

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 33 - Santiago, 2025 - 1/19 pp.- ISSN 2452-5189



Imágenes nómadas. Fotografía, temporalidad y espacialidad en obras site-specific¹

George Somerville²

RESUMEN: Este artículo propone una aproximación al *land art* desde la perspectiva del “ojo de la cámara”. A través del análisis de obras *site-specific* como *Whirlpool* (1973), *Sun Tunnels* (1976), *Munich Depression* (1969) y *Spiral Jetty* (1970), se explora cómo la imagen técnica articula relaciones complejas con la espacialidad y la temporalidad. Dos rasgos claves son subrayados: la intermedialidad y la serialidad fotográfica, recursos característicos de las prácticas neovanguardistas de los años sesenta. En particular, se sostiene que el montaje serial introduce una mirada móvil y procesual del sitio intervenido, lo que demuestra que la fotografía no es simplemente una evidencia de los *earthworks*, sino un dispositivo determinante en su configuración conceptual y perceptiva.

PALABRAS CLAVE: fotografía, land art, site-specific, espacialidad, temporalidad.

Nomadic images. Photography, temporality, and spatiality in site-specific works

ABSTRACT: This article offers an approach to land art through the perspective of the “camera’s eye”. By analyzing site-specific works such as *Whirlpool* (1973), *Sun Tunnels* (1976), *Munich Depression* (1969), and *Spiral Jetty* (1970), it explores how the technical image articulates complex relationships with both spatiality and temporality. Two key features are highlighted: intermediality and photographic seriality, characteristic strategies of the neo-avant-garde practices of the 1960s. In particular, it argues that serial montage introduces a mobile, processual vision of the intervened site, demonstrating that photography is not merely documentary evidence of earthworks but a fundamental device in their conceptual and perceptual configuration.

KEYWORDS: photography, land art, site-specific, spatiality, temporality.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto Fondecyt N°1221416, dirigido por el profesor Fernando Pérez, a quien agradezco sinceramente su apoyo. Extiendo también mi agradecimiento a la profesora Paula Dittborn por su valiosa orientación durante el desarrollo de mi tesis de Magíster. El presente ensayo corresponde a un capítulo de esa tesis, revisado y corregido para esta publicación.

² Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile. Magíster en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado. ORCID: 0009-0008-4344-8055

Email: somerville95@gmail.com

*Pareciera que la abstracción y la naturaleza se están fusionando en arte,
y que el sintetizador es la cámara.*

Robert Smithson, *Art through the Camera's Eye* (1971)

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos.
Walter Benjamin, *Pequeña Historia de la fotografía* (1931)

Desde la segunda mitad del siglo XX, la producción artística ha transitado hacia una etapa que ha sido descrita como *post-medial*, caracterizada por la hibridación e integración de múltiples medios, técnicas y materialidades dentro de un mismo gesto creativo. Aunque el empleo simultáneo de diversos medios no es exclusivo del arte contemporáneo, fue a partir de las neovanguardias³ de los años sesenta que esta tendencia adquirió una visibilidad inusitada, marcando un punto de inflexión en la manera en que el arte se entendía y se producía. En este contexto, artistas y teóricos comenzaron a impugnar las taxonomías normativas del arte moderno cuyos lineamientos habían encontrado una de sus formulaciones más influyentes en los textos del crítico estadounidense Clement Greenberg. Este último abogaba por una estricta especificidad del medio como condición para el desarrollo “puro” de cada disciplina artística. Sin embargo, si el minimalismo supuso un agotamiento de estos planteamientos al introducir nuevos modos de experimentar la escultura en el espacio, el posterior advenimiento del *land art* terminó por derrumbar los muros físicos y mentales que limitaban el arte a la galería. Con el *land art*, como bien decía Rosalind Krauss, la escultura entraba en una nueva lógica: la lógica del campo expandido, trazando -y/o restableciendo- vínculos con la arquitectura y el paisaje, pero también con otros medios que no eran típicamente asociados a la escultura, como la fotografía, el video o el texto. Al plantearse como construcciones, excavaciones, líneas de rocas o huellas dejadas en territorios abiertos, los *site-specific* adquirirían una dimensión híbrida, procesual y en muchos casos efímera, posibilitando relaciones dinámicas entre el espacio, el tiempo y los diversos medios implicados.

Dado que nunca hubo un programa o un manifiesto estético es impreciso considerar el *land art* como un movimiento o un estilo claramente definido (Requejo, 1998). No obstante, el término —acuñado por el artista Walter De Maria— sigue siendo vigente en la historiografía del arte en tanto permite agrupar un conjunto heterogéneo de intervenciones en el paisaje realizadas por artistas vinculados entre sí a través de exposiciones y proyectos comunes. Ahora bien, aunque la noción de “campo expandido” suele invocarse para interpretar estas prácticas, los análisis críticos continúan centrando su atención, principalmente, en el sitio físico de la intervención, sin considerar en profundidad los otros medios implicados en el despliegue visual, como el cine y la fotografía, que han sido decisivos tanto para la documentación como para la circulación y exhibición de las obras. Hasta cierto punto, esta tendencia ha sido estimulada por los propios artistas para quienes sus trabajos, en muchos casos, son concebidos enfatizando la experiencia sensorial directa con el paisaje. En el caso de algunos como Richard Long o Hamish Fulton, la obra se enfoca en la experiencia del caminar, una forma de arte que, aunque depende de distintas formas de documentación, en esencia no puede ser transferible a ningún objeto y a ninguna imagen⁴. En cuanto a las intervenciones a gran escala, Walter De María advertía que *The Lightning Field* (1977) (*Imagen 1*), su monumental instalación en el desierto de Nuevo México, no podía ser completamente representada en fotografías, desplazando con ello el valor de la imagen como una experiencia de segunda mano, incapaz de evocar la fuerza, la magnitud del

³ El término neovanguardia incluye prácticas artísticas como el arte conceptual, el *body art*, el minimalismo, el *pop art* y el *land art* que retoman algunas problemáticas de las vanguardias históricas.

⁴ Como dirá Hamish Fulton (citado por Lailach, 2007, p. 44): “Mi obra aborda la experiencia de caminar. La obra de arte enmarcada se refiere a un estado de ánimo y no puede transmitir la experiencia del paseo. El caminar tiene una vida propia, no necesita ser convertido en arte. Yo, como artista, decido crear mis obras a partir de experiencias vitales reales”.

evento natural que ésta implica: la tormenta de rayos activada por los postes instalados. En última instancia, la esencia del *land art* — decía De María al final de su ensayo sobre *The Lightning Field*—, es el aislamiento, experiencia que sólo se encuentra en los alejados y vacíos territorios en donde los *site-specific* se emplazan.



Imagen 1. Walter de María, *The Lightning Field*, 1977. Desierto de Nuevo México. Foto: John Cliett.

No obstante, a pesar de la desconfianza o la aparente actitud ambigua hacia la fotografía, aquellos artistas interesados en explorar nuevas formas de ver y experimentar el paisaje encontraron en la cámara no solo una herramienta necesaria para documentar sus efímeros trabajos, sino también un medio con gran potencial para construir perspectivas visuales sobre el territorio. Uno de los artistas que reflexionó sobre las múltiples dimensiones implicadas en el *land art* -lo geológico, lo intermedial, lo visual- fue Robert Smithson. En un breve ensayo

publicado póstumamente, *Art through the Camera's Eye*, Smithson escribía: “En vez de dar la espalda a la naturaleza, ciertos artistas ahora la confrontan con el medio de la cámara, trabajando directamente con ella. Pareciera que la abstracción y la naturaleza se están fusionando en arte, y que el sintetizador es la cámara”⁵ (Smithson, 1996, p. 374). Con estas palabras, Smithson no sólo destacaba el potencial artístico de la fotografía como tecnología para trabajar con las fuerzas cambiantes e inestables del paisaje, sino que daba luces sobre su propia concepción del medio fotográfico, diferente a la teorizaciones posmodernas sobre la imagen que desarrollaron intérpretes de su obra como Jeff Wall, Douglas Crimp o Craig Owens (Bigman, 2020). En efecto, Smithson piensa el medio a partir del cruce entre la abstracción y la naturaleza, es decir, entre la forma representacional y la materialidad entrópica, concebidas, ciertamente, como tendencias elementales opuestas. Entre lo racional y lo irracional, la forma y el caos, la imagen técnica no es una representación transparente de la realidad, ni tampoco una construcción puramente ficcional: es, podríamos decir, un tipo de abstracción estructurante, un dispositivo visual que organiza la turbulencia primigenia de la naturaleza⁶. Hay sin duda muchos otros elementos implicados en la producción y en el uso de una fotografía como recurso artístico. Pero lo fundamental para efectos de la comprensión de Smithson es la existencia de esta dualidad fundamental entre mente y materia, dualidad conflictiva, dialéctica, que encuentra en la fotografía un ámbito de intersección. Una intersección, pues, que supone una operación de organización, una “síntesis”. ¿De qué se trata esta síntesis?

La síntesis que opera la fotografía es siempre técnica, y de acuerdo a Flusser, sería necesario esclarecer el interior de la caja negra de la cámara para entender plenamente sus procesos de codificación, algo que por cierto no está en las posibilidades inmediatas del fotógrafo. ¿Qué puede hacer entonces el fotógrafo-artista? Explorar la indeterminación, buscar imágenes improbables, imágenes que supongan una nueva e inesperada combinación elementos. He aquí pues que resulta reductivo pensar la fotografía de land art como una imagen que sólo informa de la existencia objetiva de una obra, cual documento neutral que muestra una evidencia. No debemos olvidar que la imagen fotográfica siempre implica un punto de vista, un encuadre que recorta una porción del espacio y el tiempo. En ese sentido, en ella se materializa una mirada: una mirada que se sitúa —y que, por consecuencia, nos sitúa como espectadores— en una determinada perspectiva temporal y espacial de un sitio, que en ocasiones, puede ser improbable para el espectador que visita un *site-specific*. No es equivalente observar el territorio desde una vista panorámica en altura, desde un helicóptero, que hacerlo al nivel del suelo. Así mismo, mirar en movimiento puede contradecir la experiencia visual que se obtiene desde un punto fijo. Desde esta perspectiva, trabajar fotográficamente con el paisaje significa también interrogar sus formas de visibilidad, es decir, las condiciones bajo las cuales el entorno se vuelve perceptible, algo que el mismo Smithson enfatizaba: “Uno no debería estar preocupado sólo con el paisaje en sí mismo, sino en cómo uno lo mira. La mirada también es importante” (Robert Smithson, 1993, p. 10). ¿Cómo se produciría entonces esta exploración del medio fotográfico en el *land art*?

Un antecedente importante, sin duda, fue la emisión en 1969 del film *Land art* de Gerry Schum en la televisión alemana (Imagen 2). El film presentaba ocho intervenciones de artistas norteamericanos y europeos como Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Richard Long y Robert Smithson, entre otros, cuyas obras, emplazadas en paisajes abiertos como pantanos, costas y desiertos habían sido concebidas no para la experiencia directa del espectador, sino exclusivamente para la transmisión televisiva, lo que implicaba un cuidado especial del montaje y los ángulos de la cámara. Una de las obras, *12 Hours Tide Object With Correction Perspective* de Jan Dibbets jugaba con la ilusión óptica de la geometría espacial. Con una excavadora dibujaba

⁵ Traducción propia.

⁶ Como dirá más adelante: “Los patrones de abstracción ordenan las cosas del mundo en innumerables estructuras que contradicen las imposiciones de la naturaleza. Vivimos en estructuras y estamos rodeados de marcos de referencia, pero la naturaleza los desmantela y los devuelve a un estado donde ya no tienen integridad” (Smithson, 1996, p. 374).

un trapecio en la arena que en la pantalla aparecía como un rectángulo. “Salen a los desiertos y mares. Allí donde la soledad es mayor, allí se entregan a sus juegos con los elementos. Solo la cámara registra lo que hacen. (...) tales obras no son sino la celebración de la transitoriedad” (Thwaites citado por Lailach, 2007, p. 6), decía el crítico John Anthony Thwaites tras el pase televisivo. El film era un experimento inédito. Sólo existió para ser visto por televisión, y no volvería a replicarse colectivamente, al menos por este mismo grupo de artistas⁷.

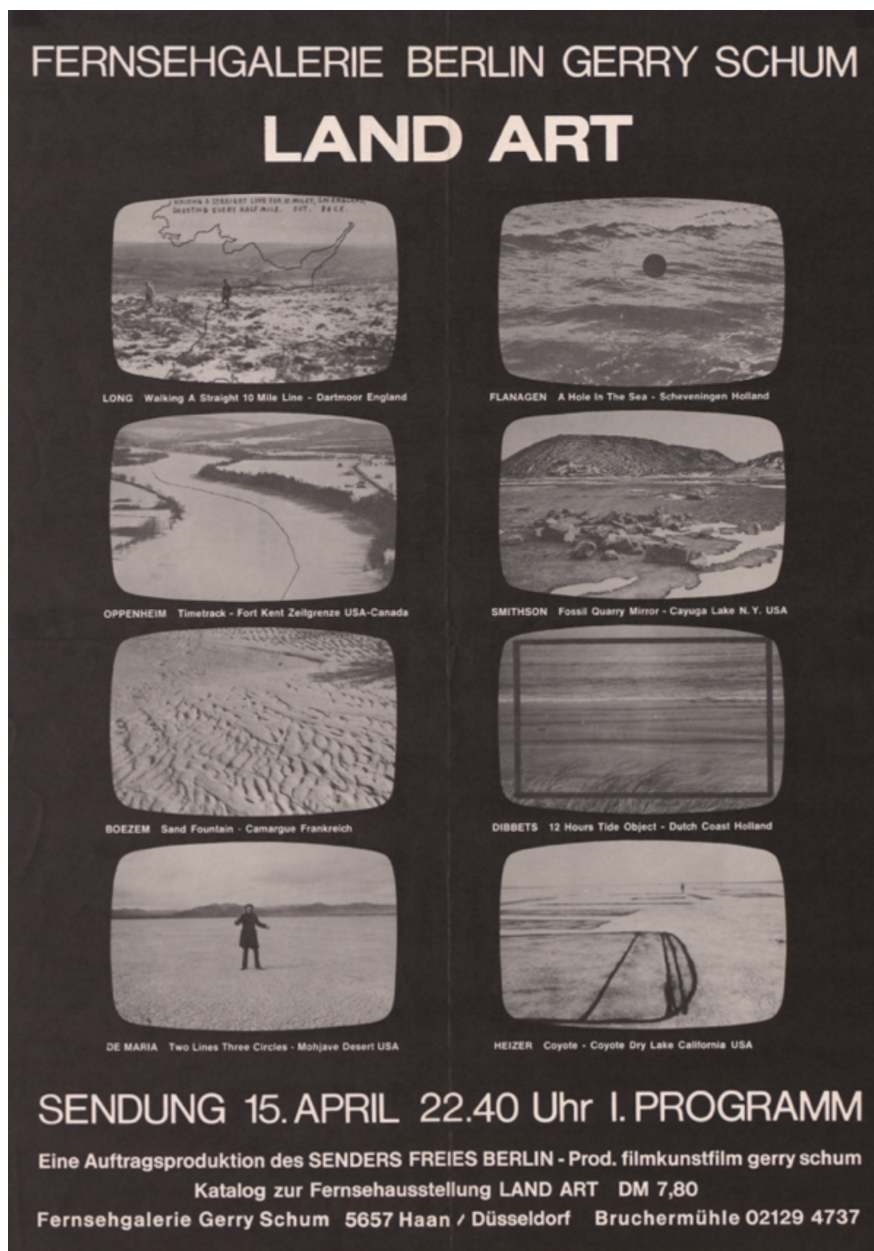


Imagen 2. Gerry Schum, *Land art* (1969), Fernsehgalerie, Berlin.

⁷ Como un caso reciente de colaboración colectiva de artistas en un proyecto audiovisual ligado a la cuestión del arte en el paisaje, resulta pertinente destacar el documental *Movimientos de tierra: arte y naturaleza* (2017) trabajo realizado en el contexto de la exposición presentada en 2017 en el Museo Nacional de Bellas Artes en Chile. En el proyecto participaron artistas como Hamish Fulton, Cecilia Vicuña, Patrick Steeger, José Délano, Cristián Velasco y Catalina Correa.

Puede sostenerse que si bien el film constituyó un recurso significativo en la documentación y expansión de numerosas obras vinculadas al *land art*, su alcance y circulación no logró equipararse al de la fotografía. Esta última se consolidó progresivamente como el principal medio no solo para el registro de dichas intervenciones, sino también para su difusión, exhibición y resignificación visual. Tal como sucedía en las prácticas neovanguardistas de los años sesenta que se reapropiaron artísticamente del medio fotográfico, la fotografía de *land art* no se presentaba de forma aislada, sino que solía formar parte de dispositivos más amplios —como libros de artista, instalaciones intermediales, foto-ensayos o exposiciones itinerantes— donde dialogaba con otros materiales documentales y conceptuales: bocetos preliminares, diagramas técnicos, mapas topográficos, anotaciones manuscritas, fragmentos de terreno o muestras geológicas (Imagen 3). Esta constelación de elementos no buscaba en general reconstruir la experiencia original de la obra —salvo, quizás, una excepción que revisaremos más adelante— sino que ponía en evidencia una operación estética más compleja: la documentación de los *site-specific* se volvía una extensión conceptual y perceptiva de las mismas. En particular, la fotografía de *land art* incorporaba un componente discursivo e intermedial que la diferenciaba de la imagen autónoma y profesional propia de los fotógrafos y los pintores fotorrealistas (Goffard, 2013, p. 57). Esta diferencia se manifestaba, además, en montajes fotográficos que recurrían al collage o a la serialidad, con el objetivo de subrayar lo fragmentario y lo procesual.

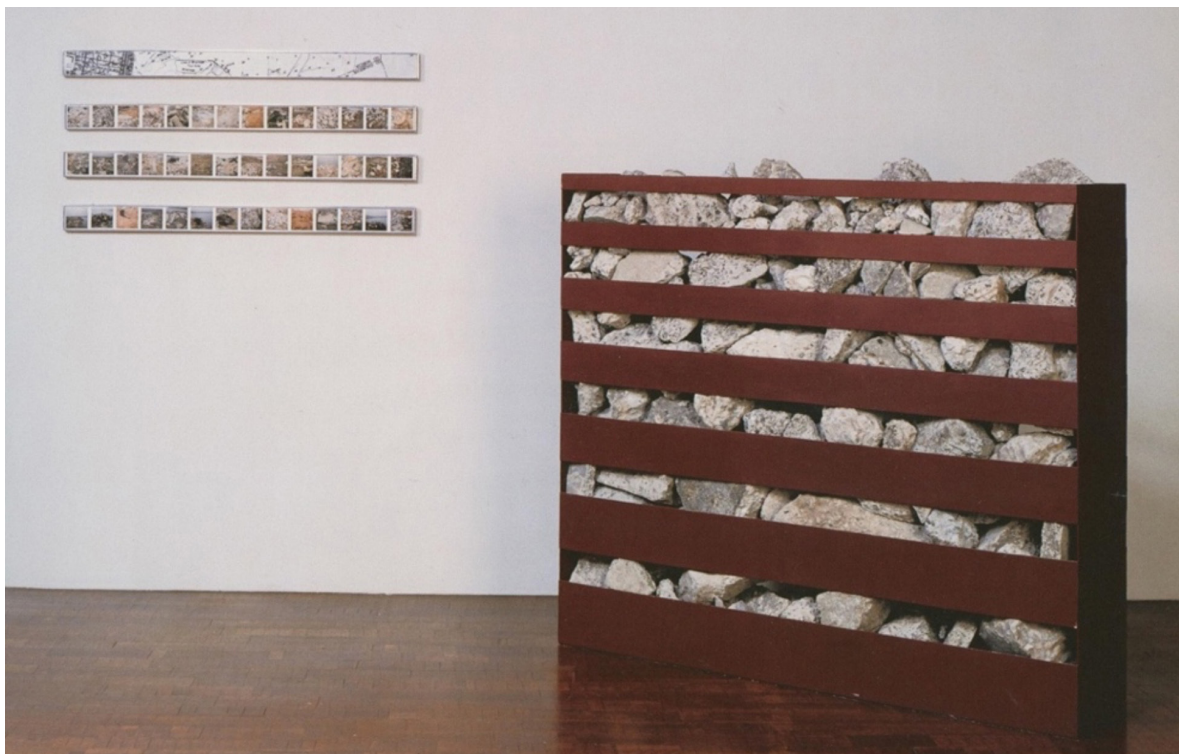


Imagen 3. Robert Smithson, Nonsite "Line of Wreckage" Bayonne, New Jersey (1968). Colección Milwaukee Art Museum.

En contra de los discursos que veían un mero "pluralismo" en el arte de los años setenta, Rosalind Krauss sostuvo que existía, en realidad, un elemento común, una lógica compartida en este arte: su naturaleza indicial. Es decir, estaba marcado por el modelo fotográfico, no solo por la necesidad de recurrir a la fotografía para la documentación, sino porque el contenido mismo de las expresiones artísticas aparecía bajo la forma de una huella o traza, lo que sugería "la

presencia muda de un evento no codificado” (Krauss, 1977, p. 60). Inspirada en los análisis de Pierce y Barthes en torno al index, Krauss encontraba esta lógica en obras de Marcel Duchamp, Gordon Matta-Clark, Lucio Pozzi y, por supuesto en los *earthworks* cuyas fotografías, desde este enfoque, invitaban a ser interpretadas como “trazas de trazas”⁸. Aunque la propuesta de Krauss resulta sugerente, puede ser limitada al momento de pensar la potencia visual que poseen las imágenes fotográficas más allá de su condición indicial, ya que desde tal enfoque, las fotografías del land art no sería nada más que una huella silente de un evento pasado, un vestigio del cual “no se puede decir nada”. Sin embargo, como señalábamos anteriormente, las imágenes no solo pueden servir para registrar o documentar hechos, sino que también pueden ser utilizadas —a través de distintas técnicas como el montaje o el collage— para construir formas de ver, interpretar procesos e introducir nuevas perspectivas. Partiendo de esta premisa, propongo a continuación una revisión de algunas obras de *land art* desde la perspectiva del “ojo de la cámara”, con el objetivo de reivindicar el lugar de la imagen en la comprensión de estas prácticas de marcado carácter intermedial. En particular, los análisis buscan evidenciar cómo las imágenes fijas dialogan con los elementos espaciales y temporales de las intervenciones, contribuyendo así a la constitución de su campo conceptual y perceptivo.

Imagen y acontecimiento

El tiempo que se relaciona con las formaciones geológicas es largo y gradual. Las montañas, los valles y las rocas existen en escalas temporales que se miden en millones de años, mientras que los cambios climáticos o atmosféricos como las tormentas, los vientos o el paso de las estaciones transcurren en una escala temporal mucho más corta de días, meses o incluso horas. De manera similar en el *Land art* encontramos obras que dialogan con estos diferentes tiempos y procesos, como el fugaz monumento que lleva por nombre *Whirlpool - Eye of the Storm*. Su autor, Dennis Oppenheim, artista conceptual y precursor del *Land art* ejecutó la intervención durante el verano de 1973 sobre el Mirage Dry Lake, un lecho de lago seco en California. La obra consiste en un gran remolino de vapor blanco trazado en el cielo, cuya forma evoca la estructura de un ciclón. Este tipo de fenómenos atmosféricos se origina por el aumento de la temperatura en los océanos, lo que provoca la ascensión de masas de aire cálido y húmedo que dan lugar a tormentas tropicales. Al girar, estas generan formaciones en espiral caracterizadas por la aparición de un “ojo del huracán”: una zona de aparente calma, sin precipitaciones ni nubes, ubicada en el núcleo mismo de la tormenta, tal como sugiere el título de la obra. Para realizar este remolino se utilizaron dos aviones, uno con equipo fotográfico y el otro descargando nitrógeno líquido de un tanque compresor. Las instrucciones sobre las maniobras (dadas por el artista a través de una radio de onda corta) comenzaban con la ejecución de un círculo de 1,2 kilómetros trazado en el cielo. Posteriormente, con cada revolución, el piloto debía ir reduciendo el perímetro volando hacia abajo. La configuración creada por este patrón remite a una forma recurrente en el *land art* que también es explorada en otras obras como *Spiral Jetty* (1970) y *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) de Robert Smithson, y por el mismo Oppenheim en *Annual Rings* (1968).

Whirlpool cabe ser considerado como un proyecto que integra diversos medios y soportes, entre los cuales la fotografía aparece entrelazada de forma intermedial con otros elementos discursivos y visuales. Como parte de la documentación (imágenes 4 y 5), Oppenheim consideró además un conjunto de elementos visuales en donde se articulan mapas, secuencias, información textual y un registro fílmico (imagen 6). Existen distintas versiones presentadas de su trabajo fotográfico puesto que su autor adaptaba cada montaje al lugar de presentación,

⁸ Así titula David Company uno de los capítulos de su libro *Art and Photography* (2003), en donde revisa trabajos artísticos de las neovanguardias que mediante el uso de la fotografía ya no buscaban capturar el “momento decisivo”, característico de la fotografía purista o profesional, sino que se interesaban por el “momento después”: la huella, la traza, el vestigio, dotando a la fotografía artística de un enfoque investigativo-científico, incluso forense (Company, 2003, p.88).

variando la selección de imágenes. Cada instalación mostrada de esta obra puede ser concebida como una versión singular del proyecto. En relación a la fotografía, el artista explica de este modo la ambigüedad que implicaba el uso de la imagen en sus proyectos escultóricos:

No te puedes imaginar lo raro que era ser un escultor que exponía fotografías. Trabajaba verdaderamente a gran escala, pero cuando las fotografías representaban la obra, todo se reducía a una configuración pictórica. Constantemente tenía que excusar la escasa documentación y explicar que lo que hacía era un arte muy avanzado y que había muy pocas formas de comunicarlo. Pero lo cierto es que la obra ya no existía, y ya no había nada que ver. Así quería yo que fuese (Oppenheim citado en Lailach, p. 80).



Imagen 4. Dennis Oppenheim, Whirlpool - Eye of the Storm. Fotografía a color y en blanco y negro. Dimensiones desconocidas. Colección privada, Winnipeg Art Gallery.



Imagen 5. Dennis Oppenheim, Whirlpool - Eye of the Storm. Fotografía a color y en blanco y negro. Dimensiones desconocidas. Colección privada, Italia.

Si se toman en cuenta las imágenes mostradas en las diferentes instalaciones, algo que se hace patente a primera vista es el interés por multiplicar las miradas, perspectivas y ángulos sobre la fugaz escultura aérea. Se observan variaciones de puntos de enfoque tanto desde el suelo como

del aire que nos muestran los distintos tamaños y proporciones del remolino. Esto denota un interés por interrogar las formas abstractas que va produciendo la figura en relación a la escala (relación dinámica entre la mirada y el tamaño de la figura) y la sucesión de instantes. Al fijar distintos momentos del remolino, tanto desde la perspectiva terrestre como aérea, el montaje fotográfico nos ofrece un estudio de la forma y la temporalidad, es decir, de la metamorfosis de la figura que nunca cesa de estar en movimiento.



Imagen 6. Dennis Oppenheim, *Whirlpool - Eye of the Storm*. Vista de film en instalación en Kitchen Center, Nueva York 1975. Color sin sonido, 5:01 min. Super 8 print convertida a Betacam.

Al tratarse de una obra cuya naturaleza efímera depende estrechamente del registro, las imágenes de *Whirlpool* cobran un peso particular respecto a la percepción y la comprensión de la obra, ya que éstas son el único vestigio que queda del acontecimiento. El monumento aéreo y la fotografía entran en una zona de indeterminación, en donde la intervención original existe en sus reproducciones. Esto sucede también en otras obras emblemáticas del land art, por ejemplo, con las trazas efímeras de Richard Long realizadas a partir de sus propias pisadas en el pasto. No obstante, la imagen única que toma Long es un vestigio que testimonia la marca desde una sola perspectiva, buscando una coherencia con la simpleza del acto⁹.

Diferente es el caso de las obras de carácter permanente en donde la imagen puede servir para tantear múltiples aproximaciones visuales al sitio en fases de mayor duración. Tal es el caso de *Sun Tunnels* (1973-76) de Nancy Holt, otra pionera de las intervenciones del *Land art* que tendía a identificarse como una “artista de la percepción”. La relación entre esta obra y sus fotografías enfatiza no solo la importancia de los procesos fotográficos para la práctica en general de Holt sino también la utilidad de la cámara como herramienta perceptiva a través de la cual crear nuevas formas de mirar el paisaje: ya sea en altura, al nivel del suelo, o a través de los cilindros. En efecto, para Holt, la fotografía nunca fue simplemente un medio de registro documental, sino un dispositivo para configurar modos de ver, es decir, para dirigir la mirada. Este tratamiento se vuelve

⁹ Sobre su uso minimalista de la fotografía, Long dice lo siguiente: “Lo único que hago es dar un paso atrás, sacar la cámara e intentar enfocar bien. Pese que es necesario obtener una buena fotografía, esta debe ser tan sencilla como sea posible para que cuando la gente vea la imagen no se sienta distraída por grandes angulares o cualquier otro efecto especial. Puesto que mi arte es muy simple y directo, considero que las fotografías deben ser igualmente simples y directas” (Long citado por Lailach, 2007, p.72).

especialmente evidente en *Photoworks* (2012), publicación que reúne una parte significativa de su producción artística. Allí se incluyen trabajos visuales itinerantes como *Trail Markers* (1969), *California Sun Signs* (1972) y *Views through a Sand Dune* (1972), entre otros, en los que destacan tanto la lógica serial como el uso sistemático de retículas fotográficas. Estas últimas funcionan como estrategias formales que promueven una percepción móvil y procesual de la obra, y que también son empleados, como veremos, en la construcción fotográfica de *Sun Tunnels*.

Sun Tunnels es, probablemente, el proyecto más ambicioso de Nancy Holt, también uno de sus más reconocidos. La concepción de este *site-specific* surge durante uno de los múltiples viajes de la artista al desierto de Utah. En este paisaje árido, observaba ella, el tiempo no se percibe como una abstracción lineal, sino que se materializa en los procesos del entorno. Se manifiesta en la erosión de las rocas, en los ciclos repetitivos de la naturaleza y en el movimiento rotacional de la Tierra, donde lo geológico y lo cósmico se entrelazan. El incesante tránsito del sol al emerger y desaparecer entre las montañas no solo señala el paso de las horas, sino que opera como una inscripción originaria del tiempo terrestre: una temporalidad cíclica que ha vinculado, a través de milenios, a los diversos seres humanos que han habitado y contemplado ese mismo horizonte (Holt, 1977).

Entre múltiples gestiones y traslados de materiales, la obra demoró aproximadamente tres años en conformarse, para la cual fueron concebidos cuatro túneles de hormigón instalados en una posición opuesta, formando una equis (imagen 7). Dos de los túneles están orientados hacia el eje noreste-sureste, mientras los otros dos lo hacen hacia el eje suroeste-noroeste, de tal manera que a través de ellos se pueden ver los solsticios de verano e invierno respectivamente. Esto puede vislumbrarse cuando amanece y cuando atardece en los momentos el 21 de junio y el 21 de diciembre. Los túneles dejan entrever las posiciones extremas del sol en el horizonte, ubicando al espectador en un lugar y en un tiempo como signos que definen los ciclos astronómicos. En la parte superior los cilindros poseen una serie de agujeros perforados de distinto tamaño. El diámetro de los agujeros está en relación con la magnitud de las estrellas a las que corresponden: las constelaciones de Draco, Perseo, Columba, y Capricornio. Cuando el sol brilla durante el día, se proyecta un patrón variable de elipses y círculos de luz en la parte inferior de cada cilindro. Por las noches, en los ciclos cercanos a la luna llena, la luz brilla a través de los agujeros y proyecta su propio patrón. De este modo las formas y posiciones de la luz cambian según la hora, el día, el mes y la estación.

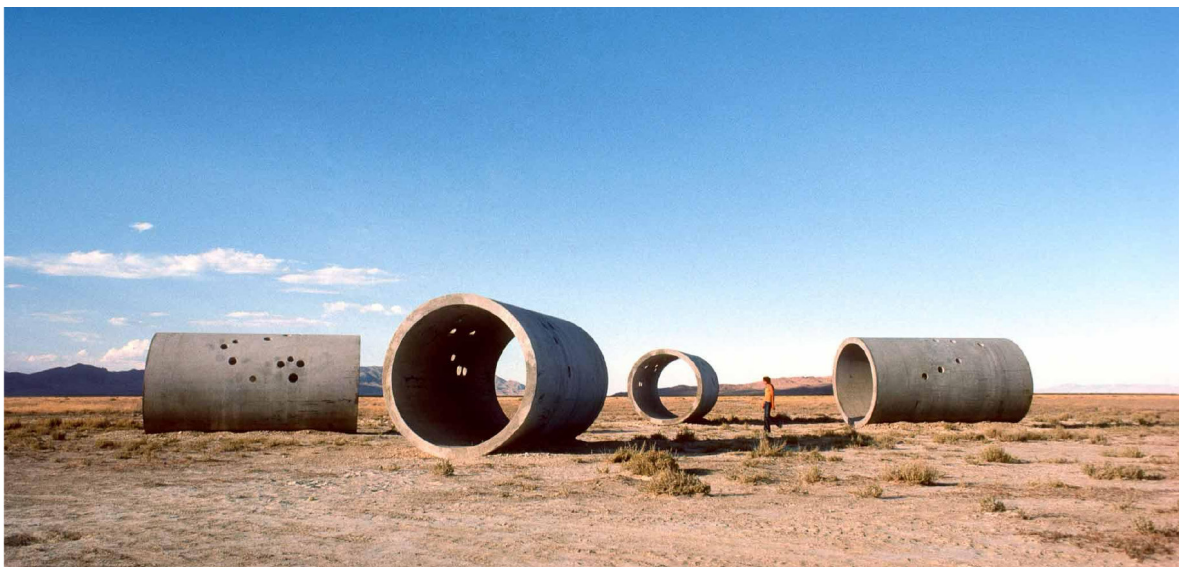


Imagen 7. Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976), Utah. Foto: Nancy Holt.

Si la etimología de la palabra foto-grafía remite esencialmente a la conjunción de la luz con la escritura, o la luz con el dibujo, cabe pensar que las estructuras de Holt son en sí mismas estructuras fotográficas que están interrogando el proceso por el cual la luz puede hacerse visible como una traza en el espacio. Este proceso ya venía siendo investigado por Holt en una obra de similares características titulada *Holes of Light*, realizada en 1973, (año que coincide con los inicios de la construcción de *Sun Tunnels*):

La luz, como la vista, se puede canalizar, controlada para que las formas de luz puedan materializarse. En *Holes of Light* estas formas de luz contenidas fueron delineadas en la pared a lápiz dándoles aún más presencia física, de modo que incluso cuando la luz o la vista está ausente, un rastro permanece (Holt, 1973, p. 1).

Es inevitable ver los paralelismos entre *Holes of Light* y *Sun Tunnels* en ese interés por canalizar y materializar lo efímero de la luz creando huellas luminosas. La diferencia entre ambas obras es que, mientras la primera existió al interior de una galería utilizando luz artificial, la segunda está construida en el paisaje, canalizando directamente la luz del sol. Además, el aspecto fotográfico parece acentuarse en *Sun Tunnels* considerando que los cilindros permiten enmarcar el paisaje funcionando como visores por los cuales se puede dirigir la mirada. De este modo, el monumento no es solo una obra “para ser vista, sino para mirar a través de ella”(Requejo, 1998, p.64) e interrogar visualmente las zonas desconocidas que existen en el desierto, aquellos horizontes no turísticos donde aparentemente “nada sucede”, excepto la salida y la puesta del sol. Se trata en efecto del fenómeno que podemos en la serie fotográfica titulada *Sunlight in Sun Tunnels* (Imagen 8).

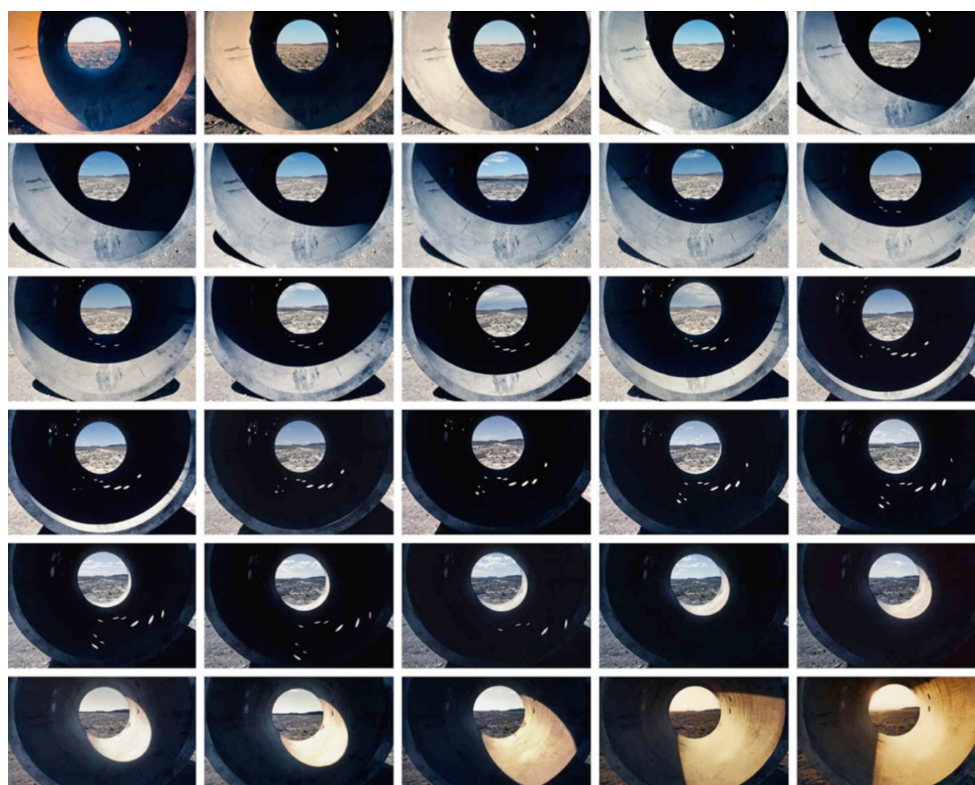


Imagen 8. Nancy Holt, *Sunlight in Sun Tunnels*. (127.3 x 156.2 cm). Impresión de inyección de tinta de archivo, reproducida a partir de transparencias en color originales de 35 mm. Treinta fotografías de luz del sol y sombras en un túnel solar fotografiadas cada media hora, de 6:30 a. m. a 9:00 p. m. el 14 de julio de 1976.

La serie muestra una secuencia de instantes que marcan intervalos de media hora entre las 6:30 am y las 21:00 de un catorce de julio de 1976. Cada imagen tomada desde el mismo punto enmarca el paisaje a través del cilindro. Lo que varía es el juego de luces y sombras elípticas que se forman dentro de éste, mostrándonos un pasaje del tiempo con sus propios colores y formas. En la franja superior se pueden apreciar los tonos rosas del amanecer con la luz entrando por la parte de atrás. En las franjas intermedias, cuando el sol está en lo alto y el túnel está envuelto en sombras, se hace notoria la proyección de las constelaciones a través de los agujeros superiores. La secuencia fotográfica visibiliza simultáneamente un proceso temporal que demoró casi un día entero, segmentando su duración en diferentes instantes. Se hace patente que en este caso la imagen no solo sirve para documentar la obra con el mero fin de ser mostrada o exhibida, sino que se vuelve clave en la comprensión de la misma, revelando aspectos perceptivos y conceptuales de su relación con el cosmos, el tiempo cíclico y la luz. Si bien Holt experimentó con el film en este como en otros trabajos, es interesante observar su insistencia particular con la fotografía, como si a partir de las imágenes fijas la artista hubiese podido estructurar una mirada más atenta y contemplativa de los procesos terrestres implicados en sus intervenciones.

Perspectivas espaciales

El tamaño determina un objeto, pero la escala determina el arte.
Robert Smithson, Spiral Jetty

La percepción del espacio no es neutral: depende tanto del punto de vista desde el cual observamos como de la manera en que nos desplazamos por el territorio. Las distintas perspectivas —ya sean aéreas, inmersivas, fragmentadas o simbólicas— transforman la experiencia de un entorno. En este sentido, resulta pertinente analizar la obra *Munich Depression* (1969) del escultor estadounidense Michael Heizer. Este *site-specific* consistió en la intervención de un terreno baldío en la periferia de Múnich (Imagen 9), donde Heizer llevó a cabo una excavación circular de treinta metros de diámetro y cuatro metros de profundidad, con lados levemente inclinados. La percepción de la obra variaba según la ubicación del espectador: desde la distancia se presentaba como una interrupción en la planicie del terreno, mientras que desde el interior la excavación se experimentaba como un valle de tierra a cielo abierto. Esta existió durante aproximadamente un mes, tiempo en el que Heizer realizó una serie de registros fotográficos en 360 grados desde el interior, documentando así la transformación del espacio y su interacción con la perspectiva del observador.

De los registros visuales de Heizer nacerán dos propuestas fotográficas distintas: una llevó por nombre *Study for Actual Size* (1969) (Imagen 10), la cual consiste en un collage de fotografías del emplazamiento dispuestas en una serie curvada, construyendo una panorámica particular que disloca la forma en que uno podría ver el *site* desde el lugar intervenido. La otra propuesta fotográfica, aún más compleja en términos tecnológicos, es *Actual Size: Munich Rotary* (1970) (Imagen 11), una instalación a escala real que recrea una vista de 360 grados de *Munich Depression*. Para este proyecto, Heizer utilizó grandes placas de vidrio fotográfico creadas a partir de los negativos sobre cuales proyectó diapositivas desde seis proyectores hechos a medida. Este trabajo tiene la particularidad de emular la extensión real del emplazamiento: “la idea era dejar que la cámara fuera un traductor entre la realidad, y una realidad replicada, lo que significa hacer que la fotografía sea tan grande como la cosa misma” (Heizer, 2016, p. 6).



Imagen 9. Michael Heizer, Munich Depression, 1969. (Final stage), Munich.



Imagen 10. Michael Heizer, Study for Actual Size (Munich Depression), 1969. Fotografías en blanco y negro.



Imagen 11. Michael Heizer, Munich Rotary. Transparencias y proyectores. Vista de instalación en LACMA en 2012.

Es interesante reparar en el uso de la palabra “traducción” por parte de Heizer. ¿Cómo opera esta traducción del emplazamiento a fotografías? Lo dirá él mismo: se trata de “comprimir a través de la cámara” para luego “expandir hasta alcanzar el mismo tamaño” (Heizer, 2016, p. 8). La traducción, asevera el artista, consiste en un proceso de reducción y ampliación. La proyección de imágenes implica así un acto de transfiguración en donde la excavación cambia de forma para luego alcanzar nuevamente su escala original. En ella se entrega una visión que nos acerca a la experiencia de estar parados en el centro del sitio. Por supuesto, la experiencia nunca es la misma. Se trata de una vivencia paralela. Pero el concepto es el mismo. Según Heizer, la experiencia que se transmite al estar parado en el centro es la de perder la noción del horizonte “como si la depresión fuera interminable” (Heizer, 2016, p. 2).

Actual Size: Munich Rotary no es un estudio de la forma, como se deja entrever en otras documentaciones fotográficas, ni tampoco se ocupa de la condición temporal del *site*: la serie presentada no funciona como una secuencia de instantes. Por el contrario, con ella se busca crear un espacio negativo en donde se produce la disolución de la forma, tanto como del horizonte que permite distinguir la posición del sol. Si el paisaje de *Munich Depression* es uno que deviene abstracto desde la exploración de lo subterráneo, las imágenes de *Actual Size: Munich Rotary* siguen ese mismo espíritu, invadiendo el espacio, replicando el efecto desorientador. De este modo, mediante el formato ampliado de las placas de vidrio la fotografía no sólo adquiere el peso artístico del monumento —por ser su única forma de visualización—, sino que además la fotografía adquiere proporciones monumentales. Lo que Heizer enfatiza es una experiencia visceral: la experiencia de hundirnos en lo terrestre, de situar la mente y la tierra en un proceso de erosión, volviendo turbio el pensamiento que nos orienta y nos localiza en el espacio.

Este juego de escalas que la obra de Heizer plantea entre lo dimensional y lo tridimensional fue teorizada por Robert Smithson en relación a la dinámica *site/non-site*. Esta teoría había sido propuesta de manera provisoria en un texto temprano para pensar la relación entre los lugares físicos intervenidos y sus equivalentes representacionales. Resulta pues que, en una nota al pie de página de su ensayo sobre el *Spiral Jetty*, reencontramos nuevamente una aproximación a esta teoría, en donde se plantea que entre las cosas bidimensionales y tridimensionales existe un “rango de convergencia” por medio del cual el *non-site* intercambia dialécticamente lugares con el *site* (Smithson, 1996, p. 153). En este proceso, nos dice, “la gran escala se vuelve pequeña” y la “pequeña escala se vuelve grande”. La imagen es un reflejo de la intervención, y ésta de la imagen: un reflejo asimétrico, incompleto, abierto.

De acuerdo a Campagnolo (2008), el *Spiral Jetty* fue el trabajo que más demostró el interés de Robert Smithson por reflejar esta dialéctica *Site-Nonsite*. Esto puede observarse en el hecho de que el *Spiral Jetty* —quizás la obra más reconocida del *land art*— es un proyecto que abarca, no sólo una intervención en un desierto, sino además un film, un ensayo, y múltiples registros fotográficos. Desde esta perspectiva, el *site* puede ser pensado como un proyecto intermedial que articula una red de signos y soportes, en donde las diferencias entre medios no se resuelven, sino que mantienen una tensión abierta: lo bidimensional y lo tridimensional, lo físico y lo mental, lo tecnológico y lo geológico, lo visto y lo no visto.

La génesis de este proyecto se remonta a 1970. Impulsado por su interés en los fenómenos que ocurren en lagos salados, especialmente el color rojo que adquieren debido a microbacterias, Smithson visita el Gran Lago Salado en Utah, un lugar que además está altamente contaminado por residuos industriales. En ese paisaje desértico encuentra no solo condiciones geológicas primordiales, sino también vestigios de estructuras humanas abandonadas, como ferrocarriles, chozas y plataformas petroleras, una mezcla de ruina humana y vastedad natural. El *Spiral Jetty* (Imagen 12) fue elaborado durante un periodo aproximado de tres meses. Se utilizó maquinaria pesada para mover más de seis mil toneladas de tierra y roca basalto (materialidades de volcanes extintos) hacia el interior del lago, formando un camino de larga línea recta que en su terminación se envuelve en tres aros. En total la construcción mide 4.6 metros de ancho por

500 metros de largo. El *site-specific* fue terminado en abril de 1970 y tuvo su primera exposición pública en el Museo de Arte Moderno bajo la forma de ocho fotografías aéreas tomadas por el fotógrafo Gianfranco Gorgoni.



Imagen 12. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Fotografía por Robert Smithson.

En esta primera presentación *Nonsite* de *Spiral Jetty*, las fotografías no sólo documentaron el proyecto sino que también evocaron, por su sensación instantánea, una experiencia aproximada del objeto físico ausente. En las imágenes expuestas, los diversos puntos de vista de la cámara colocaban al espectador encima de la escultura y también giraban en espiral sobre y alrededor del *earthwork* para transmitir una relación dinámica más que estática entre el espectador y la obra (Campagnolo, 2008, p. 19).

Las fotografías de Gorgoni (Imagen 13) enfocan el *Spiral Jetty* desde la altura y evocan lo que podría considerarse una experiencia ideal del monumento, ya que presentan la mirada panorámica que se obtiene desde un helicóptero que sobrevuela el área del *Jetty*, siguiendo sus líneas trazadas al interior del lago. Estas imágenes también sugieren movimiento al estar dispuestas en serie, una al lado de otra, activando el dinamismo espacio-temporal que implica cambiar de punto de vista en el sitio. Posteriormente, Smithson habría de expandir la dimensión fotográfica del monumento mediante la grabación de un film en el que se integran una serie de referencias y asociaciones más amplias: secuencias de mapas, libros, imágenes del Museo de Historia Natural de Nueva York. La historia geológica de la Tierra es evocada para señalar que se asemeja a un libro cuyas páginas han sido arrancadas y perdidas. El film concluye con una escena que nos muestra una sala de edición (Imagen 14), donde se destaca en la pared una solitaria fotografía

del *Spiral Jetty* correspondiente a una de las tomas aéreas de Gorgoni. Esta escena, que presenta una imagen dentro de otra imagen, abre múltiples interpretaciones. Podríamos verla como una manera de sugerir las correspondencias entre la tecnología y el *earthwork*, entre la técnica y la naturaleza, entre lo moderno y lo primitivo.

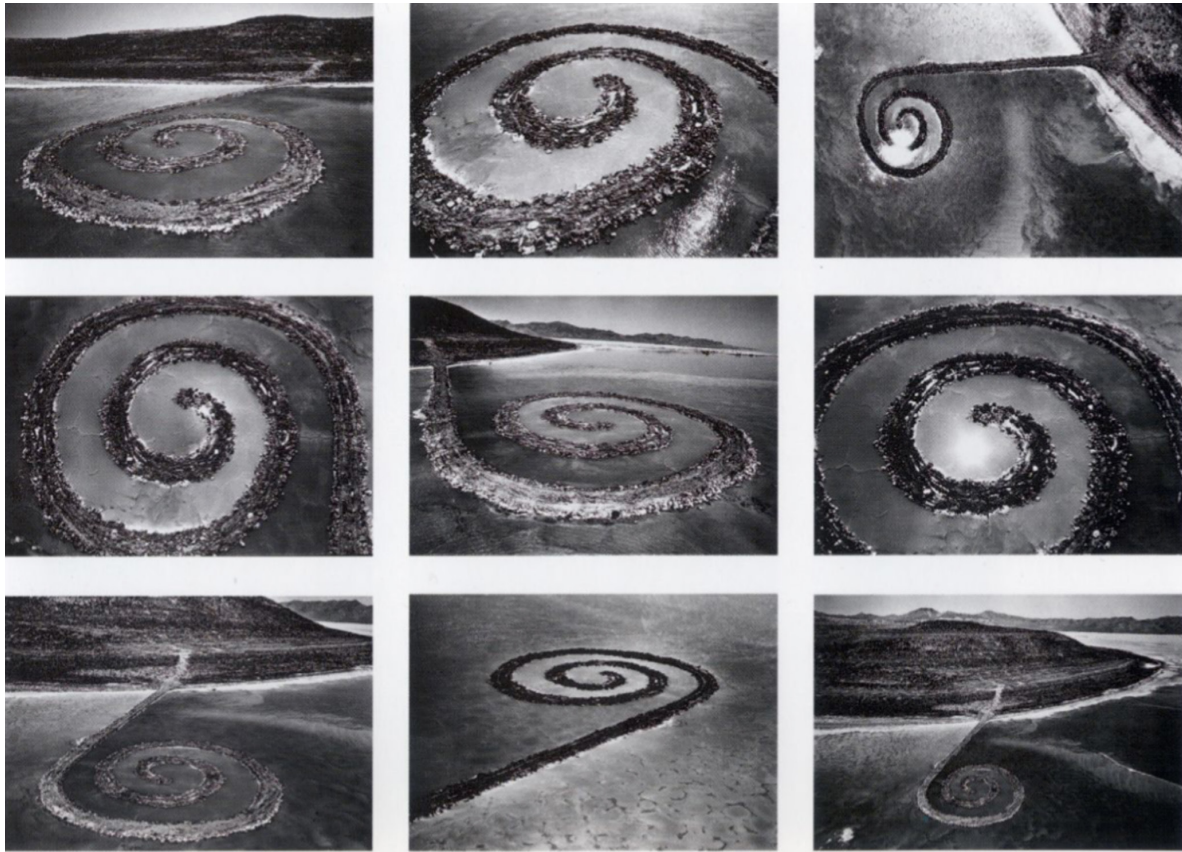


Imagen 13. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Fotografía aérea por Gianfranco Gorgoni.

Lo cierto es que, al enfocar la figura compuesta de rocas y tierra, la cámara puede pensarse como un dispositivo arqueológico, un *medium* a través del cual se activan asociaciones primordiales o arquetípicas. En su ensayo sobre el *Spiral Jetty* Smithson evocaba la estructura molecular de los cristales de sal, las formas sonoras, la infinitud matemática, el ciclón y el origen prehistórico de la vida, entre otros significados: “Siguiendo los pasos de la espiral retornamos a nuestros orígenes, al mismo protoplasma pulposo, un ojo flotante a la deriva en un océano antediluviano” (Smithson, 1996, p. 152). ¿No es acaso la fotografía de esta obra, también, un ojo flotante a la deriva que se desplaza por distintos puntos de vista, generando versiones fragmentadas y paralelas? Por su capacidad de fabricar ficciones, reflejos y copias, Smithson reconoce en la cámara fotográfica un poder aberrante, donde invención y reproducción se entrelazan.

Hay algo abominable en las cámaras fotográficas, porque poseen el poder de inventar muchos mundos. Como artista que ha estado perdido en la tierra salvaje de la reproducción mecánica durante muchos años, no sé por qué mundo empezar. He visto a colegas artistas llevados al borde de la locura por la fotografía (Smithson, 1996, p. 371).

Más allá de su función documental, veritativa, la fotografía en manos del artista se convierte en un dispositivo abierto a la especulación y al desvío creativo. En el fondo, se trata de un medio inestable, que carece de una identidad determinada, pues siempre ha existido en constante evolución dado su estrecho vínculo con el devenir tecnológico. Entre lo tecnológico y lo geológico, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la naturaleza y la abstracción, la cámara es un dispositivo atravesado por tensiones irresueltas, y por ello mismo, un campo en expansión, que tanto Smithson como los otros artistas implicados en el *land art* y las neovanguardias supieron aprovechar a su manera. Lo cierto es que, entre sus múltiples articulaciones intermediales, el *Spiral Jetty* ha sido interpretado como una construcción con una marcada predisposición “mitológica” (Krauss, 2002, p. 274), es decir, como una obra capaz de suplantar la historia del territorio que ocupa con la experiencia de un pasaje hacia una temporalidad desconocida, en donde el pasado y el futuro se superponen. Podría decirse que, a fin de cuentas, la obra es sólo una espiral de rocas y tierra dispuesta en un paisaje desértico. Pero también es más que eso. Con el tiempo, se ha integrado a un imaginario cultural más amplio, convirtiéndose en un artefacto que sigue acumulando capas de interpretación según la época, los discursos estéticos y las transformaciones geográficas del entorno. Cada inundación, sequía o ventisca que afecta el desierto de Utah renueva su potencia significativa. El *Spiral Jetty* sigue reverberando en imágenes: imágenes que han sido, desde su origen, activadas por el ojo de la cámara.



Imagen 14. Robert Smithson, *Spiral Jetty* [fotograma] (1970) 16 mm film. Duración: 35 minutos.

Conclusión

Las obras analizadas en este trabajo constituyen apenas un fragmento de la extensa y heterogénea producción fotográfica vinculada al *land art*, una práctica que desde sus orígenes, ha transitado entre medios y geografías diversas. Esta producción fotográfica, además, no se limita únicamente a las imágenes realizadas por los propios artistas, sino que forma un ecosistema visual difuso y compartido con los múltiples registros generados por espectadores

y documentalistas que circulan hoy en redes y plataformas. En algunos casos, estas imágenes pueden llegar incluso a disputar el protagonismo de las fotografías realizadas por los artistas. Aquello sólo reafirma el rol crucial que cumple la imagen fotográfica en la configuración visual del *land art*, aun cuando se trata de un medio que a menudo parece subvalorado o invisibilizado en la comprensión de este movimiento. Y sin embargo, a través de la imagen se desplaza y reconfigura constantemente la relación entre obra, mirada y territorio, habilitando nuevas formas de interpretación perceptiva y conceptual. Por supuesto, esto no ocurre sólo con el *land art*, sino también con las diferentes expresiones de performance, actos artísticos, intervenciones espaciales que dependen del registro para su exhibición. Es común que en estos contextos los artistas se apropien de la cámara, experimentando libremente con ella, variando las formas de ver e interpretar sus propias intervenciones. Incluso cuando son incluidos fotógrafos profesionales (como es el caso de Gianfranco Gorgoni en *Spiral Jetty*), la puesta en escena de la instalación sigue diferenciándose de los estilos de la fotografía profesional.

El montaje en serie, como hemos visto, se revela como un recurso recurrente que permite establecer distintas posiciones espaciales y temporales en torno a la obra, lo que implica ir más allá de sólo concebir la imagen como una “traza” que funciona como una evidencia muda. La fotografía ciertamente puede funcionar como evidencia, pero también como construcción de perspectivas y miradas que muestran y ocultan determinados elementos. En algunos casos, se trata de secuencias que indican la sucesión de instantes de un proceso. Esto se percibía con claridad en *Sun Tunnels* y *Whirlpool*, donde el componente temporal resulta clave en el despliegue del monumento. Por su parte, en *Munich Rotatory* no es el movimiento sino un espacio negativo lo que la imagen busca reconstruir, generando un efecto de desorientación y pérdida de horizonte. En *Spiral Jetty*, la vista en altura posibilitada por la fotografía desde un helicóptero permite que el monumento se revele de forma dinámica en toda su magnitud espacial.

Así, pues, puede pensarse que la reflexión que estas obras proponen en torno al paisaje implica siempre, de manera inseparable, una reflexión sobre lo visual. Contrario a la idea reductiva de que *en su conjunto el land art* rechaza toda forma de representación en favor de una experiencia directa con la naturaleza, es posible sostener que estas prácticas manifiestan, también, un pensamiento en imágenes: no rehúyen de la representación, sino que la complejizan, la interrogan, valorizando la multiplicidad de puntos de vista. Si la mirada se desplaza, no es solo por los movimientos entre paisajes, sino por los nomadismos que ocurren al nivel de la percepción visual, en donde quizás ocurre la línea de fuga más determinante. Como decía uno de los personajes de Marcel Proust: el verdadero viaje de descubrimiento no consiste en ir hacia nuevos lugares, sino en mirar con nuevos ojos.

Bibliografía

- Bigman, A. R. (2020). A Synthesis of Nature and Abstraction: Unearthing Robert Smithson's Minimalist Theory of Photography. *History of Photography*, 44(2-3), 192-213. <https://doi.org/10.1080/03087298.2020.1865655>
- Campany, D. (2007). *Art and photography*. London: Phaidon Press.
- Campagnolo, K. M. (2008). *Spiral Jetty through the Camera's Eye*. *Archives of American Art Journal*, 47(1/2), 16-23. <http://www.jstor.org/stable/25435144>
- De María, W. (1980). *The Lightning Field*, 1977. *Artforum*, 18(8). <https://www.artforum.com/features/the-lightning-field-208912/>
- Goffard, N. (2013). *Imagen Criolla*. Santiago: Metales Pesados.
- Heizer, M. (2016). *Michael Heizer*. *Interview Magazine*. <https://www.interviewmagazine.com/art/michael-heizer>
- Holt, N. (1973). *Holes of light*. Holt Smithson Foundation. <https://holtsmithsonfoundation.org/holes-light>

- ____ (1977). *Sun Tunnels*. Holt Smithson Foundation. <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- ____ (1977). *Notes on the index: Seventies art in America. Part 2. October, 4*, 58-67. <https://www.jstor.org/stable/778480>
- Requejo, T. (2003). *Land Art*. Madrid: Editorial Nerea.
- Smithson, R. (1996). *Collected Writings*. Londres: University of California Press.