seis años² e intentando explorar qué posibilidades existen de ampliar las definiciones prefijadas de eso que conocemos como *land art* mediante las prácticas contemporáneas y las ecologías sociales y medioambientales.

Aunque el ciclo germinó en nuestro libro *Land, Art: A Cultural Ecology Handbook* (2006), las problemáticas que la dimensión fílmica planteaba eran, con toda claridad, muy distintas³. El título del ciclo, tomado de unas afirmaciones de Robert Smithson en las que especula sobre el emplazamiento y la filmación de la que estaba quizás llamada a ser su obra más renombrada –desde luego ha sido la más fotogénica– de cuantas se han asociado al *land art*, *Spiral Jetty* (1970)⁴, intenta resumir la doble preocupación del proyecto por la pura materialidad y los procesos físicos por un lado, y las lagunas de representación fílmica por el otro. Sin embargo, aun cuando el recurso de los artistas al filme o al vídeo podría verse como la solución al problema de cómo representar algo inaccesible (por tratarse, por ejemplo, de una intervención en una zona remota) o efímero, aunque ese



uso del material fílmico podría desencadenar otro problema: en qué consiste la obra de arte y dónde está hecha. ¿Cuál será, por tanto, el estatus de cada filmación: artefacto informal, película “así se hizo”, documental, ficción autónoma u otra cosa?

En línea con lo anterior, el ciclo hacía aflorar toda una serie de diálogos smithsonianos desarrollados a través del tiempo pero rara vez con un magnetismo abiertamente declarado o intencional. Incluida en la segunda parte del ciclo, *Zénite invertido/Inverted Zenith* (2005), una obra del artista brasileño Thiago Rocha Pitta, retrataba un fascinante remolino de agua dentro de un contenedor metálico cuyo volumen disminuye lentamente para resurgir

después con firmeza. La obra propone una tácita conexión mítica con *Spiral Jetty* y con sus propias narrativas de espejo e inversión, pero también con los remolinos cósmicos evocados en el relato de Edgar Allan Poe *Un descenso al Maelström*. Un interés por lo remoto y una poderosa atracción por los lugares específicos actúan de hilo conductor del ciclo. Así, el itinerario incluye, por ejemplo, las cloacas de Nueva York y Viena (a través de los trabajos de Gordon Matta-Clark y Hans Schabus), los desiertos de EE UU (Mario García Torres o Walter De Maria), zonas de alta montaña (Ibon Aranberri, Maria Thereza Alves) o las playas paradisíacas de Taveuni (Nikolaj Recke); actos escultóricos territoriales (Barry Flanagan o

Francis Alÿs (en colaboración con Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina), *Cuando la fe mueve montañas* (Making of), 2002. 15'. Cortesía del artista y Galerie Peter Kilchmann, Zürich.



Walter de Maria) comparten espacio con desplazamientos susceptibles de ser leídos como acciones sociales o políticas (en la obra de Francis Alÿs); gestos absurdos (Damián Ortega) coinciden con vistas turísticas a reservas naturales (Nancy Holt y Smithson), y experimentos de perspectiva (Jan Dibbets) se dan la mano con afirmaciones ecológicas (Donna Conlon).

Estructurado por lo general en dos sesiones de proyecciones realizadas en días consecutivos, *Una estaca en el lodo...* comienza con *land art* (1969), una seminal compilación filmica de Gerry Schum consistente en siete cortos de Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets y Walter De Maria. La primera de varias producciones de Schum para la televisión, *Land Art*, fue emitida originalmente por el canal de televisión Sender Freies Berlin para toda Alemania el 15 de abril de 1969, incluyéndose posteriormente, aquel mismo año, en la legendaria exposición *When Attitudes Become Form*, comisariada por Harald Szeemann. Todos los filmes, rodados en blanco y negro y de entre tres y siete minutos de duración, empiezan con una breve introducción inicial a cargo de Schum. A menudo los títulos resumen lacónicamente la acción: *Walking a Straight 10 Miles Line Forward and Back Shooting Every Half Mile* [Caminando 10 millas en línea recta hacia delante y hacia atrás filmando a cada media milla], de Richard Long, o *Two Lines Three Circles on the Desert* [Dos líneas tres círculos en el desierto], de Walter De Maria. Esta última muestra dos trincheras paralelas y decrecientes, vistas mientras la cámara hace una toma de 360° del horizonte, en tres giros, como desde un remoto módulo lunar.

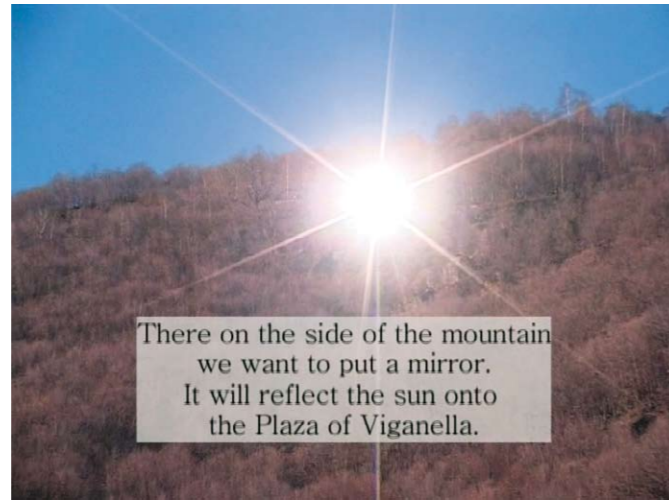
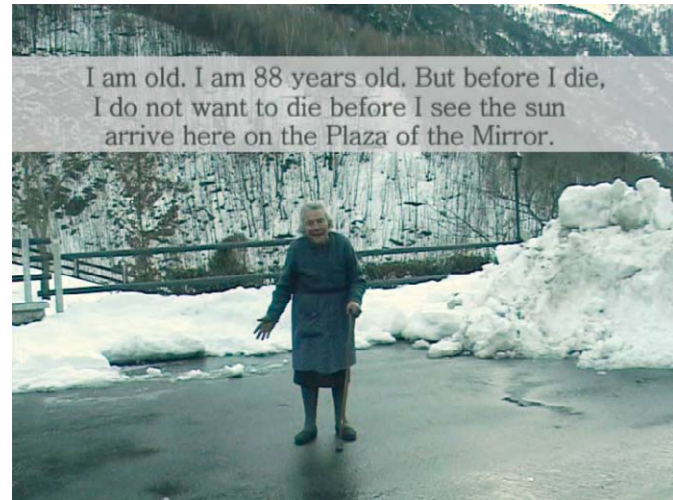
En 2004, el artista mexicano Mario García Torres reunió una sucesión de imágenes aéreas de estilo *land art* de toda una serie de pistas de aterrizaje que encontró por toda California

(titulando, con ironía, la sucesión de diapositivas *Abandoned and Forgotten Land Works That Are Not Necessarily Meant To Be Seen As Art*, Obras de *land art* abandonadas y olvidadas que no deben necesariamente verse como arte). Ese conjunto de rasgos geométricos que evocaría tanto las misteriosas líneas de Nazca en Perú como la hipótesis de Erik Von Däniken sobre “antiguos lugares de aterrizaje de astronautas”, establece una relación irónica y formal con De Maria, con quien compartiría una extraña conexión hacia las aparentes anomalías del terreno.

A los filmes de Schum sigue *Mono Lake* (1968/2004), de Nancy Holt y Robert Smithson, una “película casera” que va siguiendo a la pareja y al también artista Michael Heizer en una expedición realizada en 1968 al hipersalino Mono Lake en California. Smithson y Heizer se habían informado a través de libros sobre el inusual ecosistema del lugar e hicieron acopio de fotografías sobre sus extrañas formaciones. Smithson y Holt planeaban editar juntos la filmación, pero la muerte del primero en 1973 dejó el material intacto y sólo se completó para la retrospectiva de Smithson de 2004. *Floating Island to Travel Around Manhattan Island* [Isla flotante para viajar alrededor de la isla de Manhattan], 1970/2005, es un documental que registra la producción del evento escultórico homónimo de Smithson y realizado póstumamente por la organización artística Minnetta Brook y el Whitney Museum of American Art. Basado en un dibujo realizado en 1970 por el artista, una barcaza ajardinada con tierra, árboles y rocas es arrastrada por un remolcador. La producción y acción del filme muestran este proyecto póstumo —un “no lugar” del Central Park neoyorquino.

Gordon Matta-Clark —un artista que no suele vincularse al *land art*— daba fin al material histórico con *Substrait (Underground*

En la otra página, **Donna Conlon**, *Country Road*, 2002, 1'29". Cortesía de la artista y Giorgio Persano, Torino. © Cyriaco Lopes. Arriba, de izquierda a derecha, **Walter De Maria**, *Two Lines Three Circles on the Desert*, 4'45"; **Robert Smithson**, *Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements*, 3'05", y **Richard Long**, *Walking a Straight 10 Miles Line Forward and Back Shooting Every Half Mile* (Dartmoor England, January 1969) 6', en *Land Art*, compilación de **Gerry Schum**, 1969 Cortesía Groninger Museum, Groningen.



Dailies [Substrato (diarios subterráneos), 1976. Como en otros proyectos del artista, este material filmico no editado aborda fenómenos urbanos y suburbanos como si de una investigación arqueológica se tratase. En su exploración de toda una serie de lugares subterráneos (como la Grand Central Station, el Croton Aqueduct, etcétera) y a través de entrevistas con trabajadores, Matta-Clark registra la variedad y complejidad de la vida subterránea de la metrópolis: maquinaria *reptiliana*, oscuros túneles de ladrillo y floraciones de hongos son algunos de los descubrimientos de la expedición a ese otro mundo. El filme de Matta-Clark tuvo su eco en la obra *Western* (2002), creada por el artista vienés Hans Schabus, que, en un oscuro y lóbrego periplo, surca a bordo de un bote casero toda una serie de ramales del sistema de cloacas de la capital austriaca hasta desembocar en un canal.

La primera de las obras cronológicamente ordenadas que conforman la segunda parte de *Una estaca en el lodo...*, es el *making of* de *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Alÿs (2002), registra un proyecto prodigioso de dimensiones casi bíblicas. Realizado en colaboración con el comisario Cuauhtémoc Medina y con el artista Rafael Ortega, Alÿs reunió a cuatrocientos voluntarios para realizar una tarea tan poética como inútil: formar una fila desplazando 10 centímetros de una enorme duna de arena en las afueras de Lima. Un "improductivo" aunque heroico evento que funciona como una fábula de acción colectiva. A escala más modesta, el corto de Donna Conlon *Country Road* (2002) reflexiona sobre un "desplazamiento ecológico". Aquí, la artista reconfigura la basura acumulada en la cuneta de una autopista (envases de comida rápida, latas, ropa usada, piezas de automóviles desechadas) formando una fila que discurre por mitad de la carretera.

Los filmes *Zuloa (Ir.T. n° 513)*, de Ibon Aranberri (2004), y *The Sun/Il Sole* (2006), de Maria Thereza Alves, exploran la resonancia geofísica y cultural que rodea la vida en la montaña vasca y en los Alpes italianos respectivamente. El filme de Aranberri forma parte de su exhaustivo proyecto de investigación sobre cuevas y montañas que el artista sitúa en la intersección entre ideología, naturaleza y arte público. El vídeo muestra a un grupo de caminantes en su trayecto hacia un emplazamiento rupestre prehistórico cercano a Iritegi (Guipúzcoa), que Aranberri había previamente sellado con una barrera de metal y una puerta cerrada con candado, dejando como único acceso un agujero para la colonia de murciélagos del lugar. Aquí, Aranberri vincula el motivo de la cueva a arquetipos imaginados del nacionalismo vasco y al arraigado mito de los orígenes del hombre. Por su parte, el vídeo de Alves retrata la vida rural en la montaña y el impacto que esta limitación geográfica ejerce en las vidas de sus pobladores, documentando la existencia de los doscientos habitantes de Viganella, una aldea, pequeña y aislada, rodeada de un empinado valle y privada de luz solar directa durante los meses de invierno. Tras un intenso debate y años de recaudación de fondos y de campañas de atención mediática, el alcalde y un equipo de ingenieros dieron con una solución para recibir la luz del sol que parece arrancada de un cuento de hadas: se colocó un gran espejo en un ángulo estratégico de la ladera orientada al Mediodía para que proyectara el reflejo de la luz del sol sobre la plaza del pueblo siguiendo la trayectoria del astro rey.

Tomorrow is Today (2006), de Nikolaj Recke, que trata de lo remoto dentro de coordenadas espacio-temporales, fue realizada en la longitud del meridiano 180°, en su punto de cruce

Arriba, **Maria Thereza Alves**, *The Sun*, 2006, 5'03". Cortesía de la artista. En la otra página, **Jordan Wolfson**, *Landscape for Fire*, 2007, 7'. Cortesía del artista y Johann König, Berlín.



de la isla de Taveuni en el archipiélago de Fiji. Por virtud de la línea internacional del cambio de fecha, las zonas temporales a ambos lados de esa frontera artificial distan un día entero, con la pantalla dividida en dos mostrando, por tanto, una vista del “mañana” a la izquierda y del “ayer” a la derecha, captando así, simultáneamente, dos días de los que el “hoy” está ausente, un fenómeno de viaje por el tiempo que sólo es posible en la mente. *Time Track*, de Dennis Oppenheim (1969) –parte del *land art* de Schum–, aprovecha de forma parecida otra frontera artificial en el globo, dibujando el linde entre Canadá y EE UU con la ayuda de una motonieve y un avión ligero.

Tanto *Landscape for Fire*, de Jordan Wolfson (2007), como *Real Remnants of Fictive Wars VI*, de Cyprien Gaillard (2008), citaban la historia de obras de arte realizadas en los años setenta cuya repetición vuelve a poner en circulación el aura casi mística que rodea a ciertas obras de arte de esos años. La pieza de Wolfson surge de un *filme-performance* realizado en 1972 por el artista británico Anthony McCall, en el que intentaba integrar acción, instalación, escultura e imágenes en movimiento; mientras que el filme de Gaillard, una producción editada ex profeso para el ciclo, se centraba en la icónica *Spiral Jetty* de Smithson (1970), insertándose en un debate sobre su futura conservación así como en su función de lugar remoto para la peregrinación artística. Valiéndose de extintores industriales, Gaillard vierte sobre la obra una densa niebla blanca. La incitación que el artista hace al homenaje histórico, al vandalismo o al desconsuelo –generadora, al mismo tiempo, de un velo de falsa neblina romántica– proporciona un adecuado punto final a los 40 años cubiertos por el ciclo.^[6]

Latitudes es una oficina curatorial independiente con base en Barcelona, fundada en 2005 por Max Andrews y Mariana Cánepa Luna (www.LTTDS.org).

1. Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field', *October*, Vol. 8. (primavera, 1979), págs. 30-44.
2. El ciclo se ha presentado también en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (8-9 de mayo, Vigo); Stadtkino, Basilea (27 de mayo, Kunsthalle Basel); Centro Andaluz Arte Contemporáneo (24-25 de junio, Sevilla); Fundació Suñol (7-8 de julio, Barcelona) y en un granero de una granja del siglo XVIII en Hongersdijk, en el polder Wilhelmina, Holanda (11 de julio, la proyección tuvo lugar en SKOR, una fundación de arte y espacio público en Amsterdam). Spike Island (19 de octubre, Bristol, Reino Unido) y Centro de Arte Dos de Mayo (25 de octubre, Móstoles).
3. Ed. Max Andrews, *Land Art: A Cultural Ecology Handbook* (2006), The Royal Society of Arts / Arts Council England.
4. Como Smithson escribe, "Sería posible explicar, como sigue, una 'escala de centros': a) fuente iónica en el ciclotrón, b) núcleo, c) punto de desplazamiento, d) una estaca de madera en el lodo, e) eje de helicóptero, f) canal auditivo de James Joyce, g) el Sol, h) un hoyo en la cinta filmica". 'The Spiral Jetty' (1971), en Smithson, Robert, y Jack D. Flam. 1996. *Robert Smithson, the collected writings. The documents of twentieth-century art*. Berkeley: University of California Press, pág. 150.



Arriba, Hans Schabus, *Western*, 2002, 11'. Cortesía del artista y Engholm Engelhorn, Viena. Abajo, Ibon Aranberri, *Zuloa* (lr. T. nº513), 2004, 8'. Cortesía del artista e Isabella Bortolozzi Galerie, Berlín.