

## El malecón espiral

Robert Smithson

*El rojo es lo más raro y jovial en el universo físico; es la nota más fuerte, es la más intensa, es el lugar en que las paredes de este mundo nuestro son más delgadas y algo las atraviesa ardiendo.*

G. K. CHESTERTON

Mi contacto con lagos salados comenzó con mi trabajo, en 1968, en Mono Lake Site Non-site en California.<sup>1</sup> Algo después leí un libro de William Rudolph titulado *Vanishing Trails of Atacama*, quien describe en él los salares de Bolivia, en todos los estados de desecación, y llenos de microbacterias que dan al agua de superficie un color rojo. Los flamencos rosados que viven alrededor de esos salares, combinan su color con el del agua. John Aarons y Claudio Vita Finzi, describen en *The Useless Land*, el lago Colorado: "El basalto en las costas, es negro, los volcanes color púrpura y las partes interiores expuestas, son amarillas y rojas. La playa es gris y el lago rosado, cubierto como si fuera nieve, por masas de sal." Debido a que Bolivia estaba distante y Mono Lake carecía de color rojo, decidí investigar el Gran Lago Salado de Utah.

Desde la ciudad de New York, llamé al Parque de Fomento de Utah y hablé con Ted Tuttle, quien me dijo que el agua del Gran Lago Salado, era de color tomate, al norte de

Lucin Cutoff, que corta al lago en dos partes. Eso fue suficiente para que deseara ir allí a echar un vistazo. Tuttle nos dijo a mi esposa Nancy Holt y a mí el nombre de quiénes conocían el lago. Primero visitamos a Bill Holt, de Siracusa. Construía un camino para conectar Siracusa con la isla Antílope, al sur del Gran Lago Salado. Si bien el lugar era interesante, el agua carecía de la coloración roja que yo buscaba, por lo que continuamos nuestra búsqueda. Luego fuimos a ver a John Silver, de Silver Sands Beach, cerca de Magna. Sus hijos nos mostraron el único bote a vela del lago. Debido a la alta salinidad del agua no era práctico para otros botes cruzarlo, y los botes mayores no podrían cruzar más allá de Lucin Cutoff, sobre el que el ferrocarril transcontinental atraviesa el lago. Hasta ese momento yo no sabía ya qué forma tomaría mi trabajo de arte. Pensaba hacer una isla con botes y barcazas pero dejé que el mismo lugar determinara la elección. Visitamos a Charles Stoddard, quien parecía ser el único que tuviera un bote al norte del Cutoff. Era perforador de pozos, uno de los últimos que permanecían en Utah. Cuando en 1932 trató de impulsar la isla Carrington hacia el progreso, falló por no hallar agua fresca. "He tenido el lago", dijo. Mientras vivió en la isla con su familia, hizo importantes observaciones sobre el lago. Fue bastante amable para llevarnos hasta Little Valley, al este del Lucin Cutoff

para bucar su barcaza, pero ésta había zozobrado. Los puertos hechos y abandonados por el hombre en Little Valley, me permitieron ver por primera vez el agua color de vino tinto, pero había muchos carteles "Prohibido el paso" alrededor para poder acercarme y dos coléricos rancheros de la zona nos indicaron "¡Apártense!". Después de reparar una avería en un tanque, volvimos a la casa de Charles Stoddard, al norte de Siracusa.

Nos mostró fotografías que había tomado de "icebergs" <sup>3</sup> y de la cruz de Kit Carson grabada en la roca en la isla Fremont. Decidimos seguir a Rozel Point.

Conduciendo hacia el oeste por la ruta 83, al atardecer cruzamos Corinne, siguiendo a Promontory. Detrás del monumento Goldon Spike que recuerda el encuentro de los dos ferrocarriles trascontinentales, hallamos un camino de tierra en un ancho valle. Al atravesarlo, el valle se mostró con una magnitud nunca vista en otros paisajes. Los caminos en el mapa se cruzaban unos a otros, mientras

que en la lejanía el Salt Lake semejaba una cinta de plata. Las colinas, parecían fundirse ambarinas y semisólidas. Seguimos varios caminos que luego se cortaban. Lentamente, nos fuimos acercando al Lago, que parecía una apacible sábana violeta, sostenida por una matriz de piedra, sobre la que el sol derramaba su luz líquida. Bordeaban el lago masas salinas, reteniendo restos de hundimientos. Antiguos pilones se destacaban, altos y secos. La mera vista de los restos fragmentados y desechos de botes nos transportaba a una moderna prehistoria. Los productos de la industria devoniana, los restos de la tecnología silúrica, todos los instrumentos del carbonífero superior aparecían perdidos en extensos depósitos de arena y fango.

Se veían dos chozas derruidas entre restos de aceite. Al sur de Rozel Point filtraba aceite negro y espeso parecido a asfalto. Durante 40 ó más años trataron extraer petróleo de esos naturales pozos alquitranados. Había bombas corroídas, por el aire salino. Una cabaña

#### 1) Dialéctica sobre el lugar y "no lugar":

##### Lugar

- 1) Sin límites.
- 2) Una serie de puntos.
- 3) Coordenadas externas.
- 4) Substracción.
- 5) Certeza indeterminada.
- 6) Información desparramada.
- 7) Reflexión.
- 8) Borde.
- 9) Algún lugar (físico).
- 10) Muchos.

##### No lugar

- 1) Límites cerrados.
- 2) Materia ordenada.
- 3) Coordenadas interiores.
- 4) Adición.
- 5) Certeza determinada.
- 6) Información contenida.
- 7) Espejo.
- 8) Centro.
- 9) Ningún lugar (abstracto).
- 10) Uno.

#### Orden de convergencia

Está dado por cantidad de casualidades, un doble sendero hecho de signos, fotografías y mapas que pertenecen a ambas partes de la dialéctica en común. Ambos lados están presentes y ausentes al mismo tiempo. El terreno o base del lugar está dentro del arte (*no-lugar*) más que estar el arte sobre el terreno. El *no-lugar* es un envase dentro de otro envase, la habitación. El terreno exterior, es otro envase. Los objetos bi-y tridimensionales intercambian unos con otros de lugar, en el orden de convergencia. La gran escala se hace mínima. La mínima escala se hace grande. Un punto en el mapa se expande hasta el tamaño de una extensión de terreno. Una extensión de terreno se contrae hasta ser un punto. ¿Es el lugar la reflexión del *no-lugar* (espejo), o es lo contrario? Las reglas de esta red de signos es descubierta cuando se siguen indeterminados senderos tanto mentales como físicos.

"No hay peces o reptiles en el Mono Lake; sin embargo, hierve con millones de gusanos que se vuelven moscas. Estas quedan en la superficie y cubren toda la costa inmediata. La cantidad de esos gusanos y mos-

cas, es absolutamente increíble. Caen en montones a lo largo de las orillas", W. H. Brewer, *The Whitney Survey*, 1863.

2) Londres, 1960, p. 129.

3) "A pesar de la concentración salina del agua, a menudo se forma hielo sobre algunas partes del lago. Por supuesto, el agua salada del lago no se congela. Lo que realmente sucede, es que durante el tiempo calmo, el agua que procede de varios arroyos que desembocan en el lago 'flota' sobre el agua salada, sin mezclarse con ella. Durante el invierno, esta capa delgada se congela y así la capa de hielo se extiende desde Weber River hasta la Isla de Fremont, haciendo posible que los coyotes crucen el lago hasta la isla y ataquen a las ovejas que allí pastan.

A veces, ese hielo se quiebra y flota sobre el lago, como icebergs." (David Miller, *Great Salt Lake Past and Present*, "Pamphlet of the Utah History Atlas", Salt Lake City, 1949).



de troncos, podía haber sido la habitación del "eslabón perdido". Un gran placer me invadió al ver todas esas estructuras incoherentes. Este lugar indicaba una sucesión de sistemas humanos perimidos sin esperanza.

Una milla al norte de la filtración de petróleo, elegí mi lugar. Hacia el este, lenguas irregulares de barro, con depósitos macizos de basalto negro rotos, sobre la península, le dan al paisaje un aire de desolación. Es uno de los pocos lugares del lago en que el agua llega al borde de la tierra firme. Bajo el agua rosada, se ven fracturas sobre las que la sal forma un verdadero rompecabezas.

Mientras recorría el lugar algo reverberó en el horizonte, sugiriendo un ciclón inmóvil, mientras que la luz al temblar, parecía alumbrar un lugar azotado por un terremoto. Un quieto terremoto, expandiéndose en la quietud centelleante, con una sensación de girar; pero ¡careciendo de movimiento! ¡Este lugar era un rotatorio que se rodeaba a sí mismo en su redondez! Desde ese espacio que giraba, emergía la posibilidad de un malecón espiral. Ni ideas, ni conceptos, ni sistemas ni estructuras, y menos abstracciones, podrían permanecer en presencia de esa evidencia. Mi dialéctica sobre un lugar, no-lugar eran cual trompos en estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se pierden el uno en el otro. Era como si la tierra firme ondulase y el Lago se mantuviese firme y quieto como una roca. La costa del

Lago semejaba ser el borde del sol, una curva hirviente, una explosión que se eleva en fieras prominencias. La materia en el lago era una espiral. Era inútil pensar en clasificaciones ni categorías; éstas no existían.

Después de obtener un contrato por veinte años en la zona,<sup>4</sup> habiendo hallado un contratista en Ogden, comencé a construir el malecón en abril de 1970. Bob Phillips, el capataz, envió dos camiones tanques, un tractor y un cargador al lugar. La cola de la espiral comenzó como una línea diagonal que se extendía en los meandros de la zona. Desde el pilón central se marcó la línea espiral y desde el

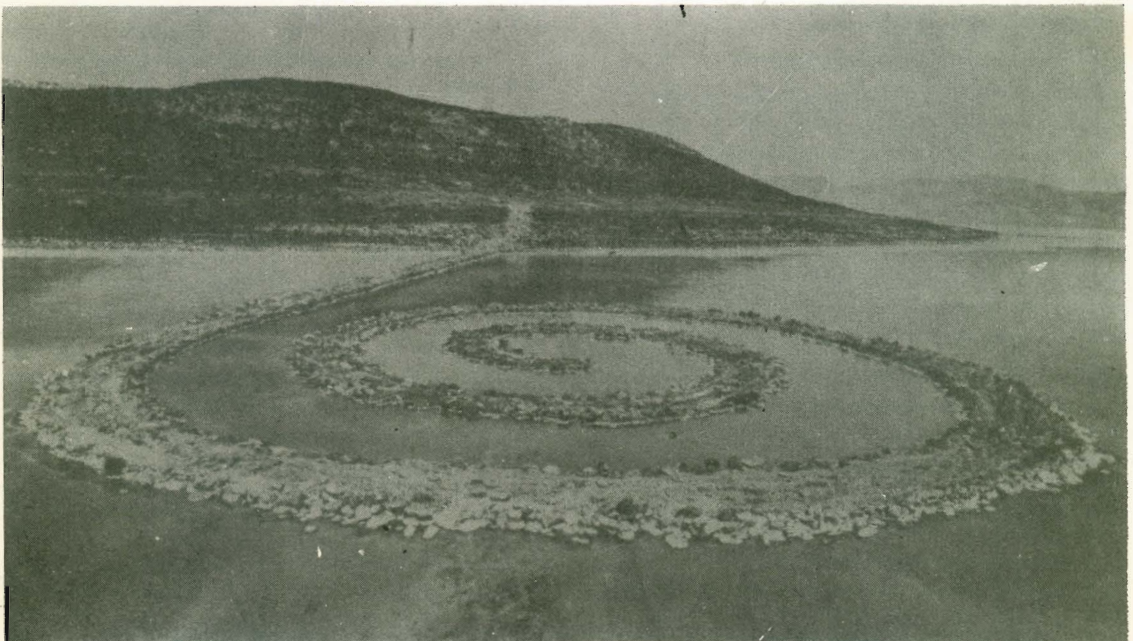
4) *Township 8 North of Range 7 West of the Salt Lake Base and Meridian:*

Tierra cerca del Great Salt Lake, que se describe así:

Comenzando en un punto 3.000 pies al sur y 800 pies al oeste desde el ángulo noreste de la sección 8, Township 8 norte, Range 7 oeste desde 45 grados sur hacia el oeste, 651 pies; desde el norte 60 grados oeste 651 pies; desde el norte 45 grados al este 651 pies, y desde el sudeste, una línea de 675 pies hasta el punto del comienzo.

Abarca 10.000 acres, más o menos. (*Special Use Lease Agreement number 222, testigo Mr. Mark Crystal.*)

Fig. 1. Esta ilustración y las siguientes muestran el malecón espiral en Great Salt Lake, Utah, abril de 1970. Espiral de 1.500 pies de largo y aproximadamente 15 pies de ancho. Rocas negras, cristales de sal, tierra, agua roja (algas) (fotos de Gianfranco Gorgoni, cortesía de Galería John Weber, New York).





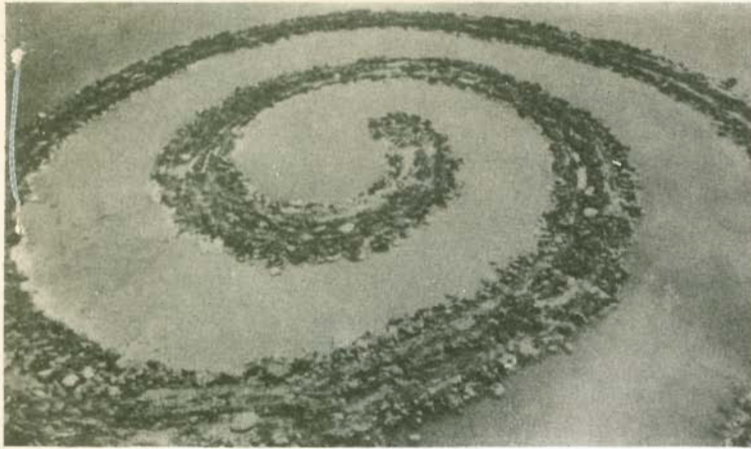


Fig. 2. El malecón espiral.

fin de la diagonal, hasta el centro de la espiral, tres curvas hacia el oeste. El basalto y la tierra las manejó el cargador desde el principio de la espiral; luego se llevó a los camiones que las depositaban en las marcas de la espiral. Al borde del agua los camiones se empantanaban. Tardamos una tarde en arreglar y rellenar el lugar. Una vez solucionado ese problema, siempre existía la posibilidad de que la capa de sal sobre el fondo de barro, pudiera quebrarse. La espiral se estaqueó de modo de evitar el barro suelto a través de la sal, pero hubo fisuras inevitables. Esperábamos que la tensión afirmara la espiral, lo que sucedió. La Ace Gallery de Los Ángeles envió a un camarógrafo para filmar todo el proceso.

La escala del malecón espiral tiende a variar según el lugar desde donde se lo observa. El tamaño determina a un objeto, pero la escala determina al arte. Una falla en la pared, vista en términos de escala, puede ser el Gran Cañón. Una habitación puede tener la inmensidad del sistema solar. La escala depende de la capacidad de cada uno para tener conciencia del momento de la percepción. Cuando uno rehúsa separar a la escala del tamaño, se queda con un objeto o lenguaje, que parece ser verdadero. Para mí, la escala trabaja sobre lo no certero. Estar en la escala del malecón espiral, es estar fuera de ella. Al nivel visual, la cola nos conduce hacia un indiferenciado estado de materia. Una mirada hacia abajo, de lado a lado, encuentra cristales de sal en bordes internos y externos, mientras que la masa mayor es el eco irregular del horizonte.

Cada cubo de cristal de sal es el eco de la espiral en términos de la estructura molecular del cristal. El crecimiento en el cristal avanza en forma dislocada, como un tornillo. El malecón puede ser considerado una capa de cristal en espiral, aumentada trillones de veces.

Esta descripción es el eco y refleja el bosquejo de Brancusi, de James Joyce, como una "oreja en espiral", porque sugiere una escala oral y visual: en otras palabras, indica un sentido de escala que se refleja en el ojo y el oído al mismo tiempo. Aquí hay un refuerzo y una prolongación de espirales que reverberan hacia arriba y hacia abajo, en el espacio y el tiempo. Por eso se deja de considerar al arte en términos de un "objeto". Las resonancias fluctuantes, rechazan el "criticismo objetivo", porque eso podría ahogar el poder generador tanto de la escala visual como de la escala auditiva. No es que uno se vuelque hacia los conceptos "subjetivos", pero que sí que se capte lo que rodea a ojos y oídos, no importa lo inestable o fugitivo que eso sea. Uno capta a la espiral y la espiral nos capta.

Después de un punto, pasos mensurables ("Scale skal n.I.t. o L; It. *Scala*; L. *scala*, usualmente *scalae* pl., I. a originalmente escalera: número de peldaños, por lo tanto b. "medio para subir")<sup>5</sup> descienden del estado lógico al "irracional". La racionalidad se sumerge en lo que se supone debe definir, tratando de captarlo. La lógica pura se encuentra en un dilema y se transforma en el evento inesperado. La realidad "curvada" del sentido de

<sup>5</sup> Webster's New World Dictionary of the American Language (edición estudiantil) World Publishing Co., 1959, U. S. A.

Fig. 3. El malecón espiral.

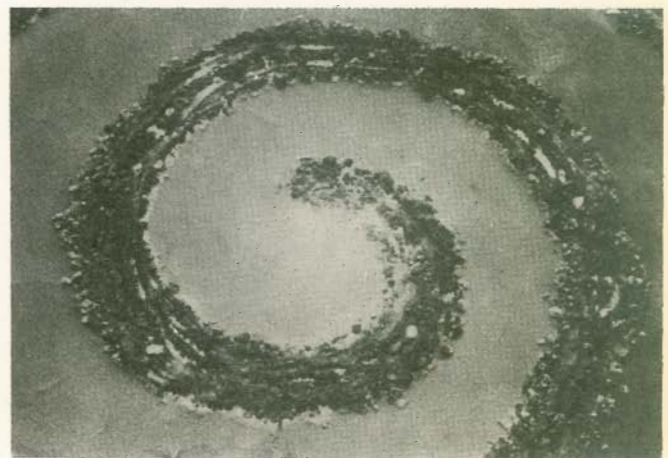






Fig. 4. El malecón espiral.

percepción, opera dentro y fuera de la abstracción "recta" de la mente. La masa de tierra y roca del malecón espiral, podría ser atrapada por una red de segmentos que existieran sólo en la mente o en el papel. Por supuesto, es posible trasladar la espiral mental en una sucesión tridimensional de medidas que podrían envolver áreas, volúmenes, masas, momentos, presiones, fuerzas, tensiones y esfuerzos; pero en la espiral, el descenso o escala descendente, guía y conduce hacia un mundo que no puede ser expresado ni por el número ni por la racionalidad. Las ambigüedades son bienvenidas y no rechazadas, las contradicciones aumentan en lugar de disminuir, el *alogos* quita fuerza al *logos*, la pureza se discute. Asumí mis riesgos, en un camino peligroso en el que mis pasos ziguezaguearon, pareciéndome a una espiral. "Hemos hallado extrañas marcas de pasos en las costas de lo desconocido. Hemos emitido profundas teorías, una después de otra, para explicar su origen. Por fin, hemos construido a la criatura que dejó esas marcas. Y ¡oh! son las nuestras."<sup>6</sup> Para mi filme (un filme es una espiral hecha cuadro a cuadro) hubiera filmado desde un helicóptero (del griego *helix*, *helikos*, es espiral) directamente desde arriba, para obtener la escala en términos de pasos erráticos. Químicamente hablando, nuestra sangre es semejante al agua de los primeros mares. Siguiendo los pasos de la espiral, volvemos a nuestro origen, hasta un pulposo protoplasma, un ojo flotante en un océano antediluviano. En las laderas de Rozel

Point, cerré mis ojos y el sol coloreó de rojo a través de mis párpados. Abrí mis ojos y el Gran Lago Salado sangraba juegos de agua escarlata. Mi vista estaba saturada por el color de las rojas algas circulando en el corazón del lago, bombeando corrientes de rubíes, como si fuesen venas y arterias absorbiendo los oscuros sedimentos. Mis ojos eran cámaras de combustión, ardientes órbitas de sangre brillando a la luz del sol. Todo estaba envuelto en una cromosfera de fuego, pensé en *Eyes in the heat*, de Jackson Pollock (1946, Colección Peggy Gugenheim). Rodando entre la incandescente energía solar, había chorros de sangre. Mi película terminaría con una insolación; la percepción era más lenta, el estómago pesado, estaba en una falla geológica que protestaba en mi interior. Entre la luz deslumbrante y el agotamiento por el calor, la espiral ensortijaba en una vaporización. Tuve náuseas rojas, mientras el sol vomitaba sus radiaciones corpusculares. Rayos de luz hirieron mis ojos con la frecuencia de un contador Geiger. Seguramente, las espesas nubes de tormenta serían al fin una lluvia de sangre. En cierto momento, mientras volaba sobre el lago, su superficie pareció tener todas las propiedades de la carne cruda cubierta de baba, o espuma, debido sin duda, a la acción caprichosa del viento. La vista es a menudo dominada por los otros sentidos y cuando eso sucede, se debe

<sup>6</sup> A. S. Eddington, menc. en p. 232 de *Number, the Language of Science*, Tobias Dantzig, Doubleday Anchor Books, 1954.

Fig. 5. El malecón espiral.





recurrir a las abstracciones. La vertiginosa espiral parece solicitar la seguridad de la geometría. Uno deseaba refugiarse en las frescas cámaras de la razón. Pero ahí no se hallaba Van Gogh con su atril, en alguna laguna quemada por el sol, pintando helechos del período carbonífero. Luego, todo se diluía en la ardiente atmósfera.

*Del centro del malecón espiral*

- 7
- Norte – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Norte y Este – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Nordeste y Norte – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Nordeste y Este – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Este y Norte – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Este – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Este y Sur – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Sudeste y Este – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Sudeste y Sur – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Sur y Este – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Sur – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Sur y Oeste – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Sudoeste y Sur – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Sudoeste y Oeste – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Oeste y Sur – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Oeste – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Oeste y Norte – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Noroeste y Oeste – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Noroeste y Norte – Fango, cristales de sal, rocas, agua.
  - Norte y Oeste – Fango, cristales de sal, rocas, agua.

El helicóptero evolucionó entre los reflejos del sol que atravesaban la espiral antes de alcanzar el centro. El agua era un vasto espejo termal. Desde esa posición, el reflejo sugería la fuente de iones de un ciclotrón que se extendiera en una espiral de materia aplastada. Todo sentido de aceleración de la energía espiraba en una quietud de calor reflejado. Una luz cegadora devoró las partículas rocosas de la espiral, cuando el helicóptero ganó altura. Todo lo existente pareció latente y estancado. El ruido del motor del helicóptero fue como un gruñido primitivo con ecos en tenues vistas aéreas. ¿Era yo una sombra en una burbuja plástica volando sobre un lugar, fuera de mi mente y de mi cuerpo? *Et in Utah ego.* Otra vez parecí alejarme de mí mismo, disolviéndome en un comienzo unicelular, tratando de localizar el núcleo al final de la espiral. Toda esa sangre nos recuerda soluciones protoplasmáticas, la materia esencial entre lo formado y lo no formado, masas de células que son agua, proteínas, lípidos, carbohidratos y sales inorgánicas. Cada gota que caía sobre el muelle se cristalizaba. Y las aguas, al ondular, esparcían millones y millones de cristales

sobre el basalto. En párrafos anteriores nos referimos a “escalas de centros” que podemos desarrollar así:

- a) ion en ciclotrón fuente de
- b) un núcleo
- c) punto de dislocación
- d) estaca de madera en el barro
- e) hélice propulsora del helicóptero
- f) canal oreja “James Joyce”
- g) el Sol
- h) un agujero en el carrete del filme

Dejando esta incierta escala de centro, vamos a una igualmente incierta “escala de bordes”.

- a) partículas
- b) soluciones protoplasmáticas
- c) mareas
- d) anillos en el agua
- e) haces de luz
- f) secciones
- g) pasos
- h) agua rosada.



Fig. 6. El malecón espiral

La ecuación de mi expresión sigue inestable, conjunto de coordenadas, un arreglo de variables hacia el descenso. Mi ecuación es tan clara como el barro una espiral barrosa. Al volver a New York, el desierto urbano, busqué a Bob Fiore y a Barbara Jarvis, para que me ayudaran a compaginar mi película. El filme comenzó como una serie de desconexiones, fragmentos tomados de cosas oscuras y fluidas, ingredientes atrapados en una sucesión de cuadros, un arroyo de viscosidades inertes y movedizas, y el compaginador, inclinado so-



bre una serie de "tomas" se parece a un paleontólogo queriendo quizá vislumbrar un mundo aun desunido, una tierra que debe todavía completarse, un lapso infinito, un limbo sin espacio sobre algunos carretes en espiral. Los trozos de película colgaban sobre la mesa del compaginador, trozos de Utah, tomas sobreexpuestas y poco expuestas, con masas de material impenetrable. El sol, la espiral, la sal, sepultados en metros y metros de película. Todo sobre películas y proyectores, es arcaico y tosco. Uno es transportado por este medio arqueozoico hacia las primeras eras geológicas conocidas. El proyecto se transforma en una "máquina del tiempo" que transforma camiones en dinosaurios. Fiore extraía metros de filme del proyector con la gracia de un Neanderthal sacando los intestinos de un mamouth. Afuera en la calle 13, tras la ventana, uno esperaba ver la fauna del Pleistoceno, fósiles vivientes y otras maravillas prehistóricas. Como dos hombres de las cavernas planeábamos cómo llegar al malecón espiral desde New York. Siguió un retorno geopolítico. Cómo cruzar a través de la geografía del continente de Gondwana, el Mar Austral y la Atlántida era un problema. La conciencia de los tiempos pasados absorbió el tiempo que tardó en pasar la película por el proyector. Necesité un mapa que mostrara el mundo prehistórico coexistente con aquel en que yo existía.

Hallé un mapa oval, esos de dos hemisferios. Los continentes del período jurásico emergían con los continentes de hoy. Una microlente fijada al final de una cámara montada en un trípode trazaría el curso de "imágenes ausentes" en los espacios vacíos del mapa. La cámara iba de derecha a izquierda. Uno puede ver cosas en los mapas, aunque no estén en ellos. Uno debe ser cuidadoso con los monstruos hipotéticos que recorren las latitudes de los mapas; están representados en los mapas como círculos negros (reptiles marinos) o cuadrados (reptiles terrestres). Uno no puede ver los carnívoros caminando a través de lo que hoy se llama Indochina. No hay indicaciones de pterodáctilos volando sobre Bombay. Y ¿dónde están los corales y esponjas que cubrían el sur de Alemania? En el vacío uno no ve stegosaurios. En el centro de la toma vemos Europa bajo el agua, sin una sola huella de brontosaurio. ¿Qué línea o color esconde a la globigerina Ooze? No lo sé. Cuando la toma termina cerca de Utah, al borde del Atlantis, hay un corte y nos en-



Fig. 7. Detalle de cristales de sal.

contramos mirando a la Locación N. K. 12-7, en el borde de un mapa hecho por el Servicio Geológico, mostrando la parte norte del Gran Lago Salado sin ninguna referencia del período jurásico.

... La historia de la Tierra parece a veces un cuento grabado en un libro cuyas páginas han sido rotas en pequeños trozos. Muchas de las páginas y muchos de los trozos, se han perdido...<sup>7</sup>

Yo deseaba que Nancy tomara la "historia de la Tierra" durante un minuto en la tercera sección de la película. Deseaba tratar lo anteriormente pensado, un "hecho". Conduciendo hacia el Great Notch Quarry, en New Jersey, hallé una cantera con un frente de más de veinte pies. Mientras yo arrojaba desde lo alto, revistas destrozadas, Nancy lo filmaba. Algunas páginas de un antiguo atlas, volaron y quedaron en un lodazal.

De acuerdo a lo que sabemos de la anatomía de los fósiles, esas bestias eran comparativamente poco dañinas. Sus únicas armas eran sus dientes y sus garras. No sé lo que significaban esas obscenas hinchazones: no existen en ninguno de los fósiles hallados. Tampoco sé si el rojo es su color natural, o si se debe

<sup>7</sup> Thomas H. Clark, Colin W. Stern, *Geological Evolution of North America*, s. f., New York, Ronald Press Co., p. 5.



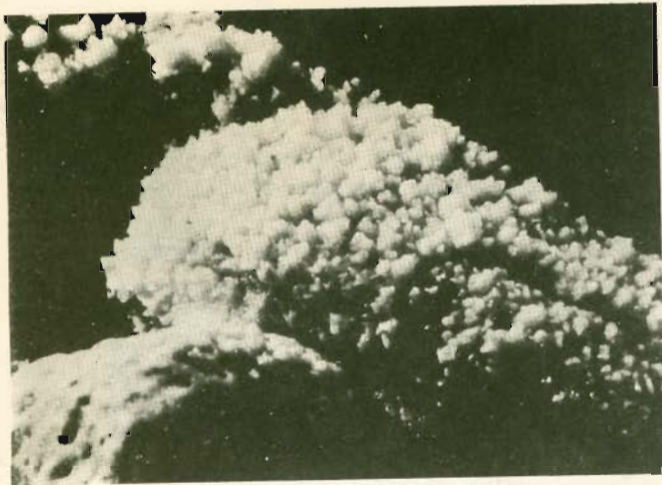


Fig. 8. Roca cubierta de cristales de sal.

a su deterioro por haber perdido todo el aceite que cayó desde sus cuerpos. Eso va por su supuesta identidad.<sup>8</sup>

El filme recapitula la escala de la espiral. Elementos dispares toman coherencia. Las secciones del filme muestran una polvorienta senda que va y viene del actual sitio en Utah. Un camino que va adelante y atrás, entre cosas y lugares que están en todas partes. Se podría decir que el camino no es de ningún lugar en particular. La disyunción que se opera entre la película y la realidad le da a uno un sentido de ruptura cósmica. Pero todas las improbabilidades se acomodan dentro de mi universo cinematográfico. Algunas partes del filme aparecen sin sentido, fatigadas, con vistas osificadas pero lo llevan a uno a un vértigo de lucidez. El camino nos lleva desde una toma telescópica del Sol hasta una cantera en Great Notch, New Jersey, hacia un mapa que muestra "las deformadas costas del antiguo lago Bonneville", hacia el *Lost World* <sup>o</sup> o hacia el hall del último dinosaurio del Museo Americano de Historia Natural.

El hall fue filmado a través de un filtro rojo. La cámara enfoca a un *Ornithomimus Altus* de yeso detrás de una caja de vidrio. Una toma de recinto tomó un tono de claroscuro. A veces las grandes puertas exteriores se encogen fenomenológicamente a la escala de una prisión y a veces, el interior de una prisión se expande y toma tamaño de universo. Así ocurre con la secuencia del hall de los últimos

dinosaurios. Una inmensidad interior se extiende a través del hall, transformando las bombillas de luz en soles moribundos. El filtro rojo disuelve el piso, las paredes y el techo en halos de infinito rojo. La desolación emerge de las emulsiones filmadas, nubes rojas, quemadas por la intangible luz a través de las ventanas, y la visibilidad aumenta en dispersiones rubí. Los huesos, las cajas de vidrio, las armazones dan una atmosférica sanguínea.

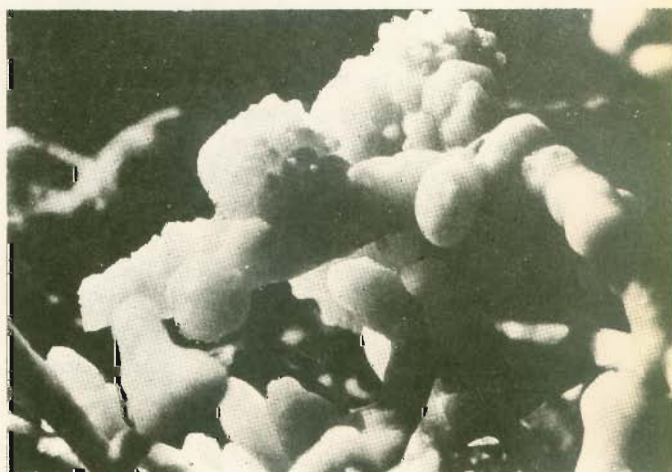
Reflejos cristalinos se disolvían como polvo de sangre. Bajo una ardiente ventana, el cráneo de un tiranosaurio estaba montado en una caja con espejo debajo. En esta escala ilimitada, la mente de uno imagina cosas que no se hallan allí. Por ejemplo, un sangrante dinosaurio. Carne de monstruos cubierta por millones de arañas rojas. El fantasmal camarógrafo se desliza sobre lo que está bajo vidrio. Estos fragmentos de una geología sin tiempo parecen reír de las esperanzas de la ecología. La cámara en retroceso permite que el eco del metrónomo se desvanezca en esa selva de huesos y vidrio. Caminando alrededor de una caja con un dinosaurio momificado, se oyen las palabras de *The Unnamable*.<sup>9o</sup> La cámara se vuelve hacia un espécimen apretado bajo el peso de sedimentos y entonces el filme se encamina hacia Utah.

<sup>8</sup> John Taine, *The Greatest Adventure, Three Science Fiction Novels*, New York, Dover Publications,

<sup>o</sup> "El mundo perdido" (N. del T.)

<sup>oo</sup> "El innumerable" (N. del T.).

Fig. 9. Hierbas cubiertas por cristales de sal.





GYORGY KEPES

# EL ARTE DEL AMBIENTE



EDITORIAL  
VICTOR LERU



BIBLIOTECA UCM



5302226978

# EL ARTE DEL AMBIENTE

por

James T. Burns Jr., René Dubos, Erik H. Erikson,  
Jay W. Forrester, Dennis Gabor, Edward T. Hall,  
Gyorgy Kepes, Kevin Lynch, Leo Marx, Pulsa,  
Dolf Schnebli, Robert Smithson, Albert Szent-  
-Gyorgyi y Eduardo Terrazas

GYORGY KEPES, coordinador.



7.01  
KEP  
art

R: 6.195

EDITORIAL VICTOR LERU

*Edificio Helena B. de Nep*

DON BOSCO 3834

BUENOS AIRES



Traducción del inglés por Nely Coarasa de la obra original  
*Arts of the environment* publicada por George Braziller, Inc., Nueva York

© George Braziller, Inc., 1972  
Editorial Víctor Lerú, S. A., 1978

Partes del ensayo de Gyorgy Kepes "Arte y conciencia ecológica"  
aparecieron en la introducción del catálogo de la Exposición  
"Exploraciones" del Instituto Smithsonian en 1970

© Gyorgy Kepes

Una versión resumida del ensayo de René Dubos apareció con el título  
"Man Overadapting" en la revista *Psychology Today*, febrero 1971

© Communications Research Machine, Inc.

Hecho el Depósito en el registro de la Dirección General del  
Derecho de Autor

Impreso en la Argentina

84-8205-145-8



# *Indice*

El arte y la conciencia ecológica	Gyorgy Kepes	7
Hacia un nuevo ambiente		
Los poderes de la naturaleza y del hombre		15
Los peligros de la adaptación	René Dubos	34
Renacimiento y diversificación de una cultura urbana	Dennis Gabor	39
Arte, espacio y experiencia humana	Edward T. Hall	48
El medio ambiente y las virtudes	Erik H. Erikson	53
Las instituciones americanas y el ideal ecológico	Leo Marx	64
Potencialidades ambientales: visionarias y reales		76
Amplitud del espacio abierto	Kevin Lynch	86
Los ambientes para niños	Dolf Schnebli	98



Implicaciones sociales y psicológicas de las megaestructuras	James T. Burns Jr.	106
La planificación bajo las influencias dinámicas de sistemas sociales complejos	Jay W. Forrester	119
El rol de los artistas en el control del ambiente	Gyorgy Kepes	131
Creación del ambiente - México 68	Eduardo Terrazas	157
La ciudad como obra de arte	Pulsa	166
El malecón espiral	Robert Smithson	178
El hombre y el ambiente	Albert Szent-Gyorgi	186
Notas biográficas de los autores		191