

## **LA MASA DE LA MOSCA O SOBRE LA MAGNITUD DEL IMPACTO AMBIENTAL NEGATIVO DE LAS OBRAS TEMPRANAS DE EARTH ART**

ÁLVAREZ-CAMPANA, J. M.

Dr. en CC. Económicas, Dip. EA en Bellas Artes, Ldo. en CC. Geológicas  
Cámara Oficial Mineira de Galicia / ETSICCP, Universidad de A Coruña.  
jalvarezcampana@udc.es

### **RESUMEN**

Existen una serie de obras escultóricas de gran tamaño realizadas en tierra y sobre el basamento geológico conocidas como *earthworks*. Estas obras, realizadas a finales de los años sesenta y principios de los setenta en lugares remotos del oeste norteamericano, que llegan a alcanzar unas dimensiones de longitud de centenares de metros y un volumen de varias decenas de miles de metros cúbicos, constituyendo un singular patrimonio cultural de base geológica, como: *Double Negative*, *Spiral Jetty*, *Amarillo Ramp*, *Lightning Field*, *Roden Crater*. A pesar de su importancia en el panorama artístico, este tipo de obras ha sido duramente criticado por considerar que su impacto ambiental las hace incompatibles estéticamente (e incluso éticamente) con el entorno en donde se han ejecutado, y que por tanto no pueden considerarse más que manifestaciones agresivas extrañas a un verdadero 'arte de la naturaleza'. Con esta comunicación pretendo refrescar el contexto en que se realizan estas obras en relación con las técnicas y exigencias de evaluación de impacto ambiental, comparar la reducida magnitud de sus impactos negativos respecto cualquier obra de infraestructuras o de minería, y finalmente realizar un balance de impactos negativos y positivos de este tipo de intervenciones artísticas. De esta manera pretendo contribuir a que el debate contextualizado sobre los *earthworks* se centre en la dinámica y estética de estas esculturas, y se distancie de prejuicios pseudoambientalistas que pretenden situar a los *earthworks* tempranos en el lado oscuro del arte medioambiental.

**PALABRAS CLAVES:** *earthworks*, impacto ambiental, arte medioambiental.

La masa de la mosca es de unos 5 gramos, mientras que la masa de un león puede llegar a unos 200 kilogramos. La diferencia es significativa: casi cinco órdenes de magnitud. A nadie se le escapa que, a pesar de su escasa masa, una mosca puede ocasionarle molestias a un león. Sin embargo, no parecería sensato que al contar historias de leones se les diera una importancia significativa a las moscas que revolotean por la sabana.

El joven escultor Michael Heizer conocía bien los desiertos de California y de Nevada. Los había recorrido una y otra vez con su padre, un famoso antropólogo de la Universidad de Berkeley en California, especialista en los petroglifos de las tribus indias. Un día, Michael Heizer marchó hacia el noreste de Las Vegas y en el borde de una meseta desértica de riolita, una roca volcánica, allí donde se acaba la roca y cae la barrancada hacia la vega del río Virgin, empezó a tallar una marca en el terreno desértico. En todo podría ser semejante a otras intervenciones de artistas de la tierra, pero en este caso ese tallar iba a ser de distinta magnitud: no utilizaría cinceles ni siquiera picos y palas, sino explosivos y bulldozer. Entre 1969 y 1970 Michael Heizer construyó una de las obras de arte de la tierra, uno de las esculturas *earthworks* más imponentes que se hubieran realizado nunca. En el borde de una meseta desértica excavó dos trincheras a un lado y otro de un barranco, alcanzando una longitud de unos 450 metros y movilizándolo una masa total, de acuerdo con los datos habitualmente empleados, de 240.000

toneladas de tierra. En realidad, el material movilizado es bastante menor, pudiendo limitarse a unas 45.000 toneladas (Álvarez-Campana, 2007).

En ese momento aún no se requería evaluación de impacto ambiental para una obra así; eran tiempos en los que los artistas y los críticos no parecían estar preocupados acerca del posible impacto negativo sobre el medio ambiente. Es más, siguiendo a De Groat (1994) “las necesidades creativas de los artistas se enfatizaban. Los artistas estaban interesados en los efectos de la naturaleza sobre las obras de arte (cómo se meteorizaban y erosionaban) pero no sobre los efectos de las obras de arte sobre la naturaleza”. Pasando el tiempo se irían incorporando diferentes visiones respecto a operaciones artísticas como la de *Double Negative*. Para algunos se convertiría en una cuestión ética muy próxima a los postulados de la ecología, planteando que una formación geológica había sido alterada, de forma que incluso podría acelerarse la erosión de esa forma geológica. Pero Heizer siempre mantendría que sus actitudes y sus intervenciones eran artísticas, ajenas a estas cuestiones que se estaban debatiendo. Heizer se distanciaría incluso de los artistas de *earthworks* que se involucraron, como Robert Smithson o Robert Morris, en proyectos de restauración de espacios degradados; de hecho cuando Heizer participa en la restauración de las minas de sílice de Buffalo con su obra *Effigy Tumuli*, afirma que su papel es únicamente el de crear esculturas de tierra, siéndole irrelevante el hecho de que fuera un lugar alterado o restaurado: “no estoy para restaurar espacios mineros. El espacio de las minas no es de interés para mí. No apoyo los proyectos escultóricos de arte-restauración. Esto es estrictamente arte” (Heizer *in* Bourdon, 1986:74).

En 1970 el artista Robert Smithson construyó *Spiral Jetty* en la orilla norte del Gran Lago Salado. Para realizar la obra seleccionó un lugar próximo a Rozel Point, un lugar que entonces era una especie de cementerio mineroindustrial. Allí quedaban montones de chatarra, un malecón abandonado y los restos de un viejo proyecto de extracción petrolífera. Este lugar enlazaba con alguno de los espacios que había estado explorando y en lo que había intervenido previamente Robert Smithson: canteras abandonadas y ruinas industriales de Nueva Jersey. Además, el borde del lago presentaba unas cualidades estéticas perseguidas por Smithson: el color rojizo del agua salada y el litoral lacustre. Gracias a un equipo de constructores de obra pública, con excavadoras, bulldozers y camiones, fueron arrancando toneladas de roca volcánica de un promontorio junto al lago y transportándolas a través de un dique en espiral. Avanzando metro a metro hasta una longitud aproximada de cuatrocientos cincuenta metros que acaban curvándose en una espiral. La obra movilizó casi 6.800 toneladas de roca, tierra y sedimentos salinos para crear una forma singular que entronca con los arquetipos biológicos. Una forma que no responde a más función que la puramente estética, a la manifestación de la inquietud artística de un puñado de soñadores que viajan hasta el corazón del desierto para dejar una huella, una marca en la tierra baldía.

Desde que escultores como Heizer o Smithson realizaron sus intervenciones en el territorio, éstas se convirtieron en una fuente casi inagotable de referencias y críticas. Al principio los comentaristas se movieron entre la perplejidad y la admiración. A esas perspectivas o sentimientos se le unieron otras voces más críticas. A partir de los años ochenta del siglo XX, algunos críticos, historiadores del arte y filósofos, imbuidos de una visión ecológica en exceso conservacionista, y sobre todo descontextualizada, han entendido que obras de arte de la tierra como las *earthworks Double Negative* o *Spiral Jetty* no podían legitimarse como arte de la naturaleza o arte ecológico. Y lo han planteado debido a que entienden que estas esculturas *earthworks* son unas intervenciones artísticas que habían modificado de tal manera la superficie del terreno no podían ser los representantes legítimos de un movimiento artístico

cuyos principios fundantes fueran la preocupación por la ecología. En este sentido, por ejemplo, desde la perspectiva filosófica Carlson (1986) se pregunta si el arte ambiental es una afrenta estética a la Naturaleza, mientras que Beardsley (2006:7) señala que frente a estos artistas y “cuestionando el impacto ambiental de las *earthworks* otros artistas han favorecido un tacto más liviano, optando por proyectos efímeros con un carácter meditativo y ritual”.

El planteamiento de los críticos contrarios a las esculturas *earthworks* por su supuesto impacto ambiental tiene, a mi entender, dos aspectos discutibles. Por una parte ni Heizer ni Smithson pretendieron hacer un ‘arte ecológico’, una terminología para la que ni siquiera hoy en día se ha encontrado una definición consistente, sino meras intervenciones artísticas en el territorio. Por otra parte, como intentaré mostrar más adelante, no puede afirmarse objetivamente que estas obras de arte hayan tenido un impacto ambiental negativo considerable. Sin embargo, poco a poco ha ido calando entre numerosos críticos e historiadores del arte, la sensación de que Heizer y Smithson eran artistas poco sensibles a la cuestión ecológica, e incluso los han mostrado (De Groat, 1994; Raquejo, 1998) como un ejemplo de modalidad artística machista y hostil hacia el entorno.

En esta situación resulta útil volver a acercarse a la percepción que tienen diversos críticos de arte en la década de los setenta (Waldman, 1971; Baker, 1976) en un corte cronológico muy próximo al momento en que se realizaron estas obras de arte; y por tanto descargado de las influencias intelectuales que dominarán años después de que se haya realizado la obra. Como plantea Elizabeth C. Baker (1976:83): “Los *earthworks* algunas veces han generado vehementes respuestas negativas, en parte defensivas y en parte sentimentales, por parte de los amantes de la naturaleza programáticos. Ninguna de las obras de estos tres artistas (Smithson, Heizer y de Maria) es suficientemente grande como para tener un impacto negativo en la ecología; de hecho, algún día estas obras, en su capacidad como obras de arte, podrán tener efectos preservadores”. La palabras de Baker son, en mi opinión, no solamente acertadas sino también premonitorias. La postura que mantengo es que la magnitud de estos *earthworks* monumentales es ciertamente monumental desde una perspectiva artística o, señaladamente, escultórica. Pero en cualquier caso los proyectos en sí son de escasa envergadura cuando se comparan con cualquier movimiento de tierras realizado para una infraestructura sencilla como una carretera o como una pequeña cantera. Pero no solamente las obras son de tamaño medio, puesto que se encuentran en el orden de magnitud máxima de los miles de metros cúbicos, sino que se realizan en entornos ecológicos desérticos, de reducida biodiversidad. Tanto la magnitud del proyecto como la tipología del territorio definen un impacto negativo que puede considerarse objetivamente como moderado.

Algunos autores (Graziani, 2004:118) han llegado a sugerir que Robert Smithson obvió el trámite de evaluación de impacto ambiental de su proyecto de *Spiral Jetty* realizado en abril de 1970 cuando pocos meses antes, en enero de 1970, se había promulgado la *National Environmental Policy Act*. Es cierto que esta norma legal americana obligaba, por primera vez, a que se realizaran evaluaciones del impacto ambiental previas a la realización de proyectos que pudieran tener repercusiones sobre el medio ambiente. Pero esa norma era para aplicarse a proyectos federales y no había ninguna razón por la que pudiera pensarse que una operación artística privada pudiera necesitar tal trámite. Se me ocurre que esta ‘acusación’ parecería parte de un circuito de realimentación en que se buscan una y otra vez motivos para rebajar la reputación ‘ecoartística’ de Robert Smithson, Michael Heizer y otros artistas de *earthworks*.

Uno de los casos más llamativos de la relación temprana entre las intervenciones artísticas en el territorio y la evaluación de impacto ambiental lo encontramos en la obra *Running Fence* (1972-76) de Christo y Jeanne-Claude. Aunque esta obra no es, en sentido estricto, una escultura *earthwork*, sí que tiene un interés extraordinario a la hora de reflexionar sobre el impacto ambiental de este tipo de obras artísticas. Si es especialmente interesante hablar de impacto ambiental en *Running Fence*, no lo es tanto por el impacto objetivo como porque esta es una de las primeras (y de las pocas) obras artísticas en que se ha tramitado un procedimiento formal de evaluación de impacto ambiental. Incluso podría llegarse a afirmar que la tramitación ambiental ha sido parte de la intervención artística. Venticuatro millas de nailon blanco ondulando a lo largo de campos, colinas y valles. Unos pocos ‘agujeros’ para pasos de carreteras principales y secundarias, pasos de ganado, o para evitar invadir la oficina de correos de un pueblo. Esta cortina se mantiene con más de 2.000 postes metálicos que van desde el corazón del condado de Petaluma hasta el océano Pacífico en las proximidades de Bahía Bodega. Crear esta obra no fue tarea fácil. Antes de nada, y aparte de la financiación, debieron mantener una batalla legal que demoró el proyecto durante tres años: “respondieron a cada mínima exigencia técnica de una burocracia sin rival en cualquier lugar del mundo por su implacable atención a los detalles más insignificantes (...) tuvieron que superar la oposición latente de la opinión local que fue en principio hostil a cualquier tipo de manifestación más allá de los límites convencionales, y que ser reforzó más en su desconfianza instintiva debido a la incesante y venenosa acción de una pequeña facción de subintelectuales inefectivos y pseudos-ecologistas amargados”.

He querido recoger las palabras de Pierre Restany quien ha conocido de primera mano el proceso de ejecución de *Running Fence*, y quien nos habla de ella no como algo distante, sino casi con la inmediatez del cronista periodístico. Ese corte temporal nos permite valorar la medida de la importancia artística fundamental de la obra e incluso de cómo ha tenido que vencer numerosas resistencias (no sólo la fuerza del viento...) para materializarse. Como se ha visto, el proyecto requiere un trámite ambiental, a partir del cual se deciden algunas cuestiones que deben modificarse, una de las más importantes es la prevista entrada en el mar, que no sería finalmente tenida en cuenta. Más allá de las cuestiones surgidas en la evaluación del impacto ambiental, incluso en el impacto objetivo que pudiera ocasionar esta obra temporal, las palabras de Restany (1976:158) vuelven a resituar lo que significa la obra de Christo: “uno tiene que haber vivido como yo lo he hecho, en la compañía de cincuenta especialistas, escritores y otros testigos de todo el mundo, en la atmósfera del motel Petaluma, de las oficinas principales en Valley Ford y de la operación in situ, para comprender la importancia decisiva del factor humano en una aventura de esta magnitud”.

El impacto ambiental resultante de una obra, instalación o actividad, es el resultado de un juego de factores: el impacto negativo debido a las operaciones de construcción en consonancia con las características del territorio en que se implanta, y el impacto positivo en términos culturales, patrimoniales e incluso de preservación del entorno. En este juego de impactos las esculturas *earthworks* tempranas presentan un balance, en mi opinión, claramente positivo. La cuestión del impacto ambiental negativo de las esculturas *earthworks* tempranas creo que debe tratarse más como una curiosidad que como un problema. Como he intentado mostrar antes, el impacto ambiental negativo de los proyectos de *earthworks* es reducido incluso para el caso de aquellos que se han considerado obras monumentales. No debe olvidarse tampoco que el impacto también debe ponerse en relación con la fragilidad ambiental del área que recibe el proyecto. Centrarse en la problemática causada por unas pocas decenas de obras artísticas en todo el mundo, donde la de mayor envergadura tendría un impacto físico objetivo semejante al

de una sola curva de una carretera de montaña es, a mi entender, desviarse en gran medida de la cuestión del papel que juegan estas obras de arte en la escultura del siglo XX.

Por otra parte, si se vuelven a repasar las consideraciones de Elizabeth C. Baker, recordamos que esta autora plantea que las obras de arte de la tierra podrían llegar a otorgarle un estatus especial al territorio en que se encuentran, a protegerlo bajo el manto del significado y de la relevancia artística que han proporcionado esas obras. Cuando le preguntan a Christo si el lugar en donde realiza la instalación *Valley Curtain* no está afectado por haber mantenido la obra y si seguirá siendo el mismo de antes, él contesta: “quizás no. ¿Volvió a ser la misma la montaña Sainte-Victoire después de Cézanne?” (Crawford, 1983). Pero por poner un ejemplo más completo podemos trasladarnos a Utah, a la orilla del Gran Lago Salado, en Rozel Point, donde se encuentra enclavado *Spiral Jetty*, y que se ha convertido en un espacio artístico. Un lugar al que, por así decirlo, peregrinan artistas y seguidores de la obra de Robert Smithson desde todos los rincones del mundo. Desde hace poco tiempo, el entorno de *Spiral Jetty*, una de las obras emblemáticas del *Earth Art*, está en cierta manera amenazado por un proyecto de recuperación de la actividad extractiva petrolera que se había llevado a cabo en la primera mitad del siglo XX. Aquí ha saltado la alarma. Precisamente la condición especial del entorno de esta *earthwork* está siendo el punto de referencia para un amplio movimiento de defensa de ese rincón, que estaría en otro caso ignorado y olvidado.

La formulación y el desarrollo de obras de arte de la tierra (esculturas *earthworks*) tempranas como *Double Negative*, *Spiral Jetty* o incluso *Running Fence*, que son referentes en la historia del arte de los años setenta del siglo XX, tiene tal importancia que el empeño artístico de sus creadores que el impacto ambiental negativo de esas obras fuera equivalente a la insignificante masa de una mosca. Para concluir me interesa resaltar que todas estas consideraciones pueden aplicarse a las esculturas *earthworks* realizadas entre los años sesenta y setenta. En estos momentos, las intervenciones artísticas en el territorio ya son tributarias de un conocimiento y sensibilidad social distinta. El impacto actual de cualquier proyecto de este tipo y envergadura debe considerarse bajo la mirada y experiencia del momento; como es el caso del proyecto Monumental Montaña Tindaya (Álvarez-Campana, 2008).

Cuando se realiza una evaluación de impacto ambiental se está buscando la forma de encontrar la mejor decisión acerca de cómo ejecutar un proyecto funcional, esto es, un proyecto que responde a una función objetiva demandada por la sociedad. Cuando llevamos este planteamiento a las obras artísticas encontramos algunas dificultades para definir esa función objetiva definida por la sociedad, pero en todo caso nos queda la posibilidad de hacer un balance global entre los impactos ambientales negativos y los positivos. Como hemos puesto de manifiesto, cuando hacemos este balance simplificado, la relación entre los impactos negativos y los positivos de las esculturas *earthworks* tempranas, hoy en día referentes del patrimonio artístico de base geológica, sería semejante a la relación entre la masa de una mosca y de un león.

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo se ha realizado con el apoyo del convenio de colaboración 2008 entre la Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia y la Cámara Oficial Mineira de Galicia; además del apoyo del Grupo de Enxeñaría da Auga e Medio Ambiente (GEAMA) de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos de la Universidad de A Coruña.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES**

- Álvarez-Campana, José Manuel (2007) “Revisión de las dimensiones de la escultura monumental *Double Negative* (1969-70), *earthwork* de referencia del patrimonio de *Land Art* norteamericano en el desierto”, Comunicación al VIII Congreso Internacional sobre Patrimonio Geológico y Minero, septiembre de 2007, Mieres, Asturias, España, SEDPGYM, 12 pp.
- Álvarez-Campana, José Manuel (2008) “Conflictos de uso y conservación del patrimonio geológico: el proyecto Montaña Tindaya de Eduardo Chillida en Fuerteventura, Islas Canarias”, Comunicación al IX Congreso Internacional sobre Patrimonio Geológico y Minero, septiembre 2008, Andorra, Teruel, España, SEDPGYM, 12 pp.
- Baker, Elizabeth C. (1976) “Artworks on the Land”, *Art in America*, 64, nº 1, Jan-Feb, 1976, pp. 92-96 (in: Sonfist, ed. 1983, pp. 73-84)
- Beardsley, John (2004) *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, 4th Edition, Abbeville Press Publishers, New York – London, 239 pp.
- Bourdon, David (1986) “Working with Earth, Michael Heizer Makes Art as Big as All Outdoors”, *Smithsonian* 17 (April 1986):74
- Carlson, Allen (1986) “Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?”, *The Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 16, Number 4, December 1986, pp. 635-650
- Crawford, Donald (1983) “Nature and Art: Some Dialectical Relationships”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (1983) 57
- De Groat, Greta (1994) “Artists And The Environment: A Report From The 81st College Art Association Conference in Seattle”, *Electronic Green Journal*: vol. 1: No. 1, Article 7. <http://repositories.cdlib.org/uclalib/egj/vol1/iss1/art7>
- Graziani, Ron (2004) *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 219 pp.
- Raquejo, Tonia (1998) *Land Art*, Ed. Nerea, S.A., Madrid, 119 pp.
- Restany, Pierre (1976) “Christo: Running Fence”, *Domus* No. 565, December 1976, p. 50 (in: Sonfist, ed. 1983, pp. 155-158)
- Sonfist, Alan (ed.) (1983) *Art in the Land. A Critical Anthology and Environmental Art*, E.P. Dutton, Inc, New York, 274 pp.
- Waldman, Diane (1971) “Holes without History”, *ARTnews*, nº 70, New York, May 1971, pp. 44-48