

The Spiral Jetty
Robert Smithson
1970

Vanesa Heisterborg
M. Teresa Moneta

Historia y Teoría de la Arquitectura del Paisaje

MAESTRÍA EN ARQUITECTURA
DEL PAISAJE
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario

2019



foto de Gianfranco Gorgoni 1970



2005

2013

2018

DATOS TECNICOS

"The Spiral Jetty"

Fecha: Abril 1970

Autor: Robert Smithson, Passaic, Nueva Jersey, 1938. Amarillo, Texas, 1973.

Materiales: 6000 toneladas de Roca basáltica negra, cristales de sal, tierra, agua roja

Ubicación: Rozel Point Costa noreste del Gran Lago Salado, Utah

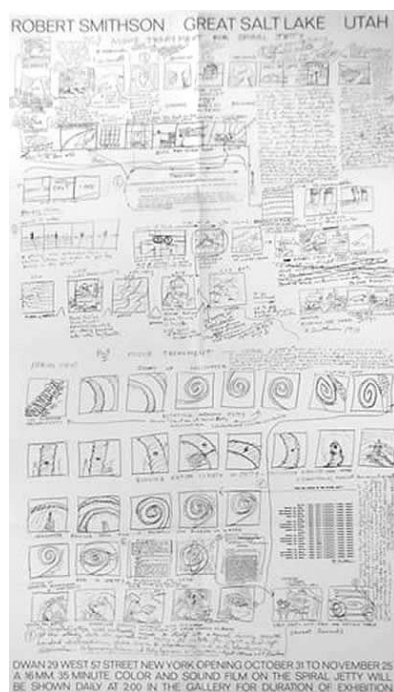
Dimensión de la espiral: 460mts x 4.5mts

Dimensión territorial: 170mts x 60mts

Duración: Se construyó en dos partes, al primera duro 6 días y después de ver el resultado por 48 horas volvió a colocar más material durante 3 días más.

Variaciones: 1970 la espiral se construye sobre el nivel del lago / 1972 queda sumergida / 2002 se descubre completamente hasta la actualidad.

Financiamiento: Virginia Dwan Gallery of New York \$9000



Registro: Película de 16mm color de 32 minutos de duración.

Robert Smithson y Nancy Holt.

...“el video registra tres momentos de la acción: la aproximación al lugar, tanto física como intelectual..., la construcción del muelle, en la que se alternan planos coros de la maquinaria en acción y la masa formada por piedras y lodos con primeros planos del agua y las formas cristalinas de la sal. Y una larga secuencia final de gran belleza en la que él mismo recorre su obra, filmado desde un helicóptero.... Una imagen fija del estudio del artista, con una fotografía del muelle en la pared, un foco en el techo y la película rebobinándose en el proyector”...

Donación: Dia Art Foundation la obtiene por donación de Nancy Holt en 1999

Cercanías: Sitio Histórico Nacional Golden Spike. (Conmemora la finalización del primer Ferrocarril Transcontinental donde el Ferrocarril del Pacífico Central y el primer Ferrocarril de la Unión Pacífico se encontraron el 10 de mayo de 1869). Existencia de un

antiguo muelle y plataformas petroleras en desuso.

Preservación: DIA realiza fotografías aéreas 2 veces al año para documentar los cambios en la pieza a lo largo del tiempo y tiene estrictas políticas para los visitantes.

Indicaciones: “Las distancias dadas a continuación son solo aproximaciones. El Departamento de Recursos Naturales ha publicado letreros en cada giro / bifurcación para indicar direcciones al Embarcadero. POR FAVOR NO TOME ESTOS SIGNOS COMO RECUERDOS.

1. *Vaya al Sitio Histórico Nacional Golden Spike (GSNHS), a 30 millas al oeste de Brigham City, Utah. Spiral Jetty está a 15.5 millas de camino de tierra al suroeste del centro de visitantes de GSNHS.*

2. *Para llegar allí (desde Salt Lake City) tome la I-15 norte aproximadamente 65 millas hasta la salida Corinne (salida 365), justo al oeste de Brigham City, Utah. Salga y gire a la derecha en la ruta*

13 hacia Corinne. Pasado Corinne, continúe hacia el oeste y gire a la izquierda en la autopista 83 durante 17.7 millas.

3. *Gire a la izquierda en "Golden Spike Road" y continúe 7.7 millas por el lado este de Promontory Pass hasta GSNHS. ÚLTIMOS BAÑOS antes de Spiral Jetty están en el Centro de Visitantes de GSNHS.*

2. *Desde el Centro de visitantes, conduzca 5.6 millas hacia el oeste por el camino principal de grava hasta una bifurcación en el camino. Continuar a la izquierda, en dirección oeste. (Desde esta posición, las colinas bajas que conforman el punto de Rozel son visibles para el suroeste).*

5. *Inmediatamente cruza un guardia de ganado. Llame a este guardia de ganado # 1. Pasando este, cruza cuatro guardias de ganado antes de llegar a Rozel Point y Spiral Jetty.*

6. *Conduzca 1.3 millas hacia el sur hasta una segunda bifurcación en el camino. Gire a la derecha en la bifurcación del sudoeste y avance 1.7 millas hasta la guardia de ganado # 2.*

8. *Continúe hacia el sureste 1.2 millas hasta el puesto de guarda # 3.*

9. *Continúe recto 2.8 millas al sur-suroeste hasta el guardia de ganado # 4 y una puerta de tubería de hierro.*

11. *En esta puerta finaliza la designación del camino de Clase D (grava). A partir de aquí, se recomienda encarecidamente la tracción en las cuatro ruedas, los vehículos de gran altura.*

Si elige continuar, conduzca hacia el sur por otras 2.7 millas, y alrededor del lado este de Rozel Point, verá el lago y un embarcadero (no Spiral Jetty) dejado por las exploraciones de perforación de petróleo que terminaron en la década de 1980.

12. *Al sudoeste, más allá del sitio del embarcadero de petróleo, gire a la derecha en un sendero de dos vías que se contornea por encima de los escombros de perforación de petróleo a continuación. Viaje lentamente: el camino es angosto, la maleza y las rocas podrían rayar su vehículo, si no se conduce adecuadamente, podrían colocar su vehículo en el centro o hacer estallar los neumáticos. No dudes en aparcar y caminar. Spiral Jetty está a la vuelta de la esquina.*

13. *Conduzca o camine 6/10 de milla al oeste alrededor de Rozel Point y mire hacia el lago. Espiral Jetty puede estar a la vista. Los niveles del lago varían varios pies de un año a otro y de una estación a otra, por lo que Spiral Jetty no siempre es visible por encima de la línea de flotación.”*

CONTEXTO

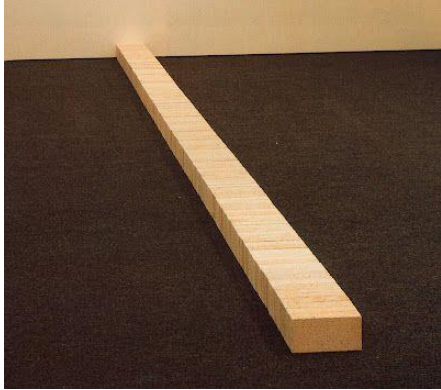


Gordon Matta-Clark Bronx Floors 1970 – 1975

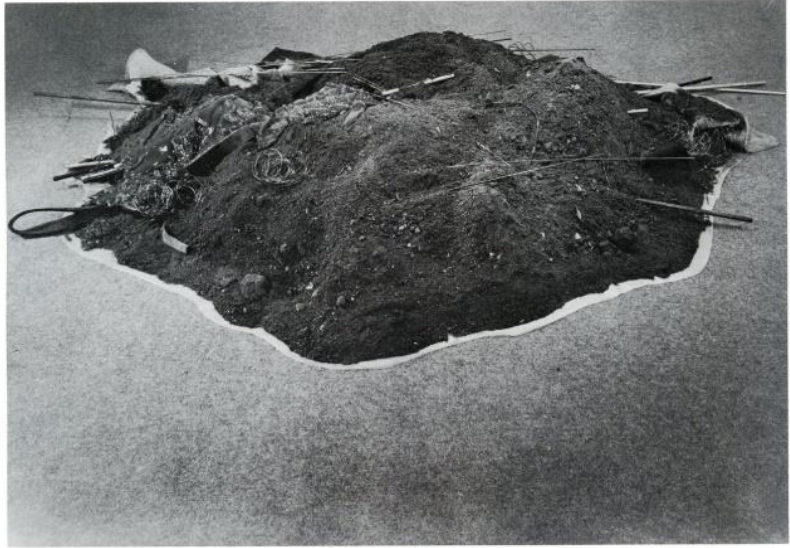
Norteamérica, como epicentro de la economía neoliberal, escenario de una Crisis de una emergente sociedad de consumo, un agotamiento de los discursos y teorías artísticas, la caducidad de la institución museística o desconcierto ante nuevos enfrentamientos armados, bañado de un incipiente sentimiento de decadencia cara un sistema agresivamente capitalista.

Así es cómo podemos decir que la década del 60 multiplica las discusiones en torno a la producción del arte borrando los límites que definían los géneros artísticos; para Robert Smithson el tiempo se convierte en instrumento plástico y con sus palabras explica que “Un gran artista puede realizar arte simplemente con lanzar una mirada. Una serie de miradas podría ser tan sólida como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continua estafándole al artista su ‘arte de mirar’, valorando tan sólo los objetos de arte” (Ávalos Iñaki. 2008. pg. 215).

Toni Smith decide introducirse dentro de las obras de la autopista, sin permiso, y recorrerlas en coche pasando por los espacios marginales de la periferia americana. Smith experimenta “el fin del arte” porque consideraba que el asfalto ocupaba gran parte del paisaje artificial, pero no era posible considerarlo como arte. Veía la calle entonces como dos posibilidades que serían analizadas por el arte minimalista y por el land art. Lo minimalista toma la calle como objeto en el que se realiza la travesía. El land art toma la propia travesía como experiencia. No se trataba del “fin del arte”, sino una improvisada toma de conciencia que iba a sacar el arte de las galerías para conquista el espacio vivido y grande dimensiones.



Carl Andre "Lever" 1966



Robert Morris "Earthworks" 1969

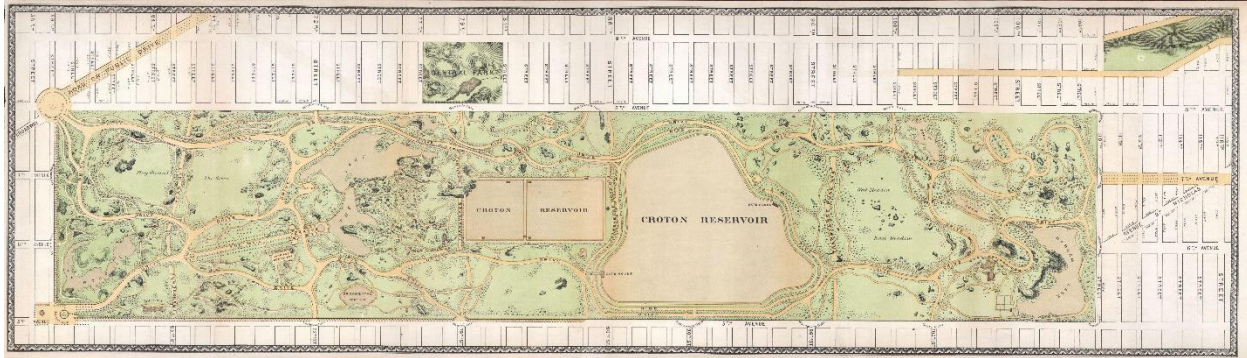
Hacia 1970, tal vez de la mano de una nueva constelación de ideas que desplaza las perspectivas revolucionarias centradas en la libertad humana hacia el ecologicismo radical, una importante franja de las artes plásticas comienza a trabajar de lleno el problema de la acción humana sobre el ambiente "natural". En este punto no fueron ni la arquitectura ni el paisajismo las disciplinas que volvieron a replantear a fondo el tema de la relación entre campo y ciudad, hombre y naturaleza, experiencia y conocimiento – los viejos y tópicos modernos del arte romántico- sino la escultura, si de tal cosa puede aún hablarse. (Silvestri Graciela y Aliata Fernando.2001. pg. 172)

El land art reúne las diversas experiencias que trabajan como material primario la gran dimensión ambiental y la marca humana sobre la naturaleza. (Silvestri Graciela y Aliata Fernando.2001. pg 172)

Según Silvestri y Aliata (2001. pg 174 y 175) el Land Art trabaja con dos categorías, por un lado la utilización de los fenómenos naturales como material estético y por otro el redescubrimiento de la dimensión horizontal de las grandes llanuras americanas, al mismo tiempo que elige construir sus obras en lugares casi inaccesibles, lejos de los museos y las ciudades, lugares no catalogados como "bellos", espacios secos, vacíos, áridos, muertos en sentido ecológico radical.

Smithson mira la modernidad como si se tratase de una fuerza de la naturaleza, ve como fascinante su capacidad de dejar una huella indeleble en el territorio y el agotamiento de su ciclo de vida que muestra todo el poder evocativo de una ruina colosal. (Ávalos Iñaki 2008 pg 210)

antecedentes y vinculaciones



Central Park 1857

Con Frederick Law Olmsted comparte una metodología de trabajo, porque entiende en términos contemporáneos la mirada comprensiva de la temporalidad geológica del lugar como materiales activos de la propuesta para el Central Park; para Frederick *“los parques existen antes de ser acabados, lo que significa; de hecho, que no se terminan nunca, permanecen como portadores de lo inesperado y de la contradicción en todos los niveles de la actividad humana, sea social, política o natural...”*(Ávalos Iñaki 2008.pg.227)

De Roberto Fernández tomaremos prestadas las ideas de representación y estructuración cosmológica del territorio y la antiespacialidad; la escala monumental y el manejo de grandes masas de material en las culturas andinas y mesoamericanas, como intención de controlar el territorio, para explicar la dimensión mítica y simbólica de la espiral.

La tendencia a una dispersión extensiva de las instalaciones humanas en el territorio, el interés por el desarrollo de unas arquitecturas urbanas basadas en el despliegue de variadas componentes abiertas, de enorme escala, y la recurrente referencia a sistemas simbólicos devenidos en formulaciones abstractas que suelen funcionar como matriz proyectual desde el diseño de espacios urbanos hasta objetos artesanales (Roberto Fernández 1998 pg166)



“el mono” 200 a 600 años A.C. Foto 195

espiral

Vinculación mítica entre el Great Salt Lake y el océano pacífico mediante un túnel que remite al momento donde la tierra tenía un solo océano y un solo continente. La espiral entendida en su dimensión sagrada, basada en la asociación que tienen múltiples culturas del sol a una divinidad y su representación en forma de hélice. Representación que se repite en el movimiento de Smithsonian cuando recorre la obra, las tomas de la película.

IDEA DE PAISAJE SUSTENTA



paisaje.ecología.entropía

De la mano de Uverdale Price el pintoresquismo se consolida en un paisaje silvestre y enmarañado, caracterizado por su variedad e intrincamiento que acepta lo salvaje y su desorden como estímulo de la curiosidad. Introduce la idea de sucesión y, con ella, la de duración de la experiencia estética. Para Price los “lugares” tienen un papel activo y creativo, hay que entenderlos y conocer sus propias leyes, aprender del “genio del lugar”, noción que inaugura un renovado dialogo entre hombre y naturaleza, dialogo profesional con el medio natural.

Según Iñaki Ávalos (2008. Pg 29 y 31) para Uverdale Price (1747 – 1829) lo pintoresco es un campo más abierto que lo “bello” donde reivindica la deformidad, la negligencia y el accidente como categoría estéticamente activa. El Accidente, lo circunstancial, la aceptación de la naturaleza como diseñadora, de los procesos de sucesión biológica como herramientas de trabajo; como manifestaciones que permiten nuevas concepciones proyectuales a través de la incorporación del tiempo a los procesos proyectuales.

Pintoresco entendido como

anhelo de fusión estética entre naturaleza y artefacto, la reivindicación del papel activo del lugar, la incorporación del tiempo en la experiencia estética, la primacía a de lo visual y del carácter sobre los aspectos de organización planimetría, y una redescrición del espacio público como lugar en el que propiciar diálogos entre humanos y no humanos. (Ávalos Iñaki. 2008. pg 40)



En términos smithsonianos volver la mirada hacia las zonas industriales devastadas es transformarlas en términos estéticos. Encuentra en la relación entre espectador y paisaje coordenadas espacio temporales. **Cambio** producto de la acción humana, **distancia estética** mediada por la fotografía que otorga al ambiente demasiado familiar un tono de irrealidad e instala la noción de **Tiempo** como instrumento plástico.

Con la noción de entropía (ley termodinámica trasplantada a la estética, principio que describe el proceso de transformación y destrucción irreversible de los elementos de un sistema a partir del eterno desgaste de las energías), 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, y lo explica de esta manera

Me gustaría demostrar ahora la irreversibilidad de la eternidad usando un experimento árido para la verificación de la entropía. 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 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. (Robert Smithson. 196. pg 61)

Smithson no concibe su obra como una “denuncia”, entropológicamente se coloca entre el polo industrial y ecologista haciendo aflorar la dialéctica implícita de los procesos erosivos. Inaugura un

paisajismo antropizado y dramático. Que a partir de su articulación como sistema estético debe dar cuenta y operar sobre una melancolía que surge precisamente cuando las sociedades pierden sus vínculos naturales, que posibilite traer a la esfera del ciudadano la huella de aquello de lo que se ha despegado.

En última instancia poner de relieve la idea de Proyecto Trayecto entendida como ‘tercer elemento’ que no se aloja en la acción física en el lugar (site) ni en su representación (no-site) sino en el espacio mental activado en el espectador forzado a construir su propia experiencia nunca enteramente en posesión de lo que cree contemplar. (Ávalos Iñaki 2008.pg.2218 - 219)

RECURSOS:



fotografía – paisaje – suelo

La fotografía de Smithson revela la construcción de la mirada en un ángulo determinado, enfocada hacia el suelo, apenas dejando espacio para el horizonte.

La mirada hacia el suelo le permite encontrar una nueva forma de accidente y negligencia dotada de unas cualidades matéricas factibles de ser exploradas plásticamente. Descubre así no sólo nuevos lugares sino una materialidad, que le impulsará a trabajar ya no sobre el lienzo vertical y en relación al horizonte sino sobre el plano del suelo. De este modo el paisaje se vuelve soporte de la obra de arte y parte interactiva de la creación artística.

La cámara se convierte en el medio más preciso para captar el espacio, el más cercano a transmitir la experiencia y el modo de acercar la obra a los centros de consumo.



tierra -tiempo

Para Francisco Careri “La tierra es el único medio disponible para confrontarse con el espacio natural y con el tiempo infinito.” La noción de paisaje entrópico introducida por Smithson no se hace desde una definición de paisaje delimitada, sino que es lo entrópico lo que difumina sus límites y complejiza la tarea de definir aristas físicas y temporales.
(Francesco Careri. 2009. pg. 160)

La idea de tiempo se trabaja desde su concepción tanto arqueológica (interpretación de vestigios prehistóricos e históricos), como biológica (deterioro propio de la exposición a los fenómenos naturales), Para Silvestri y Aliata “la obra estaba destinada a desaparecer en manos de esa misma decadencia mineral: el supuesto dominio técnico del hombre sobre la naturaleza quedaba así interrogado radicalmente” (Silvestri Graciela y Aliata Fernando.2001. pg. 175)

Por otra parte para Avalos “la temática del tiempo es inherente a la aparición de la estética pintoresca, tanto en lo que se refiera a la experiencia del espectador, que dejaba su estatismo contemplativo para organizar con su motricidad la sucesión coreográfica de escenarios que el paseo pintoresco introduce en la discusión estética, como por el especial énfasis de Uvedale Price en ver las huellas del tiempo, la negligencia y el abandono que se observa en la naturaleza en su estado natural, como algo dotado de un enorme poder evocativo” El artista se convierte en una especie de antropólogo que viaja y recorre lo inexplorado en el arte, el estudio de la selección de los emplazamientos se vuelve una disciplina estética. (Ávalos Iñaki 2008.pg.215)



lugar – no lugar

En cuanto a la ubicación de la intervención la decisión de localizarse por fuera del marco de consumo y en el anonimato del desierto se debe a la idea de que el espacio no está para ser representado sino para ser experimentado.

El sitio es tanto lo que hay en él como lo que ya no hay. Lo que ha desaparecido merece ser evocado tanto como lo que todavía está allí puesto que los lugares son también la memoria colectiva de lo han sido.

El concepto de site and nonsite (emplazamiento y no-emplazamiento), con el que quiso subrayar las tensiones entre espacios interiores y exteriores; se refería así a ubicaciones físicas y reales (emplazamientos) que podían ser transformadas en una obra de arte abstracta y transportable: el no-emplazamiento.

Lo que verdaderamente encuentra el espectador en un no-emplazamiento es la ausencia del emplazamiento, es decir, una reducción de la escala.



escala

Se ubica, más que en un espacio físico natural, en unas coordenadas espacio-temporales particulares que escapan a la escala humana.

La utilización de la naturaleza como lienzo para la construcción del paisaje como un accidente geográfico demanda un tamaño monumental, por lo que la ejecución es una parte crucial del proceso. La obra excede la escala de lo humano para ser parte de la naturaleza, pero su intención no implica una domesticación de la misma sino una relación por contraste o mimesis pero siempre de dimensiones tales que hacen que la obra demande en gran medida las técnicas, métodos y materiales de la arquitectura.

Bibliografía:

ÁBALOS, I. Atlas pintoresco. Vol. 2: Los viajes. GG, Barcelona, 2008

ALIATA, F., SILVESTRI, G.: El Paisaje como cifra de armonía, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires. 2001. Tercera Parte, cap. I, II y III

CARERI, F. Walkscapes. El andar como práctica estética. GG, Barcelona, 2009.

FERNANDEZ, R.: Topofilia americana. Hacia un concepto de patrimonio ambiental en américa latina, Ciudades 4, 1998

SMITHSON, R. Una sedimentación de la mente. "Earth projects". 1968

<http://spiraljetty.org/>