

## LOS VÍDEO-PAISAJES DE NANCY HOLT Y ROBERT SMITHSON

Iván García Ambrunheiras<sup>1</sup>

**Resumo:** En los últimos años, asociado a la ampliación de fronteras del documental cinematográfico, se ha producido también una reconsideración del canon histórico del documental, incluyendo obras que en un principio eran notas marginales en las historias del cine documental. Aun así, obras como el vídeo-arte del momento utópico que utiliza estrategias documentales siguen sin ser tomadas en cuenta, cuando acercarnos a ellas podría cuestionar determinadas ideas que tenemos sobre la evolución de este modo de filmación (que no género). Lo que se propone en esta comunicación es un análisis de las obras realizadas en los años 60 y 70 por los artistas de *land-art* Robert Smithson y Nancy Holt. En ellas encontramos una serie de grabaciones en donde se introducen de manera clara las nociones de subjetividad y performatividad. En obras como *Pine Barrens* (1975) o *Swamp* (1971) se propone una visión del paisaje que atiende a la historia sedimentada en él, a las vivencias personales y comunitarias que influyen en su percepción, a la transformación de este por la modernización, o la cámara como elemento decisivo que con su recorrido nos introduce en una visión que juega con el cuerpo del personaje que filma y su relación con el ambiente. En cierto modo, estas obras anticipan de forma evidente determinadas experiencias del documental de los últimos años que trabaja sobre una psico-geografía del paisaje asociada a las ideas de historia y memoria, y nos hacen reevaluar la historia de estas formas.

**Palavras-chave:** vídeo-arte, paisaje, documental, performatividad, historia

**E-mail:** ivangambrunheiras@gmail.com

La presente comunicación deriva de un estudio estoy realizando sobre las estrategias documentales utilizadas en los ámbitos artísticos y videográficos. En los últimos tiempos esta investigación ha derivado hacia un análisis del ámbito español como lugar preferente, estudiando las formas que ha tomado el vídeo documental en España a lo largo de la historia. En todo caso, la preocupación es la misma, y misma la pregunta a resolver. ¿Qué pasa con el documental cuando se aloja y/o se produce en la institución arte? ¿Qué diferencias ofrece el vídeo documental más o menos independiente con el producido dentro de los márgenes de la institución cine o televisión? Este punto de vista nos permite realizar toda una serie de consideraciones y preguntas sobre la relación entre instituciones diferentes, con sus propios mecanismos de funcionamiento, legitimación y capacidad de elaborar discursos sobre lo que ocurre en ellas. Y

---

<sup>1</sup> Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.

por lo tanto, sobre el resultado estético que tiene esa diferente inscripción institucional, fomentando temáticas, estilos y modelos diferenciados, que, como en el caso que veremos, ofrece un legado que se puede rastrear en un buen número de prácticas recientes del documental más experimental.

Este estudio toma, entonces, en consideración toda la preocupación reciente que existe en las relaciones entre cine y museo, pero abordándola desde el punto de vista de las obras documentales. Un territorio que me parece extremadamente fértil, ya que las prácticas documentales han sido en cierta manera transversales en la historia del vídeo-arte, con lo que el vídeo documental se revela un lugar especialmente fructífero para observar hibridaciones y transformaciones de las formas de hacer. Este acercamiento nos permite además repensar las lecturas canónicas que ha hecho la historia del documental, que en general ha ignorado estas experiencias hasta hace poco tiempo, incorporando en los últimos tiempos obras provenientes de la órbita del cine experimental para reflexionar sobre ellas, pero no así (o al menos en menor medida) las obras provenientes de la esfera del arte.

El caso de los vídeos relacionados con artistas de land-art es un caso específico y muy interesante de como en estos se producen toda una serie de transformaciones de las formas documentales. Esta relación de los artistas de land-art con el audiovisual<sup>2</sup> aparece de manera casi instantánea en los inicios del vídeo, que coexisten temporalmente con la aparición de las primeras obras de land-art (las *non-site installations* de Robert Smithson, por ejemplo, que desarrolla a partir de 1968). Así, en lo que es una de las primeras experiencias de vídeo insertado en el medio televisivo, la *Tv-gallery* de Gerry Schum, una de sus primeras emisiones es un programa dedicado al Land Art, donde se emiten obras realizadas por artistas de esta nueva tendencia: Walter di Maria, Richard Long, Dennis Oppenheim o Robert Smithson. Una relación, la del land art con el audiovisual, que va a ser constante a lo largo de toda la época de los 70 y, como señala Michael Rush (Rush 2010, 175), en ocasiones estos vídeos hacen patentes mejor que otros medios los parámetros estéticos que manejan los

---

<sup>2</sup> Las obras de las que hablamos se realizan en vídeo y en 16mm., aunque las situamos en el territorio del vídeo debido a que la forma de circulación, exhibición y clasificación se produce mayoritariamente en este medio.

artistas del land art. Una importancia que revela también en alguno de los textos escritos del propio Smithson como “A Cinematic Atopia”, de 1971 (Smithson 1996, 139-142). Y sobre todo en esa función realmente importante que tiene la documentación (fotografía, vídeo, cine,...) en toda esta corriente artística, toda vez que la mayor parte de las obras se realiza fuera del espacio museístico, con obras que se definen (como la performance) por una cierta estética de lo transitorio (Long, Hamish Fulton) o de lo incompleto — la imposibilidad de ver una obra en toda su dimensión, ya que esta debe ser experimentada desde diversos lugares y puntos de vista.

Nos centraremos en el caso de dos artistas relevantes, como son Nancy Holt y Robert Smithson. Desde el punto de vista de lo puramente documental, archivístico, de la mirada cinematográfica sobre una obra, podemos pensar por ejemplo en la obra *Sun Tunnels* (1978) de Nancy Holt, que lo que realiza es una mera descripción del proceso de construcción de esa célebre obra in situ. Aun así, en el final del vídeo una exploración de las transformaciones que esa obra realiza sobre el paisaje, una serie de miradas que se pueden realizar a la naturaleza circundante (más o menos indiferente), donde la colocación de esos túneles solares provoca una buena cantidad de notorias distorsiones perceptivas. Más allá, entonces, de una simple acta de realización, lo que tenemos es en cierta medida un modo de empleo de la obra, una muestra de las posibles miradas que se pueden hacer (unas miradas temporales, ya que dependen de la época del año y de la situación del sol). En todo caso, nada demasiado distinto de lo que se realiza con la documentación fotográfica más convencional.

El caso de la *Spiral Jetty* (1975-77) de Robert Smithson es sin embargo algo diferente. Siendo también una especie de documentación que constata el proceso de construcción de la famosa obra de Smithson, esta se quiebra en muchas de sus partes, para dar lugar a una obra que “está impregnada de una sensación de fuga, inestabilidad, caos, discontinuidad...” (Jacobs 1996, 129). Es decir, lo que tenemos es una obra que mezcla diferentes formas. Mitad ensayo documental, mitad reflexión poética sobre el espacio, sobre su historia (esa parte que trata sobre los restos prehistóricos y la geografía del lugar) y las

sensaciones, el trabajo de Smithson no trabaja simplemente en una descripción del proceso (no es solo una obra auxiliar), sino que trabaja sensaciones complementarias. De hecho, en las exhibiciones contemporáneas, la obra *Spiral Jetty* se contempla como un proyecto integral, donde también toman parte todas las obras paralelas que se realizan.

En ese sentido, es interesante mirar una secuencia de este filme, la del helicóptero sobrevolando la espiral mientras el propio Smithson la recorre, en una especie de ritual pagano repleto de éxtasis. En esta se producen varias cosas. En primer lugar, la noción de punto de vista elevado, que tanta polémica ha ofrecido en la interpretación del land art, por suponer un punto de vista que domina el paisaje, convirtiéndolo en un objeto. Que diferente es, en este sentido, la mirada que de esta misma espiral ofrece James Benning en *Casting a glance* (2007): mirada detallada, atenta a los cambios estacionales, a las transformaciones del lugar, a sus ritmos naturales, aunque esa filmación esté falseada temporalmente. En todo caso, lo que hay en este modelo de filmación es un interés por un cierto carácter performativo de la filmación, que privilegia el carácter procesual, pero sobre todo el vivencial de la obra (la experiencia del lugar). Por otro lado, ligado a esta idea de elevación, se puede discutir la relación de la obra de land art con la idea de lo sublime (en este caso, en cierta medida inducida con estas referencias a lo trascendental). Lo grande, una cierta idea de la forma (Gestalt) en el paisaje. Una idea de la que reniega el propio Smithson en sus escritos, en donde dice no estar interesado en la idea de forma, aunque en el caso del vídeo sobre la *Spiral Jetty*, hay un elemento muy claro que parece desmentir esto, cuando el helicóptero hace girar la espiral, realizando un juego formal evidente con la cinematización de esta.

De hecho, como plantea el propio Smithson en su texto “A Cinematic Atopia”, “algo que tienen todas las películas en común es el poder de llevar la percepción a otro lugar” (1996, 138). Algo que sería transversal a todos los artistas de land art en su utilización de las herramientas audiovisuales, es que “están fundamentalmente interesados en lo que Smithson llamó el poder de trasladar la percepción a otro lugar. Intentan desestabilizar, alterar el campo de la visión y las expectativas comunes de la audiencia” (Rush 2010, 195).

Es decir, lo que acaban realizando es una serie de obras cuyo máximo foco de interés son las alteraciones perceptivas, la idea de punto de vista, y de su forzamiento por medio de todo tipo de elementos. Por poner ejemplos que aparecen de manera recurrente en las obras de land-art, podemos pensar en los diferentes medios de transporte utilizados para grabar, en lo que es la típica dialéctica naturaleza-artificio, pero también en el uso de espejos en las obras de Smithson o Joan Jonas, o la participación de Nancy Holt en una obra vídeo como *Boomerang* (1974) de Richard Serra, basada en una utilización retardada del feed-back sonoro. Unas obras que privilegian la desorientación, no por acaso para los críticos posmodernos Brian Wallis o Craig Owens (Wallis 1998, 24) el land art tendría que ver no con la idea de lo sublime, sino con una estética de la dislocación (asociada por Owens a la dislocación del punto de vista que se consigue con los diferentes medios de reproducción), del extrañamiento y de lo desplazado.

Una obra como *Swamp* (1971), grabada a dúo por Smithson y Holt, es un ejemplo perfecto de este tipo de estética. En esta mínima filmación, lo que se produce es simplemente una experiencia del paisaje asociada de forma clara al cuerpo del sujeto que filma, en lo que es una exploración evidente del carácter performativo del documental. Una investigación sobre un paisaje que nos sumerge en la desorientación del sujeto, tanto del que filma como del espectador.

Varios aspectos interesantes tiene esta pequeña obra. En primer lugar, esa utilización del rollo de película como elemento estructural, lo que aparte de relacionarla con determinadas prácticas del cine estructural, amplifica la idea de proceso, de experiencia única que no se puede repetir, el carácter de performance de la filmación. Por otro lado, la idea de extrañamiento está presente de manera evidente, así como la fuerza de la noción de punto de vista, asociado a una vivencia corporal, encarnada, del paisaje, en el que entramos completamente. Un sujeto que además no ve en donde está sino a través del objetivo, y que es dirigido por las palabras de su acompañante- Nancy Holt filma mientras Robert Smithson grita una serie de indicaciones. Después, está esa dualidad entre factualidad y abstracción, ya que en determinado momento lo

que vemos en imagen es una simple sucesión de formas casi abstractas<sup>3</sup>. Por último, estaría el lugar elegido, que nos muestra el interés de estos artistas por los espacios no glamourosos, por los espacios vacíos, los *terrain vagues*... En todo caso, una obra que enfatiza las dimensiones psicológicas y perceptivas de la idea de paisaje, asociadas a las ideas (tan presentes en el arte contemporáneo en su vertiente relacional) del paseo, del deambular, de la mirada en constante movimiento.

Esta noción va a ser principal en otra obra de Nancy Holt, *Pine barrens* (1975), que se ocupa de una zona de bosque y llanuras situada en los alrededores de Nueva Jersey. Una vez más, vemos interés por esos lugares intermedios, entre el campo y la ciudad, esos paisajes no sublimes ni bellos, sino más bien indiferenciados, asociados a la era industrial y a la transformación del paisaje por el hombre. En este caso, lo interesante son las diferencias con el resto de obras. Esta es más convencional como modelo documental, ya que está basado en las declaraciones de una serie de personas sobre cómo viven y experimentan este paisaje (los moradores, los *pineys*). Lo que entra en este caso en escena es la preocupación por la interacción social con el espacio, por las prácticas sociales (en el sentido de Certeau) que activan los elementos emocionales y empáticos de la relación con el paisaje (asociado a la noción de paseo, que activa esa relación cuerpo-entorno). Interés, por tanto, por la geografía y los usos sociales y económicos del entorno, no ya por las ideas de forma o transformación perceptiva en sí mismas, lo que liga este filme con determinadas experiencias del documental contemporáneo que se preocupa por los elementos psicogeográficos del entorno, por la historia y memoria de los lugares.

De hecho, absolutamente todos los planos del filme son en movimiento (bien desde coches, bien andando), dando esa idea del paisaje como proceso, como experiencia, que es transversal a todas estas obras de artistas de land art. En una de las últimas escenas del vídeo, observamos el paso del sujeto que filma por una duna, sujeto del que sólo tenemos referencia a través de la inscripción

---

<sup>3</sup> Una dualidad que se explora de manera intensiva en un ejemplo importante del nuevo documental contemporáneo, como es *Leviathan* (2011), de Lucien Castaign-Taylor y Verena Paravel.

de la sombra en el paisaje (como en *West of the tracks* (2006), de Wang Bing). Un paso que se marca a través de las pisadas, que deja un rastro, y que liga claramente esta escena con ese planteamiento de caligrafías en el paisaje de las experiencias menos intervencionistas del land art. Caligrafías efímeras, que no cosifican el paisaje, sino que intentan activarlo a partir del movimiento.

Podríamos hablar de otras obras de estos artistas, como *Mono Lake* (filmada en 1968, y acabada en 2004), en la que asistimos a un viaje que hacen Smithson y Holt con Michael Heizer para visitar el lago del título, y que presenta casi una foto de familia del Land Art en sus momentos iniciales y nos habla de ese nacimiento. Filme que como los otros introduce la idea de paisaje vivido, en este caso con unas filmaciones familiares que se superponen a la exploración de un lugar concreto, esta vez como si fuera un pequeño diario vacacional, no demasiado lejano a los de un Jonas Mekas.

En todo caso, lo que hay en todas estas obras es una introducción evidente de los elementos de performatividad y subjetividad (no de autobiografía), y una propuesta de visión del paisaje que atiende a la historia sedimentada en él, a las vivencias personales y comunitarias que influyen en su percepción, a la transformación de este por la modernización. Y que entiende sin duda la cámara como elemento decisivo que con su recorrido nos introduce en una visión que juega con el cuerpo del personaje que filma y su relación con el ambiente. En cierto modo, estas obras anticipan de forma evidente determinadas experiencias del documental de los últimos años que trabaja sobre una psico-geografía del paisaje asociada a las ideas de historia y memoria, y nos hacen reevaluar la historia de estas formas.

Por otro lado, esto parece implicar ciertas reconsideraciones históricas. En primer lugar, que la presencia del documental en las prácticas artísticas no es — como planteaba Antonio Weinrichter (2003, 95-96) en un texto sobre documental y museo — un fenómeno reciente, sino que aparece desde los momentos iniciales del vídeo y la relación de este con los ámbitos artísticos. Por otro lado, si en los 70, como señalaba Michael Chanan (2007, 241), se produce un giro crucial en el documental donde se cuestiona la objetividad de la filmación documental, y se substituye por la reafirmación de la identidad

subjetiva del cineasta dentro del filme — aparición de una subjetividad encarnada dentro del filmes, de la que serían ejemplo diversos filmes de cineastas como Raul Ruíz o Marilu Mallet —, este proceso se realiza casi al mismo tiempo en el terreno del vídeo documental asociado a las prácticas conceptuales, algo a lo que las historia oficiales del documental no han prestado demasiada atención. Eso si, estos movimientos se producen de una forma diferenciada, con sus parámetros estéticos propios, en donde importa por ejemplo más la performatividad que la autobiografía, y que se explican en gran parte por lo diferente de la institución en la que se insertan estas prácticas, que marca toda una serie de intereses y propuestas formales distintivas.

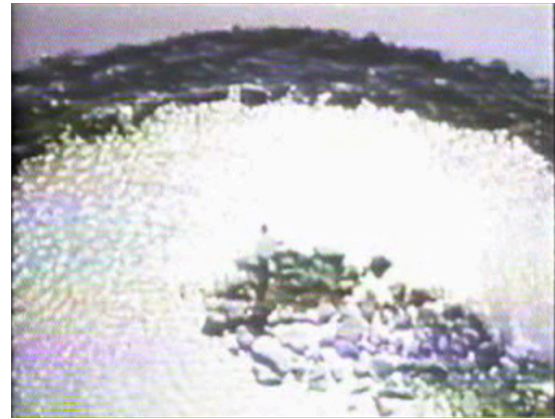


Imagem 1: *Sun Tunnels* (Nancy Holt, 1978)  
Imagem 2: *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1975-77)



Imagem 3: *Swamp* (Robert Smithson & Nancy Holt, 1971)  
Imagem 4: *Pine Barrens* (Nancy Holt, 1975)

## BIBLIOGRAFIA

- Chanana, Michael. 2007. *The politics of documentary*. London: British Film Institute.
- Jacobs, Joseph. 2010. "Earth art en Norteamérica: el mito de la tierra". In *El paisaje como idea: proyectos y proyecciones, 1960-1980*, editado como catálogo de exposición, 103-34. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Maderuelo, Javier, ed. 2007. *Paisaje y arte*, Madrid: Adaba.
- Nogué, Álex, ed. 2008. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Parfait, Françoise. 2001. *Video: un art contemporain*, París, Éditions du regard.
- Quintana, Ángel. 2011. "Repensar las fronteras entre prácticas e imágenes". In *VideoStorias*, editado como catálogo de exposición. Vitoria: Artium.
- Rush, Michael. 2010. "Observando el paisaje: vídeo y land art en la década de 1970". In *El paisaje como idea : proyectos y proyecciones, 1960-1980*, editado como catálogo de exposición, 173-96. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Smithson, Robert. 1996. *Robert Smithson, the collected writings*. Berkeley: University of California Press.
- Wallis, Brian. 1998. *Survey*. In *Land and environmental art*, editado por Brian Wallis y Jeffrey Kastner, 22-42. Londres: Phaidon.
- Weinrichter, Antonio. 2003. "Pasajes de la imagen. Documentales en el museo". In *Post-vérité*, editado por Berta Sichel, 84-109. Murcia: Centro Párraga.