

## EX-MACHINA: DE AVIONES, BULLDOZERS Y CÁMARAS (O ZURITA Y EL LAND ART)

Ex-machina: of airplanes bulldozers and cameras (or Zurita and Land-art)

**Autor::** Juan Soros<sup>1</sup>

**Filiación:** Universidad Complutense de Madrid, España.

**Email:** [juansoros@gmail.com](mailto:juansoros@gmail.com)

### RESUMEN<sup>2</sup>

El presente artículo se centra en la relación de dos obras visuales de Raúl Zurita, su escritura en el cielo y en el desierto, con lo que se ha conocido como Land art, la relevancia del medio fotográfico en su reproducción y algunos derivados semióticos de la conjunción de un texto y una imagen en las páginas de un libro a través del concepto de iconotexto de Jenaro Talens y de la fotografía como índice (según el concepto peirceano) que lleva al concepto de poesía dilatada de Miguel Casado.

**Palabras clave:** Land art, Raúl Zurita, fotografía, iconotexto, poesía dilatada.

### ABSTRACT

This paper focuses on the relation between two visual works by Raúl Zurita, his writing in the sky and on the desert, with what is know as Land art, the relevancy of the photographic medium in its reproduction and some semiotic derivates of the conjunction of a text and an image in the pages of a book through the concept of iconotext used by Jenaro Talens and of photography as an index (following the Peircean concept) which leads to the concept of dilated poetry by Miguel Casado.

**Keywords:** Land art, Raúl Zurita, photography, iconotext, dilated poetry.

### 1. Land art y poesía

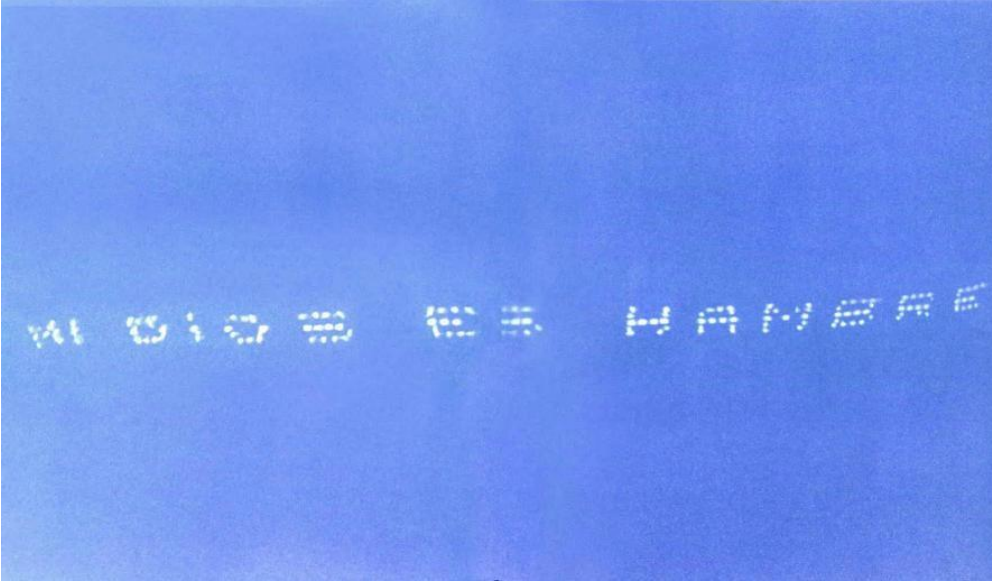
En un artículo publicado en esta misma revista, Benoît Santini destaca [“El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita”](#), concentrándose en los valores textuales del poema “La vida nueva” y el verso “ni pena ni miedo”, así como en el medio fotográfico utilizado. Por lo mismo, este texto sólo pretende complementar y establecer un diálogo con el estudio de Santini. Por una parte, respecto a ciertas perspectivas que no toca como las connotaciones militares de la fotografía aérea, la centralidad de la fotografía en el desarrollo del *campo expandido* al que llegó la escultura

en el Land art o su mediación de la misma (al ser las obras inalcanzables o efímeras). Por otra parte, respecto al carácter *doble* de la imagen / texto que intentamos enmarcar en el concepto de *iconotexto*. Por esto y por razones de extensión, omitimos buena parte de la presentación de las obras de Zurita (aunque dejamos algunos ejemplos visuales que sirven para comprender su materialidad *de una mirada*), su vínculo con la plástica desde *Purgatorio*, para concentrarnos en sus vínculos con otro espacio estanco de las artes, el Land art. Así, sin entrar en la crítica “literaria” ni en sus múltiples debates, vamos a acercarnos a la obra de Zurita como creador total, sin gremios ni filiaciones.

Puede parecer chocante, para la crítica más convencional, intentar relacionar un libro de poesía, en concreto unos versos, con un conjunto de obras plásticas donde es característico que el autor “en lugar de valerse de un pincel para crear su arte, . . . prefiere recurrir a *bulldozers*” como dijo Robert Smithson (Lailach 19). Sin embargo, en la obra de Raúl Zurita los procedimientos de inscripción del texto en dos casos concretos se apropian de manera compleja de las diversas expresiones del arte contemporáneo que se han conocido como *Land art* a partir de fines de los años 60. Decimos *apropian* ya que la forma de relación no es ilustrativa ni descriptiva (ni la imagen ilustra el texto ni el texto describe la imagen), sino que un solo dispositivo hace propias las lógicas de producción de la poesía y el Land art de manera simultánea. Es decir, se evita una jerarquía de los medios, rompiendo con un debate intermedial que nos puede remitir a Lessing y que es propio de la modernidad. Este procedimiento expande el campo textual de ambas manifestaciones artísticas. Cruzando fronteras, disolviéndolas. Sin embargo, hasta el momento los espacios estancos de la crítica han partido del formato para hacer una lectura parcial de estas obras. Al ser incluidas en libros de poesía, el interés en su aspecto visual y objetual ha sido mínimo. Estas notas intentan destacar lo que se pone en juego en lo que se ha llamado “el espacio del lector”, tanto desde perspectivas semióticas como de la teoría de la recepción, al usar un dispositivo de estas características.

## **2. Las escrituras en el cielo y en el desierto**

La primera obra es un poema compuesto de 15 versos que se escribió en el cielo de Nueva York en 1982 mediante aviones que desprendían volutas de humo. El título del poema es “La vida nueva” y se publicó en Chile ese mismo año en el segundo libro de Zurita, *Anteparaíso*. Las fotografías fueron incluidas en el libro, intercaladas en cinco puntos, de tres en tres, a color y desplegadas en dos planas.

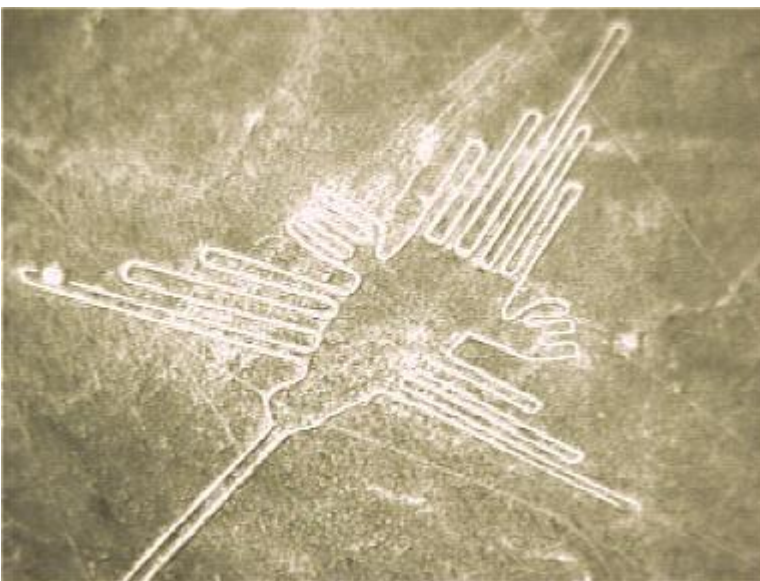


(“MI DIOS ES HAMBRE”, *Anteparaíso*)

La segunda obra consiste en una escritura monumental, por sus dimensiones, realizada con máquinas retroexcavadoras sobre terreno desértico del norte de Chile, lo que nos remite a los bulldozers de los que habla Smithson. Para dar cuenta de la configuración de la obra citamos el texto explicativo de los agradecimientos del libro:

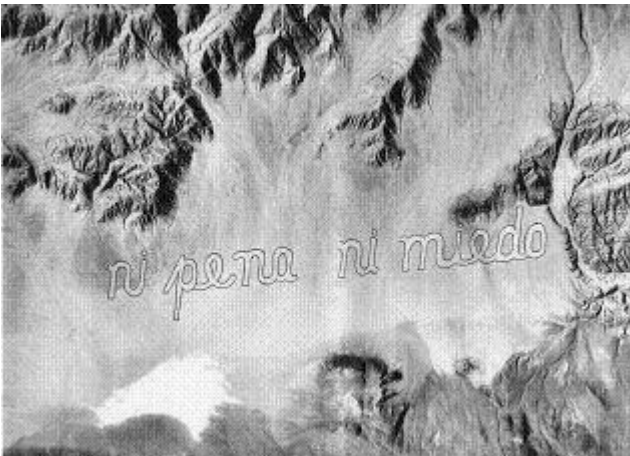
La escritura en el desierto que cierra el libro fue trazada en Atacama, a 56 km. al sur de Antofagasta, el año 1993, y tiene un carácter permanente. Su extensión total es de 3 km. Cada letra mide 250 m. Y el surco cavado bajo relieve, tiene 40 m. de ancho y una profundidad de 1,80m.

La obra es apenas legible desde algunos miradores y su punto de observación ideal es el cielo. Esto la pone en relación con las líneas de Nazca ubicadas en Perú.



(Ejemplo de una figura de las llamadas líneas de Nazca, Perú)

La escritura dice “ni pena ni miedo” y es el último verso de un libro de más de quinientas páginas titulado *La vida nueva*. La fotografía del verso fue incluida en la última página del libro, en blanco y negro y desplegada en dos caras opuestas.



(*La Vida Nueva*, 520-21, con los bordes de las letras retocados para hacerlas visibles con este tamaño de imagen)

Si las fotos del poema escrito en el cielo fueron tomadas por artistas en el exilio colaboradores de Zurita, esta foto fue tomada desde una altura de 7000 metros por aviones de la FACH, la Fuerza Aérea de Chile, especialmente equipados para realizar fotografías aéreas utilizadas en diversos medios pero principalmente para trabajos de cartografía. Éste es un gesto que tiene una carga simbólica importante por cuanto la misma institución que bombardeó La Moneda, la casa de gobierno, el 11 de septiembre de 1973, y fue cómplice de otras atrocidades en los años posteriores, veinte años después utiliza sus aviones para registrar una obra de arte única en su especie y que trata justamente de una recuperación, una *reapropiación*, del paisaje y por tanto de la geografía chilena. Es interesante recordar

que el origen de la fotografía aérea está emparentado con los orígenes del arte contemporáneo al mismo tiempo que con la fotografía con fines bélicos:

Nadar, el mismo que hizo los retratos de celebridades más acreditados de su época y realizó las primeras fotoentrevistas, fue también el primer fotógrafo que tomó vistas aéreas; y cuando sometió a París a la «operación daguerriana» desde un globo, en 1855, de inmediato comprendió las futuras ventajas de la fotografía para los belicosos. (Sontag 171)

Si recordamos que la primera exposición impresionista, de 1874, se realizó en el taller de este fotógrafo nos podemos hacer una imagen de la función catalizadora de la fotografía, la *instantánea*, en una serie de procesos de la modernidad, desde la guerra relámpago, teledirigida, hasta la pintura abstracta y la abolición de las *bellas artes* para integrarse a los *medios* (estas relaciones, no profundizadas, son deudas del pensamiento de Paul Virilio). El estatuto ambiguo de la fotografía aérea, que sirve para el arte o la guerra entre otros usos, saca a la luz una contradicción común que, quizás desde las vanguardias (si recordamos que el mismo término *avant-garde* es de origen militar), es propia de las prácticas artísticas contemporáneas.

Del mismo modo, el uso de la fotografía militar aérea para fotografiar un poema relacionado a los sucesos histórico-políticos recientes es un efectivo dispositivo de reapropiación institucional. No se perdona ni se olvida, sí se demuestra que las instituciones pueden volver a servir a los cometidos para los que han sido creadas: proteger y servir a la comunidad. Por supuesto, esto es un acto poético y no político y es en este orden de cosas dentro del que debe ser juzgado. No es posible atribuir al arte condiciones purgatorias de las instituciones. El proceso inverso, del bombardeo destructivo a la fotografía como propuesta de futuro, sirve a la desactivación de una polaridad establecida en el imaginario colectivo, un espacio intelectual que sí ha sido y seguirá siendo influenciado por las propuestas artísticas.

Frente al politizado y polarizado *ni perdón ni olvido*, Zurita propone, no como negación del lema de resistencia sino como alternativa poética y utópica, de regeneración, este *ni pena ni miedo*. Inscrito en el espacio, el texto tiene un componente temporal claro. Propone, no impone, se plantea hablar a todo el cuerpo social, que no haya pena por el pasado y que no haya miedo ante el futuro. En resumen, propone dar término al duelo, no ocultarlo ni olvidarlo, sino seguir adelante guardando memoria de lo sucedido, una memoria inscrita en el paisaje chileno.

### 3. Referentes plásticos y Land art

La potencia del discurso y de la coyuntura político-social ha hecho que la crítica se concentre en los aspectos más literarios de estas obras sin tratar apenas su realidad plástica. En gran medida también porque la crítica las afronta desde disciplinas compartimentadas que no les da herramientas teóricas para leer lo que tienen ante ellos, para leer los textos como escritura e imagen. Es por eso que un primer acercamiento a estas obras se puede plantear desde el concepto de *iconotexto*, según lo utiliza Jenaro Talens, aunque luego lo maticemos en las obras de Zurita en particular.

Cuando encontramos la coexistencia de texto e imagen en sus diversas modalidades, de la *ékfrasis* al caligrama, surgen inmediatamente grandes nombres, desde la famosa sentencia de Horacio al *Laocoonte* de Lessing entre los clásicos, hasta Étienne Soriau,

Mario Praz y Antonio Monegal en el ámbito contemporáneo. Estas propuestas incluyen paralelismos e interferencias entre ambos medios, pero no abandonan la compartimentación de artistas y artes. Monegal, por ejemplo, habla de las pinturas que incluyen texto, casos de Miró y Tápies, o de los poetas que usan o componen imágenes, casos extremos serían Nicanor Parra y Joan Brossa. Sólo por citar un ejemplo, este último reúne las fotografías de sus poemas-objeto en *Poemes objecte* de 1978 (Servicios editoriales, Barcelona) separadas de su poesía y con un claro formato de catálogo de obra plástica. Es decir, no se cruza ninguna frontera sino que se entra en otro campo textual. Desde esta perspectiva, lo que está en juego en las fotografías de Zurita es que la escritura (en el paisaje) es la obra plástica, la obra de Land art. No hay un deslizamiento de un campo semántico a otro, sino que ambos coexisten de manera simultánea. En este sentido, opera la noción de autoría y oficio (en cuanto los poetas hacen poesía y los artistas hacen artes visuales). Lo que parece sorprender es que el poeta haga arte o el artista haga poesía, como si las artes fueran el producto de profesionales acreditados, es decir, transfiriendo el argumento de autoridad a la institución académica, sin prestar atención a los objetos mismos.

El campo textual está compuesto por un texto visual que es, al mismo tiempo, un texto escrito. No se trata de un texto que remeda la forma de algo como en los conocidos caligramas helenísticos del hacha o las alas, los grotescos del barroco, hasta Huidobro, Apollinaire y su influencia en toda la poesía visual del siglo XX. Tampoco se trata de una grafía incluida en una obra plástica convencional como un óleo ni escrituras más conceptuales. Sin embargo, es necesario tener estos ejemplos plásticos como referentes de comparación. Algunos ejemplos ya canónicos son las obras de Bruce Nauman, con su escritura en formato publicitario de neón, Joseph Kosuth, quien ha usado neones, leds y múltiples como su célebre *One and three chairs* (Una y tres sillas) de 1965, Barbara Kruger y la estética de prensa amarillista, o la imprescindible serie *Truisms* de Jenny Holzer, iniciada en 1977 y desplegada en diversos formatos desde afiches pegados en la vía pública hasta vallas publicitarias.



(Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967)



(Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965)



(Jenny Holzer, *Truisms*, en Times Square, N.Y., 1985)

Quizás la obra inversa de los iconotextos de Zurita sería la versión de Marcel Broodthaers del poema más importante de la modernidad, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* de Mallarmé. La edición del artista cambia el subtítulo del original *Poème* por *Image*, manteniendo el formato de la portada idéntico.



(Marcel Broodthaers, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 1969)

Al tachar el texto, siempre dentro del formato libro, el artista destaca o intensifica el valor plástico de su espacialización en la página. El juego con el tamaño de los caracteres del original se ve reflejado en barras negras más o menos gruesas. Sin embargo, a pesar del reconocimiento de este objeto, no deja de parecer un *destaque* de lo que ya es evidente en el original. No hace más que mutilar una obra que justamente revoluciona toda la poesía moderna al dejar atrás la convención del poema como registro aurático de la voz del poeta para convertirlo en un "objeto parlante". Aquel que se apropia el lector que lo lee de una manera visual y da valor a la diagramación, los espacios y la tipografía. Justamente, en la exposición de la obra se podía escuchar, en complemento de la obra material, la instalación sonora de la voz del artista y su interpretación del poema. Sólo oír el texto de *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* no da cuenta de las posibilidades del texto espacializado en la página. Del mismo modo, la originalidad, por usar una palabra desacreditada, de los iconotextos de Zurita no está sólo en su mera plasticidad sino especialmente en su cruce de fronteras (su disolución), combinación y registro incluido como parte del texto. Sí hay una originalidad en ambas obras de Zurita dentro de la plástica misma, ya que son los ejemplos más importantes conocidos de Land art en la América del centro y sur (es decir, tienen un valor histórico previo a ser incluidos en libro), aunque hasta el momento su relevancia sólo comience a ser reconocida en el campo de la crítica de arte.

Antecedentes directos de estos iconotextos de Zurita en el campo del arte contemporáneo se pueden encontrar, pero sin que exista ninguno que sea su inspiración directa. Por su vinculación al CADA (Colectivo de Acciones de Arte) sabemos que Zurita tiene una preocupación por el arte contemporáneo aunque no tenga formación como *artista*. Tampoco la tiene como *poeta*, es ingeniero civil de profesión, aunque nunca llegara a ejercer.



Para la escritura en el cielo quizás la referencia más importante es el conocido *Whirlpool* (Remolino) de Denis Oppenheim realizado en 1973. Una espiral dibujada en el cielo mediante el chorro de un avión de aeromodelismo dirigido por el artista desde tierra<sup>3</sup>.



(Denis Oppenheim, *Whirlpool*, 1973)

Para la escritura en el desierto existen múltiples referencias ya que este espacio vasto, desolado y aislado fue el lugar privilegiado de la escuela norteamericana de Earthworks. Como decía Smithson, el *bulldozer*, o retroexcavadora, es la herramienta de trabajo privilegiada por estos artistas. Dos ejemplos “clásicos” son los de Michael Heizer que realizó obras morfológicamente similares a las inscripciones en el desierto de Atacama. En el primero usa diferentes técnicas para signar la tierra en la serie *Nine Nevada Depressions* de 1968, desde la excavación en *Rift* (Fisura) hasta la hendidura en *Dissipate* (Disipar). En el segundo pasa a una escala mucho mayor. *Double negative* (Doble negativo), de 1969, ubicado también en Nevada, está compuesto por dos zanjas de 230 y 100 metros de longitud y su autor la ha comparado, en volumen, con el Empire State Building de Nueva York (Lailach 54).



(Michael Heizer, *Rift y Dissipate*, 1968)

Soros, Juan. "EX-MACHINA: DE AVIONES, BULLDOZERS Y CÁMARAS (O ZURITA Y EL LAND ART)". Revista Laboratorio N°5. Web.



(Michael Heizer, *Double negative*, 1969)

Además de la relación plástica ya mostrada con las obras de Land art hay textos de los artistas, y teóricos, que inciden en los mismos espacios y problematizaciones que plantean los iconotextos de Zurita. Dos ejemplos son *Alligned with Nazca* (Alineado con Nazca) de Robert Morris de 1975 y *Aerial art* (Arte aéreo) de Robert Smithson de 1969. La vinculación morfológica con las líneas de Nazca no es gratuita. Además de la relación evidente con el tema que tratamos hay una conexión conceptual entre los artistas del Land art que trabajan en Norteamérica y su concepción de las líneas de Nazca como un referente arcaico y cultural, aunque misterioso, para sus configuraciones plásticas.

Cualesquiera que fueran las intenciones de estas formas en el desierto, están relacionadas por su morfología a ciertas artes de la actualidad. Aunque los propósitos de Nazca se perdieron en el pasado, no obstante, pueden poner nuestro presente contexto artístico en un alivio saludable. (Morris 158)

Así, Morris establece su alineamiento con una tradición y un hemisferio opuestos al canon occidental convencional. Después de fundar y teorizar sobre el arte *minimal*, quizás expresión límite de la búsqueda de la modernidad, establecer este vínculo oblicuo le permite posicionar el Land art, a partir de presupuestos teóricos que, si bien siguen enraizados en lógicas eurocéntricas, intentan descentrarse. Es por esto coherente que el cambio se opere a partir de la *mirada*, desde el punto unifocal de la perspectiva albertiana que rige el orden de representación artística a un procedimiento nuevo. En otro texto emblemático, *Aerial art*, Smithson incide en este cambio al decir que el naturalismo imperante en los últimos tres siglos:

es reemplazado por un sentido no objetivo del lugar (site). El paisaje comienza a verse más como un mapa tridimensional que un jardín rústico. La fotografía aérea y el transporte aéreo ponen a la vista las características de superficie del cambiante mundo de las perspectivas. Las estructuras racionales de los edificios desaparecen en disfraces irracionales y son

convertidas en ilusiones ópticas. El mundo visto desde el aire es abstracto e ilusorio. (Smithson 176-77)

#### 4. El medio fotográfico

En estas Hojas todo está literalmente fotografiado. Nada se poetiza, no hay desviación, ni un paso, ni una pulgada, nada en aras de la belleza, ningún eufemismo, ninguna rima. (Walt Whitman)

Hemos insistido en el aspecto fotográfico de los iconotextos incluidos. No se puede obviar el hecho de que estos iconotextos son, ante todo, fotografías, ya que este formato es esencial en la mediación de las obras con el público. No es de extrañar que la teórica del *campo expandido* de la escultura, Rosalind Krauss, sea también una teórica de la fotografía si pensamos que la primera “exposición” de Land art en Europa, en 1969, fue del todo *sui generis*. Una transmisión de televisión, la *Fernsehgalerie* o *Television gallery* de Gerry Schum, donde se mostraban filmaciones de las lejanas obras (Schum citado en Kastner 283).





(Gerry Schum, Fernsehgalerie, 1969)

Por otro lado, la gran muestra de Land art que se puede ver actualmente en el museo de arte contemporáneo Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart de Berlín es la proyección continua de la película filmada por Robert Smithson del proceso conceptual y material de producción del *Spiral Jetty* (Malecón en espiral, 1970). Se muestra en la gran sala final, con las dimensiones de un hangar o nave industrial, quizás para dar una idea de la monumentalidad de la lejana (y ahora sumergida) obra original (sobre su carácter cinematográfico se puede leer el texto de Joseph Masheck de 1984 en Kastner 1998: 283).





(Robert Smithson, Fotogramas de la película *Spiral Jetty*, 1970)

Es de notar que existe un desglose de planos de la filmación realizado por el mismo Smithson (Didi-Huberman 338-39). Esto nos permite hacernos cargo de que la película no es un mero documento de la obra, por encargo o simple registro, sino que se detallan los planos y encuadres necesarios, filmados al mismo tiempo que la realización de la obra. Junto con las fotografías realizadas es, sin duda, el medio a través del cual la amplia mayoría del público ha tenido acceso a esta obra. La preocupación formal por esta pieza demuestra la conciencia del artista de su mediación. Como dice Anna María Guasch:

El Earth Art no sólo supuso el abandono del taller y la intervención directa del artista en grandes espacios abiertos, sino un cambio radical en el concepto y en la objetualidad del arte que, en la mayoría de los casos, tan sólo podía perdurar en el tiempo y ser percibida por el espectador a través de filtros mediáticos como la fotografía, los filmes, el vídeo o la televisión. (52)

Por otra parte, Colette Garraud, en un ensayo sobre los aspectos del tiempo en las relaciones entre arte y naturaleza, considera que el papel que desempeña la fotografía en el Land art “puede catalogarse al mismo tiempo de obra artística y de testimonio

documental" (85). Esto da una relevancia a la idea de duplicidad que nos servirá en el desarrollo posterior.

En este sentido cabe recordar la obra de Constantin Brancusi, uno de los más importantes predecesores del Land art, siendo clave la desaparición del zócalo o pedestal en el proceso de la escultura en contacto con el paisaje hacia la escultura que es paisaje. El objeto deja de estar separado del espacio, luego pasa a ser el espacio. Otra característica clave de su obra será el paso de la verticalidad dominante en la estatuaria tradicional a una predominancia de la horizontalidad (Tiberghieu 87, cita a Rosalind Krauss). Sin embargo, lo citamos en este contexto porque Brancusi fotografiaba sus obras de manera precisa respecto a su posición e iluminación (Malpas 85). Según Régis Durand, en su libro *El tiempo de la imagen, ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*:

En Brancusi, la fotografía es una manera de reflexionar sobre la escultura. Al practicar una fotografía "al revés", pone de manifiesto lo que según él tiene que ser visto cuando se miran sus esculturas. Pero esta fotografía "al revés" también transforma el carácter mismo de las obras que muestra. Sobre todo desvela que no se trata de objetos discretos y autónomos, sino de formas nómadas, fugitivas, que entran en relación con otras formas, con la luz, los reflejos y la duración del momento presente. . . . Es pues un proceso interno de la escultura, y no el encuentro con la fotografía, el que dicta esta complementariedad entre ellas. (91-92)

Es decir, en este *proceso interno de la escultura*, ya está presente en Brancusi la problematización del estatuto de la fotografía y de la obra y su interdependencia (para un detallado análisis de las fotografías, su disposición y distribución, así como una extensa muestra de las mismas, véase *Constantin Brancusi y la fotografía* de Elizabeth A. Brown). Este es un tema extensamente tratado por el pensamiento en torno a la fotografía pero que se puede rastrear en la formulación más general de las relaciones entre los conceptos de *documento* y *monumento*. En el ámbito de la historia los ha tratado Jacques Le Goff (en *El orden de la memoria*), pero quien establece su relación "clásica" en el mundo del arte es Erwin Panofsky en *El significado en las artes visuales*. Sin embargo, ésta es una definición problemática que ha sido cuestionada por delegar la diferencia entre documento y monumento en la "intención" cuando dice "El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del «arte», depende de la «intención» de los creadores." (28), en un momento histórico, digamos post-Duchamp, donde hay mayor conciencia del entramado de mediatizaciones e instituciones que hacen del mismo término "arte" problemático.

Por todo esto se plantea una cuestión sobre el Land art que formula Simón Marchán Fiz de manera clara: "¿Dónde está la obra, en el lugar físico o en la documentación? Si está en el paisaje, ¿cómo puede acceder el público? Y si éste accede a ella a través de los diversos medios de reproducción, ¿puede sustraerse a los mecanismos habituales de distribución?" (Marchán Fiz 220). También Garraud incide en el deslizamiento en el estatuto de la fotografía, de documento a monumento, en sentido panofskiano (Garraud 87).

Así también se puede entender el doble estatuto de las obras de Zurita, creadas in situ pero ya pensadas no sólo para ser fotografiadas sino para introducirse en el formato libro y en el flujo mismo del texto, no como catálogo ni como libro ilustrado. Del mismo modo que la película del *Spiral Jetty* de Smithson.



Jean-François Chevrier, en su libro *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, una recopilación de ensayos clave, destaca que también dentro de los usos de la fotografía por los artistas del Land art hay dos tendencias enfrentadas. Los artistas que intervienen en el paisaje enérgicamente y quienes intentan transformarlo lo más discretamente posible (Chevrier 98). Esto implica que en los casos de las obras efímeras la fotografía es todo lo que queda de la obra y pasa a ser casi la obra en sí. En cambio en las obras más permanentes la fotografía funciona como mediación. Profundizar en los conceptos de Chevrier, como la foto-escultura, y sus vínculos con el campo literario requeriría otro texto integral.

Como es evidente, los iconotextos de Zurita plasman esta realidad de manera polarizada, de una escritura en el cielo cuyo proceso total no tomó más que unas horas hasta, al menos, doscientos años de conservación de las zanjas excavadas en el desierto virgen que sirven de letras a la escritura. Colette Garraud dirá finalmente que “Al mismo tiempo que mitiga la ausencia, la fotografía acentúa la ausencia. Por esto es un aliado paradójico del arte efímero” (92). Así se toca otro de los conceptos clave que están en juego en estos iconotextos.

Un acercamiento lúcido a esta problemática es el que desarrolla Christine Buci-Glucksmann, en su *Estética de lo efímero*, al hablar de imágenes “post-efímeras” que denomina “imágenes-flujo”, donde:

todo revela una especie de aceleración del tiempo que desenraza las estabilidades, ocultando el límite extremo de lo efímero, la muerte. Como si en esta conciencia de lo efímero se hubiera vuelto la percepción de lo social precario y sin proyecto, aquel de un «tiempo global», . . . marcado por el fin de las «grandes narraciones» y por una «lógica de la instantaneidad» y del eterno presente, y suscitado por las nuevas tecnologías y la pérdida del sentido ligado a la globalización. (15)

Así estos iconotextos plasmados en fotografías son evoluciones del topos de la vanitas, testigos paradójicos de un “arte que apunta a lo efímero pero desea durar para siempre” (12), a pesar de que el argumento de Buci-Glucksmann atañe a una producción artística posterior a la que tratamos funda sus bases conceptuales en esta. En ambas obras de Zurita el tiempo, la muerte, vencen, pero mientras una obra es permanente (aunque casi invisible), la otra desaparecía casi al momento de ser enunciada. Así también escenifican en su dispositivo el carácter utópico de la propuesta poética en la que se integran.

En este sentido, para ambos trabajos articulan lecturas las palabras de Giorgio Agamben sobre la fotografía: “La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de la división, de un desgarramiento sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza” (34). Memoria y esperanza emergen de las fotografías de una efímera escritura en el cielo a la espera de un cambio en la situación de opresión de un país. Memoria y esperanza es en lo que redundan la fotografía de la frase que nos dice “ni pena ni miedo”.

## 5. Iconotexto – Simultaneidad

El hecho de que tengamos que retraernos al campo del arte contemporáneo, el Land art en particular, resalta otro aspecto relevante de los iconotextos de Zurita. Este es su carácter *doble*.

Usualmente un caligrama es un poema y su contexto, el libro, lo valida como tal. Por lo mismo, es curioso que exista una versión “personalizada” del caligrama de Huidobro *Paysage* que consiste en el mismo texto publicado en libro, pero escrito a mano e “iluminado” con acuarela de colores por su autor. Aunque el texto sea el mismo, la versión tipográfica va al libro y la versión caligráfica se enmarca y expone en museos y galerías. Antonio Monegal relata una anécdota similar cuando visita una biblioteca y le indican que para un libro en colaboración con un artista debe ir a la “sección de museo” (Monegal 202). Se entiende que en este caso el libro contiene “obras de arte” y por su valor no se puede prestar. Esto le permite a Monegal determinar un criterio instrumental y diferenciador, por medio de la institucionalización de los objetos (Monegal 205), que vemos aplicado a las dos versiones del poema-caligrama-pintura de Huidobro. En un proceso similar, las pinturas u obras conceptuales no entran en el formato libro más que en forma de *catálogo*. Objeto que dista mucho de la entidad del libro de poesía ya que entra en el ámbito del documento por cuanto se entiende como registro de una exposición en concreto, dado que en su mayoría tienen un carácter efímero, o bien permite una ubicuidad imposible a quien quiera ver la obra completa de un autor, en el caso de las monografías. Por eso se diferencia del llamado “libro de artista”, que contiene los valiosos originales, en su entidad y en su valor de mercado. La otra entrada de la obra plástica en el formato libro es la “ilustración” o el “emblema”, desde las iluminaciones medievales hasta los libros de emblemas barrocos, y que puede llegar a funcionar como *iconotexto*, según lo plantea Jenaro Talens. En una entrevista Talens decía:

Los iconotextos que he hecho, con fotógrafos o pintores, buscaban otro tipo de objetivo [diferente del poema visual]. Se trataba de ver de qué manera es posible producir, del choque de un lenguaje con otro muy diferente, un tercer lenguaje sólo válido en el espacio del lector (a la manera de la teoría del montaje de Eisenstein, para entendernos). Por eso [buscaba] establecer un nuevo lugar donde ambos discursos (escritura e imagen) tuviesen el mismo peso.

Luego Talens se refiere al iconotexto como “un espacio común de temporalidades contrapuestas”. En el caso de Zurita ambas obras tienen existencias independientes como objetos plásticos y han sido registradas como tales antes de convertirse en iconotextos, de la misma manera que los poemas de Talens y las fotografías de sus colaboradores son independientes. La existencia de la primera, la escritura en el cielo, fue efímera y sólo se puede ver en su registro fotográfico, la segunda, la inscripción en el desierto ha sido calificada de “permanente”. Es decir, aunque Zurita no esté institucionalizado como “artista plástico”, las obras están rodeadas de todos los marcadores textuales que les dan esa entidad. Sin embargo, al ser considerado como “poeta” estas obras se conocen principalmente en círculos de poesía y, por la mentada falta de formación comparativa, no son apreciadas en su articulación compleja de imágenes y textos. Sólo recientemente se ha reparado en el aspecto plástico de la obra poética de Zurita a nivel internacional. El *Hemispheric Institute of Performance and Politics* de la Universidad de Nueva York las ha incluido en su colección y *Ni pena ni miedo* fue el título y la imagen que eligió el crítico y curador Fernando Castro Flórez para una exposición de artistas chilenos en Madrid en 2010 en la galería de arte Blanca Soto. Es el comienzo de la entrada en la historia del arte de estas obras cuya ausencia de la memoria visual del arte americano actual es una omisión que desequilibra la realidad del Land art en términos de polarización hemisférica. El Land

art ha sido descrito como una forma de arte norteamericano y eurocéntrico a pesar de su preocupación por naturaleza, política y paisaje:

En gran medida, el *Land art* es el producto de un primer mundo privilegiado y relativamente adinerado, un mundo en el cual el hemisferio norte es superior al sur. La ética norteamericana y eurocéntrica es dominante; predominan políticas burguesas / imperialistas; y el 'color' racial del arte no es negro, marrón, rojo o amarillo sino definitivamente blanco. A pesar de ser post-colonial, el *Land art* es claramente no 'políticamente correcto' cuando se trata de temas de etnicidad o economía (a pesar de que hay una variedad del *Land art* que se involucra con temas políticos, financieros y ecológicos). (Malpas 50)

A pesar de que la obra de Zurita no invalida esta afirmación sino que se presenta como una rotunda excepción, es posible que este juicio se vea influido por la invisibilización institucional y crítica de ciertas obras que no entran en la historia del arte occidental si no se adaptan al gusto de una mirada, aún, cargada de exotismo.

Volviendo al concepto de iconotexto usado por Jenaro Talens, a pesar de que es una formulación que permite explicitar una serie de relaciones y tensiones en las obras intermodales, existe una diferencia relevante entre las obras citadas en su ejemplo, de poemas y fotografías, y las de Zurita. Esta reside en que en el primer caso son dos obras independientes de dos artistas diferentes que se combinan en el espacio del lector y donde el iconotexto surge de la *yuxtaposición* de una imagen plástica y un texto poético, siendo el campo textual resultante "otra cosa", como dice Talens, que no es ni ambos por separado ni una imagen que ilustra el texto en relación de subordinación ni un texto que comenta o interpreta la imagen, como es el caso en la emblemática. En la obra de Zurita el procedimiento es el mismo, texto + imagen, sólo que el dispositivo es diferente, la coexistencia pasa a ser superposición material y simultaneidad temporal (vemos y leemos al mismo tiempo). No se produce una contaminación por contacto de sentidos lingüísticos sino una *amalgama*. Tanto el "choque de sentidos" como las "temporalidades contrapuestas" que menciona Talens se dan en un solo campo. El verso es la obra plástica y la fotografía y, al mismo tiempo, la fotografía y obra plástica es el verso. Como dice el DRAE amalgamar es "unir dos cosas de naturaleza contraria o distinta". La imagen de Horacio, "ut pictura poesis", ha sido siempre una metáfora, no una preceptiva, como dice Mario Praz al comienzo de su ensayo *Mnemosyne, el paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (10). En esta obra los objetos del tropo pasan a ser equivalentes, no hay líneas paralelas sino coincidentes, no es una relación de balanza, en la que cada objeto ocupa una de las dos caras enfrentadas de páginas opuestas del libro abierto, lo que los tipógrafos llaman la "mancha", sea texto o imagen, sino coexistiendo en un solo espacio desplegado en ambas páginas. Es por esto que nos parece pertinente extender la idea del "campo textual" a "campo iconotextual" para resaltar la superposición de lenguajes. Es decir, efectivamente existe un tercer lenguaje del lector, pero al igual que en el caso de los iconotextos de Jenaro Talens, convive la imagen y el texto. Del mismo modo, el lector que termina *La vida nueva* se encuentra con una imagen, el verso final de un largo canto y un iconotexto que es la imagen y verso. De este modo, la imagen es legible, leer el paisaje deja de ser una metáfora.

Asimismo, desde la crítica de arte podemos llegar a esta idea. Cuando Rosalind Krauss, en su célebre ensayo, establece el concepto del *campo expandido*, al que ha evolucionado el

concepto de *escultura* desde el modernismo tradicional por diferentes formas de asociación negativa con el paisaje y la arquitectura, es fácil ver que esta expansión llega hasta el campo textual de la poesía y se contamina icónicamente. En este sentido el procedimiento teórico es homologable al planteado por Talens. Existe un desplazamiento de los conceptos estancos hacia un híbrido. La superposición, la amalgama, de imagen y texto genera una simultaneidad de lectura que mantiene al iconotexto en constante resemantización de sus dos niveles de lectura primarios o independientes.

También Miguel Casado, desde otra perspectiva, ha entroncado con ciertas ideas de Krauss. En su ensayo “La realidad como deseo –notas a partir de las vanguardias–”, al referirse al concepto de fotografía de Krauss, dice: “[La fotografía] es un *índice* y no un *ícono*, pues su significado procede de un vínculo físico con el referente. Si hoy generalmente se acepta la incorporación al arte de la fotografía, habría que aceptar también que supone ‘una quiebra en la autonomía del signo’ artístico” (Casado 58). Esta idea, emparentada y vinculada por Casado con la retícula y el surrealismo, le hace plantear lo siguiente:

Una de las derivas posibles del pensamiento de las vanguardias sería una posible concepción del arte como doble gesto simultáneo: por un lado, se sitúan al margen de toda voluntad representativa, convencidos de que ésta sólo conduciría al didactismo o al pastiche y la repetición de los más banales códigos del *realismo*; es decir, el signo opaco, que se levanta por sí sólo, se basta, es autónomo. Por otro lado, trata de tocar lo real, identificarse con ello, quizás para así poder creer en su existencia aún efímera; quiere constituirse como presencia directa de las cosas, transparencia total, renuncia a la autonomía, sumisión al poder de la materia del mundo. El arte podría hacerse entonces de este doble gesto, de opacidad y transparencia, en unidad contradictoria que no busca desembocadura, que se sostiene inmutable como nudo. (Casado 58)

La negación del carácter de ícono no entra en contradicción con la idea del iconotexto ya que alude a la función semántica del objeto como índice y no a resaltar su carácter doble que sí es enfatizado por Casado. Justamente en su ensayo “Sobre la poesía dilatada”, Casado encuentra, mediante este concepto de índice, en la *escultura expandida* de Krauss, un “curioso eco de la *poesía expandida* que buscaba Novalis” (70). El *índice* sería “una huella de la realidad que incorpora sus coordenadas de espacio y tiempo”. Es esta simplicidad, en palabras de Casado, lo que hace que “adquiera en su vacío otro significado segundo: *esto existe, es materia*” (72). Pasa de aquí, en un movimiento natural, a rescatar del ensayo *El acto fotográfico*, de Philippe Dubois, analogías críticas para su propuesta de *poesía dilatada*:

Para establecer el carácter de *índice* de la foto no basta el mero fenómeno óptico-químico, sino que es necesario entender la breve suspensión de los códigos que se produce en ese momento –todo es cultural a su manera, salvo ese mínimo boquete. La poesía, privada de la placa química, si quisiera tender a un mecanismo análogo, tendría que reivindicar el momento de *suspensión*, este mínimo suspiro en que quedan mudos los códigos culturales, y entenderlo como el momento en que se renuncia o se horada la retórica. No hay, claro, poema sin retórica; pero esta perspectiva aspira, postula como deseo que pueda darse, fugazmente, ese momento en que todas las palabras son necesarias por su mera presencia, sin lazos manifiestos con una cadena histórica, sin suplementos semánticos, desprendidas. (Casado 72-73)

Casado habla desde la escritura, desde el texto escrito. Resultaría muy difícil argumentar si el texto de Zurita es *poesía dilatada*. Sin duda, la obra de Zurita está en la cadena histórica, pero la fotografía del texto, la obra de Land art, el iconotexto que constituye, va de camino a esa suspensión que se origina en su carácter *doble*.

## 0. Envío

El término “ex-machina” resulta útil para enmarcar los tres procedimientos utilizados en la realización de estas obras, y normalmente no destacados más allá de la mera mención, así como evidenciar una *distancia* compleja. La establecida por los viejos límites entre artes y letras (el “y” queda aquí disuelto), que es también, la distancia entre el cuerpo y la escritura o el “trazo”, y, quizás la clave formal por sus implicaciones semánticas, la distancia entre registro y objeto en sí. El texto concebido como registro aurático de un autoritario “autor”, y por tanto secundario respecto a la voz, a su vez reificada, o el texto como lo que es, un objeto ofrecido al lector quien, en un cambio de aliento, lo hace propio mediante diversos procedimientos de apropiación (Cfr. Soros). En este caso un objeto único pero de fabricación industrial (la escritura con aviones o bulldozers), y luego, para mayor complejidad, reproducido mecánicamente mediante la fotografía e impreso en miles de libros. De lo único a lo múltiple, para la cohabitación que plantea Miguel Casado entre opacidad y transparencia, Zurita nos propone *recorrer esta distancia*, entre la máquina y la piel. En palabras del poeta boliviano Jaime Saenz: “Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro”.

## Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- Brown, A. Elizabeth. *Constantin Brancusi y la fotografía*. Madrid: H. Kliczkowski, 2002. Impreso.
- Buci-Glucksmann, Christine. “De la mirada cartográfica a la mirada efímera. Cruces y mutaciones del paisaje”. *Paisaje & memoria. Catálogo de exposición*. Madrid: La casa encendida, 2004. Impreso.
- . *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros, 2006. Impreso.
- Casado, Miguel. *Del caminar sobre hielo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. Impreso.
- Chevrier, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCARS, 2010. Impreso.
- Garraud, Colette. “Arte y naturaleza: aspectos del tiempo”. *Arte y naturaleza. Actas del I curso*. Huesca: Diputación de Huesca, 1995. Impreso.
- Lailach, Michael. *Land Art*. Köln: Taschen, 2007. Impreso.
- Kastner, Jeffrey y Brian Wallis. *Land and environmental art*. London: Phaidon Press, 1998.
- Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. Ed. Hal Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. Impreso.
- Malpas, William. *Land art in the U. K.* Maidstone: Crescent Moon, 2008. Impreso.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1986. Impreso.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998. Impreso.
- Morris, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge:

MIT, 1993. Impreso.  
 Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007. Impreso.  
 Santini, Benoît. "El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita". *Revista Laboratorio*, Primavera 2009. Web. 1 de sept. 2011.  
 Smithson, Robert. *The collected writings*. California: University of California Press, 1996. Impreso.  
 Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008. Impreso.  
 Soros, Juan. "Sobre la lectura". *Sietedeseiete*. 30 de noviembre de 2009. Web. 1 de sept. 2011.  
 Talens, Jenaro. Entr. Juan Soros. *Revista Pata de Gallo*, octubre 2009. Impreso.  
 Tiberghien, Gilles. *Land art*. Paris: Carré, 1993. Impreso.  
 Zurita, Raúl. *La vida nueva*. Santiago de Chile Editorial Universitaria, 1994. Impreso.  
 —. *Anteparaíso*. [1982]. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009. Impreso.

Fecha de aceptación: 24/10/11 de recepción: 11/9/11

1 Juan Soros (Santiago de Chile, 1975) es ingeniero civil industrial (UC, Chile). Actualmente colabora en el Departamento de Filología Románica de la UCM. Ha editado cinco volúmenes de estudios académicos, organiza congresos e integra el consejo de redacción de la Revista Complutense *Ángulo Recto*. Ha publicado *Tanatorio* (Santiago, 2002, premio Gabriela Mistral 2000), *Cineraria* (Madrid, 2008, premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile 2005), *Tarsis* (Santiago, 2010). También realiza acciones, videoartes y objetos múltiples. Dirige la colección de poesía *Transatlántica* / *Portbou*.

2 Este texto es una parte, revisada y adaptada, del libro *Disolviendo las fronteras: Land art y poesía en la obra de Raúl Zurita* (Madrid: Del centro editores, 2011) y es fruto de una investigación doctoral en curso en la Universidad Complutense de Madrid. La investigación y redacción de este texto ha sido posible gracias a una beca de formación del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile y es parte de los resultados de la investigación conducente a un doctorado sobre la obra de Raúl Zurita.

3 Luego existe una obra de Marinus Boezem, artista holandés, que me permito poner en duda. Trataremos del papel de la fotografía en estas obras de carácter efímero o bien de difícil acceso y visibilidad. Boezem supuestamente firma el cielo en 1968 mediante chorros de vapor emitidos por un avión. El problema es que contrastando las fotos de la escritura de Zurita y el remolino de Oppenheim con estas imágenes, parece que fuera un truco fotográfico. Por esta razón no la hemos incluido entre las obras comparadas.