



Universidad Andrés Bello  
Facultad de Arquitectura y Diseño  
Escuela de Arquitectura  
Santiago

# CARTOGRAFIAS URBANAS

Profesor: **JOSÉ LUIS LLANO LOYOLA**  
Ayudante: **PATRICIO DE STEFANI**

**UNAB**  
Santiago

---

## ESTRATEGIAS DEL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORANEO

Ed. Cátedra  
Madrid 2006

**Cap. XV**  
**Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido**  
Fernando Castro Florez  
**(553 a 593 pp.)**

**Este material bibliográfico solo tiene fines docentes**  
**AGOSTO 2009**

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA (COORD.)

ESTRATEGIAS  
DEL  
**DIBUJO**  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



CÁTEDRA

## CAPÍTULO XV

# Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

*A Javier Maderuelo*

### UNA RUTA DESDE NAZCA A NINGUNA PARTE

Robert Morris realizó un viaje a Perú para tratar de *comprender* las Líneas de Nazca, un lugar («meseta inhabitable») que ha levantado toda clase de especulaciones, desde las más esotéricas a las que intentan buscar un contexto simbólico-antropológico; estos *dibujos* fueron realizados removiendo, tal vez con escobas, las piedras con una precisión matemática, contruidos de forma tal que pueden ser vistos cuando se *sobrevuelan*, resultando muy difícil entender el conjunto cuando se está propiamente *dentro de la imagen*. Maria Reiche considera que las líneas están relacionadas con cuestiones astronómicas (fases de la luna, posiciones solares, localización de las constelaciones de estrellas), aunque también puede realizarse una deriva hacia la idea de que estas figuras en el desierto son sistemas espirituales de *irrigación de poder*, capaces de conectar en el imaginario territorios como la sierra y el llano, intentando extraer fuerza de aquel espacio de lo inaccesible. El escultor encuentra en Nazca una alegoría o exorcismo de la sequía, la pugna entre vida y muerte, una serie de dibujos extraños que podrían estar relacionados con las cerámicas itifálicas en las que un hombre muerto tiene el pene erecto. La conexión, argumenta Morris, entre esos «antiguos dibujos» y ciertas obras recientes es la obsesión con el espacio como *vacío palpable*: «para los indios como un exterior indeterminado, y en 1970, como un interior, un vacío delimitado, una ausencia recapturada»<sup>1</sup>. Ciertamente el *minimalismo*, un arte diagramático derivado de planes y dibujos generados en «páginas planas», es una de las concreciones más intensas de esa experiencia de anonadamiento, una configuración estética que *media* entre el conocimiento notacional de las realidades planas y la posición objetual: el sistema y lo diagramático integrado en la relatividad perceptual de la profundidad. Tanto en Nazca, que podría ser considerada como una inmensa obra de *arte público*, como en las *earthworks* o las piezas minimalistas, la planitud y la espa-

<sup>1</sup> Robert Morris, «Aligned with Nazca», *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, pág. 159.

cialidad están *mediadas*, creando una «totalidad de paisaje»<sup>2</sup>. El límite histórico-estilístico de esas búsquedas en los desiertos y las regiones arruinadas, de los merodeos por los suburbios o de las colaboraciones en la ruina contemporánea fue una nueva sensibilidad que quería encontrar *otra vez el cuerpo* o, mejor, recorrer las huellas del «espacio interior del yo». Morris advierte de un desplazamiento entre la década de los 60 y la de los 70 de lo monumental y exteriorizado a la escala íntima y, con ella, a los problemas físicos o psicológicos del *yo*. Las decisiones del sujeto habrían sido así el límite o el repliegue de las aventuras que intentaron superar las fronteras del arte; el museo habría reescrito la historia de sus desbordamientos a partir de una poética de las ruinas y los documentos<sup>3</sup>, sin escapar de la lógica del fetiche que afecta a la modernidad<sup>4</sup>.

Suele plantearse la cuestión del land-art *genéricamente* como parte del problema del *cuestionamiento de lo escultórico*, de su desbordarse hacia nuevas *situaciones*, sin embargo, podría sostenerse que la lógica de estas obras es más bien la del *dibujo*; no puede dudarse de que los círculos en el hielo de *Annual Rings* (1968) y los realizados por un aeroplano en *Whirlpool Eye Storm* (1973) de Oppenheim pertenecen a las formaciones características del dibujo, como también lo son los desplazamientos de Heizer desde el suelo basáltico de una calle hasta el desierto en *Disipate (Nine Nevada Depressions 8)* (1968), o de una forma más literal, en los enormes círculos realizados con una motocicleta en *Jean Dry Lake de Nevada* (1972), es preciso recordar asimismo las incursiones en lo sublime matemático de Walter de Maria: *Cross* (1968) y *Mile Long Drawing* (1968), en las que las líneas paralelas convergen en el cuerpo de un hombre que podría ser un cadáver. Tampoco puede dudarse de que los paseos de Long dejan como *huellas* numerosos dibujos (líneas, círculos, ángulos y encrucijadas), tal y como puede apreciarse en *Walking a line in Peru* (1972), o que los laberintos de Morris reconstruyen un arquetipo que, con el de la huella dactilar, se hunde en las entrañas de la pasión gráfica. Una de las obras más poderosas de Christo, *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-1976* (1976) es un espléndido dibujo que rompe cualquier mapa para evocar la memoria de la Gran Muralla China. En el ensayo «The Present Tense of Space» señala Morris que el discurso cultural implica una jerarquía de las representaciones, niveles con los que dar cuenta de las interpretaciones individuales y de las estructuras ideológicas; el Barroco supondría la emergencia de una *representación transformativa* (inclusión del espectador en la obra, puntos de vista múltiples, usos de las distancias y continuidad espacial, exploración de nuevas relaciones con la naturaleza, asunción de los aspectos subjetivos de la percepción) que se prolonga en la contemporaneidad. El artista necesita, en medio de un «cosmos inestable», representar o recordar lo que quiere hacer: «desde Rodin, toda escultura moderna presupone el dibujo. Especialmente desde los años 60, toda obra tridimensional procede del dibujo»<sup>5</sup>. Los planos, los mapas, los alzados, a fin de cuentas, *los dibujos*, proporcionan una

<sup>2</sup> Cfr. Robert Morris, *op. cit.*, pág. 169.

<sup>3</sup> Cfr. al respecto Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, págs. 44-64, y Remo Guidieri, «Museofilia», *El museo y sus fetiches*, Madrid, Tecnos, 1997, págs. 57-63.

<sup>4</sup> «¿Qué modalidad de experiencia del objeto se puede considerar entonces adecuada a la producción y abierta a la percepción de la escultura, si la modalidad del fetiche y el valor de cambio del signo son de hecho las condiciones dominantes de la experiencia del objeto?» (Benjamin Buchloh, «Ripensare la scultura. Il pubblico e la povertà dell'esperienza», *Flash Art*, núm. 202, Milán, Marzo, 1997, pág. 63).

<sup>5</sup> Robert Morris, «The Present Tense of Space», *op. cit.*, pág. 199.

memoria de parámetros, pero al mismo tiempo son la *forma narrativa* para la construcción del tipo que permita «representar el tiempo» y los acontecimientos que en él se localizan. El dibujo fue, para los cuadros de *earthworks*, la forma de conseguir una *experiencia espacial* que supliera la falta de memoria de lo que llama Morris la «modalidad del yo», un elemento más con el que intentar cerrar la herida de nuestra *oposición con la naturaleza*<sup>6</sup>.

Puede que el *land-art* no fuera más que el último intento desesperado de encontrar un *territorio para la imaginación*, antes de que se consumara la *dislocación total*<sup>7</sup>. La interpretación del *land-art* en términos formalistas, la fascinación por las dimensiones del *Doble Negativo* (1970) de Heizer o el *Broken Circle* (1971) de Smithson, apartan lo esencial: el *desplazamiento* como esencial en esas obras, su «pérdida de medidas» y la subversión de la escala. Ya sea cuando el artista interviene en la naturaleza o en las zonas degradadas de la ciudad, como hiciera Charles Simonds con su migración de los *Little People* (1972), siempre está produciendo una *interferencia* o tratando de establecer una estrategia de diferencias con respecto a nuestro destino de monstruosidad urbana. La vivencia contemporánea es la del *no lugar* a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia, transformada en *espectáculo*, arroja al olvido todo lo «urgente». Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que la de las noticias del día o las de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia del presente<sup>8</sup>. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí. Pero en medio de la «huelga de los acontecimientos», en esa sumisión permanente, o adhesión generalizada a lo que *está ahí*<sup>9</sup>, se pueden encontrar restos desconcertantes, *lugares en el borde de los no lugares* o, por lo menos, *dibujar un desplazamiento* que los ponga en relación, sin estabilizarse en ninguna de las dos posibilidades. El espacio del *no-lugar* no crea ni identidad ni relación, sino soledad y similitud, mientras que el lugar es triplemente simbólico al dar cuenta de la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con la historia común. La multiplicación de los no-lugares reduce al sujeto a la condición de pasajero o consumidor; podemos pensar que las ciudades son todavía una combinación de lugares (restos de la modernidad), un mundo plural que existe singularmente en la imaginación, y los recuerdos de cada uno de aquellos que la habitan o frecuentan: «el tema del paseo por la ciudad y el personaje del paseante están estrechamente asociados con la imagen de la ciudad: el paseo, el vagabundeo por

<sup>6</sup> «La representación de la Naturaleza como narración de una exclusión de aquello que no se entiende es la escenificación de la tarea humana infinita: mediante un ideal razonable hacer surgir, controlados en su definición gráfica, reducidas sus relaciones topológicas, analógicas, sensibles, sentimentales, un mundo en oposición» (Miguel Copón, «Conocimiento como naturaleza muerta», *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 447).

<sup>7</sup> «En mi opinión, antes de la desubicación total del arte en lo virtual, el *land art* ha sido la última gran tentativa de un arte inscrito, e inscrito en el territorio del mundo, en el territorio más extenso posible. ¿Es acaso el principio de una reterritorialización del arte, o bien el último signo —el canto del cisne en este caso— de la inscripción del arte en el territorio antes de su desaparición en lo virtual, en el intercambio instantáneo?» (Paul Virilio entrevistado por Catherine David en *Colisiones*, San Sebastián, Arteleku, 1996, pág. 46).

<sup>8</sup> Cfr. Marc Augé, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993, pág. 108.

<sup>9</sup> Cfr. Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990, pág. 41.

la ciudad, son la expresión de una libertad que se dilata en el paisaje urbano»<sup>10</sup>. Pero en ese placer de pasear se respira una cierta atmósfera nostálgica, cuando la ciudad es ya algo más que un símbolo tentacular y perpetuamente inacabado. Son muchos los riesgos que asedian a las ciudades, por ejemplo, la uniformidad (multiplicación de espacios despersonalizados), la extensión (pérdida de las fronteras marcadas por lo urbano) o la implosión (la desgarradura de las periferias), pero el más difícil de los problemas por suturar es la *imposibilidad de identificarse* con el espacio en el que habitamos, esto es, la imposición de la *dislocación permanente* o, en otros términos, la vivencia del exilio en la ciudad en la que somos incapaces de llegar a la conciencia del sufrimiento<sup>11</sup>. La crisis del monumento<sup>12</sup> como forma es signo de la *conflictividad de la memoria contemporánea*, pero también puede considerarse como un rasgo determinante de la pérdida de un relato legitimador unitario, descrédito de una fundamentación a partir del heroísmo o de la abstracta encarnación del progreso en una formación escultórica, aparición de una *postmodernidad paradójica*<sup>13</sup>. Rosalind Krauss ha señalado que la escultura se ha convertido en una especie de «ausencia ontológica», algo que no es ni arquitectura ni paisaje, sin embargo, se puede hablar de un *campo expandido*, que para ella tiene que ver con la mutación «histórica determinante» que denominamos postmodernismo, que obliga a emplear enfoques diferentes para pensar en la historia de la forma o desarrollar las estrategias de la crítica. La *expansión* lógica a la que se refiere esta autora (que permite analizar las oposiciones por medio de una suerte de *topografía*, en vez de siguiendo un hilo narrativo) se denomina grupo Klein o grupo Piaget (utilizado por los estructuralistas para cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas), y por medio de ella una serie de elementos binarios se transforma en un campo cuaternario que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la abre. Problematizando la categoría modernista de escultura de acuerdo con esa serie de oposiciones (paisaje-no paisaje, arquitectura-no arquitectura) surgen nociones como las de «emplazamientos señalizados» o «estructuras axiomáticas», construcciones relacionadas dialécticamente con el lugar o esculturas de tipo tradicional; es evidente que la escultura no es ya el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, «sino que más bien *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente»<sup>14</sup>. Krauss considera que los desplazamientos de espejos en el Yucatán de Smithson fueron los primeros ejemplos de *emplazamientos marcados* (combinación de paisaje y no-paisaje) mediante el uso de la fotografía, algo que desarrollarían también artistas como Richard Long o Hamish Fulton con sus «esculturas mentales» en sus paseos por la naturaleza. Desde finales de los años 60 emerge una sensibilidad especial para los *lugares* que conduce a una *pasión cartográfica*<sup>15</sup>, así como a la necesidad

<sup>10</sup> Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995, pág. 149.

<sup>11</sup> Cfr. Richard Sennet, *La conciencia del ojo*, Barcelona, Versal, 1991, pág. 305, y del mismo autor, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 401.

<sup>12</sup> Cfr. Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, Cuadernos del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1994, págs. 35-49.

<sup>13</sup> Cfr. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 73.

<sup>14</sup> Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido» *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pág. 68. También se ha ocupado de reconsiderar la cuestión de la lógica del *campo expandido* en Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, págs. 26-27.

<sup>15</sup> Cfr. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, París, Carré, 1995, págs. 174-175.

de redefinir los espacios a partir de su *especificidad*<sup>16</sup>. Es en el trabajo a partir de los *lugares excitados*<sup>17</sup>, realizando paseos por las «regiones infernales», utilizando las «instancias entrópicas», los textos (híbridos entre el relato de experiencia, la crónica de viaje, el comentario crítico y el ensayo visionario) incluidos en revistas como *non-sites* o los *dibujos que ensayan la escala y prefiguran el acontecimiento* como se concretará la visión «entrópica» de Smithson.

## CARTOGRAFÍA DEL TERRITORIO MÓVIL

En una conversación con Bruce Kurtz, Smithson comienza afirmando que no está descontento; tan sólo pretende señalar lo que denomina el mito kantiano del artista, su presunta apoliticidad, el compromiso degenerado con los instrumentos de control: el *museo*, fundamentalmente. Smithson intenta investigar el aparato que le amenaza, su situación, el lugar (*site*) que dispone y ocupa: «ésta es una investigación de un tipo de control espacial que abarca todo tipo de implicaciones sociales, económicas o políticas»<sup>18</sup>. El museo es una suerte de *tumba*; para el artífice de *Spiral Jetty* (1970) el espacio de la memoria realmente fascinante es el Museo de Historia Natural en el que se presenta el extremo pasado y el remoto futuro: fusionados el hombre de las cavernas y el astronauta. Las obras de Smithson no ingresan en el orden del valor ni en la estética (convertida en «un raro tipo de estupidez»), no ofrecen una resistencia a la estrategia de la «Colección». Los rastros de la *Spiral Jetty* (las fotografías o la película) se abren a *otra economía* del valor, separada obviamente de un pretendido refugio de pureza<sup>19</sup>, exotismo o hermetismo; está desatado un combate explícito contra la pureza, con referencias simbolistas como la que remite al terror de la virginidad en *Herodiade* de Mallarmé, una especie de anticipación de lo que llama «dulce nihilismo». Frente a la conciencia culpable del artista por lo que califica como «el cochino afán de lucro», Smithson se entrega a una *arqueología del mundo del arte* y de sus diferentes estados tribales.

Si la cuestión que preocupa a Kosuth es la de la *definición*, todavía *metafísica*, tautológica y estéril, la indagación de Smithson es *topológica*, reflexiones sobre el problema del *lugar*: formas de la exterioridad. Los trabajos se convierten en excavaciones, tareas de minero. Hay una relación en los espacios subterráneos entre contenido y dispersión. «En cierto sentido —afirma Smithson— un artista no diferencia entre experiencia y objetos. Todo es espacio abierto o *laberinto* y consigues ese laberinto, serialmente en la mina de sal cuando vas de un punto a otro punto. La serialidad se bi-

<sup>16</sup> Cfr. Douglas Crimp, «Redefining Site Specificity», *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, págs. 150-186. Con respecto a la problemática del arte público, *vid.* Rosalyn Deutsche, «Agoraphobia», *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, págs. 269-327, y las discusiones entre Thomas Crow, Martha Rosler y Craig Owens («The birth and death of the viewer on the public function of art») y Douglas Crimp, Barbara Kruger y Krzysztof Wodiczko («Strategies of public address: which media, which publics?»), en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, págs. 1-30 y 31-53.

<sup>17</sup> Es una noción fundamental que introduce, para interpretar las *earthworks*, Javier Maderuelo, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, págs. 179-184.

<sup>18</sup> Bruce Kurtz, «Conversation with Robert Smithson on April 22nd 1972» (*The Fox II*, 1975), *The Writings of Robert Smithson*, ed. de Nancy Holt, Nueva York, New York University Press, 1979, pág. 200.

<sup>19</sup> «Ambiguities are admitted rather than rejected, contradictions are increased rather than decreased —the *alogos* undermines the *logos*. Purity is put in jeopardy» (Robert Smithson, *The Writings*, pág. 113).

furca: algunos senderos van a un sitio, otros no»<sup>20</sup>. Pensar el lugar supone cercar el pensamiento, adentrarse en el jardín de los senderos que se bifurcan para realizar una indagación sobre la estructura misma del relato<sup>21</sup>. La relación entre los relatos borgianos y la obra de Smithson es muy estrecha, éste incluso llegó a autointerpretar su obra como *ficción*. El sitio se multiplica en el espejo que es un *desplazamiento*, una abstracción que absorbe y refleja el lugar de una manera muy física. Mientras el *desplazamiento* es una noción crucial en esta constelación estética, una suerte de *différance* producida por la estructura misma del reflejo, el espejo es no-lugar y lugar a un tiempo: reflexión y forma de la dialéctica.

El trayecto conduce *desde el museo a la mina*, es como el paso de un vado, camino hacia los márgenes, en dirección a lugares desprovistos de significado o sumidos en una cierta situación evanescente, ausente o sin sentido. La dimensión de la *ausencia* aflora en el movimiento de los espejos en el Yucatán, la travesía por la tierra de cartografía incierta. Los objetos smithsonianos no son propuestas absolutamente esperanzadoras, al contrario, hay una clara conciencia de que no hay salida: las obras son sustancialmente ruinosas; en este sentido conviene tomar en consideración el motivo del *edificio en ruinas* en la obra smithsoniana, que guarda relación con la problemática romántica de lo *sublime*, desde un dibujo temprano como *Untitled (Ruined Building)* (1955) hasta *Partially buried* (1970), del que hace varias versiones comenzando desde una vista de la leñera ruinoso pero sin intervenir hasta la situación en la que la viga del techo se quiebra o la intervención de la excavadora, en una serie de perspectivas con algo de «tomas cinematográficas». Este artista que dibuja la demolición de un edificio o una isla ocupada completamente por un edificio desmantelado, sobrevolada por pájaros de mal agüero, sabía que *no hay salida*, ningún camino a la utopía, ningún más allá en términos expositivos: «Comprendo que es algo inevitable; un ir hacia los bordes, hacia la quebradura, lo entrópico. Pero incluso eso tiene límites»<sup>22</sup>.

La reflexión de Smithson podría caracterizarse, en términos de Trías, como *ontología del límite* que, a pesar de su marcado carácter objetual, es señalada, por el propio artista, como *escritura material*: material impreso. La contemporaneidad *dibuja su estado de consciencia* a partir de réplicas y simulacros, en esa estructura de la «imagen de segunda generación»<sup>23</sup> que convierte a la representación en palimpsesto. En el breve texto titulado «Comunicado de Prensa. Lenguaje para mirar y/o cosas para ser leídas» se introduce la idea de «palabras en suspensión», elementos que varían y cambian sin cesar. El sentido del lenguaje por el que *trabaja* Smithson supone tomar en serio que el pensamiento es *material*, siendo la misma poesía *dying language*, palabras tratadas como *rocas*.

<sup>20</sup> R. Smithson, *The Writings*, pág. 169. (Trad. esp. en *Entre la Geometría y el Gesto. Escultura norteamericana 1965-1975*, Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez, 1986, pág. 100.)

<sup>21</sup> Cfr. «Well, in nature you can fall off cliffs...»: Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970)», *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, ed. de Eugenie Tsai, Nueva York, Columbia University Press, 1991, pág. 108.

<sup>22</sup> R. Smithson, *The Writings*, pág. 169.

<sup>23</sup> «Dibujar es, más a menudo, establecer esas relaciones no evidentes entre las cosas, en la que se manejan réplicas de réplicas de dibujos de segunda generación, procedentes de un repertorio muy amplio de profesiones que obedecen a principios contrapuestos de estructuración. Dibujar hoy, obliga a no renunciar a reconstruir lo imaginario desde cualquier estrategia, porque no existen procesos privilegiados que nos aseguren su éxito desde fuera del propio proceso» (Juan José Gómez Molina, «El concepto de dibujo», *Las lecciones del dibujo*, pág. 138).

Smithson realizaba dibujos constantemente, entre 1964 y 1973 hizo unos 700, configurando una *cartografía especial*, siendo sus características muy variadas: desde los dibujos de trabajos meramente esbozados y con frecuencia caprichosos, hasta los que registran pensamientos íntimos o «los dibujos más desarrollados, incluyendo ilustraciones de proyectos, que pueden ser considerados por sí mismos, además de en relación con otras obras. Los bocetos exquisitos para *Quarry Project* (Proyecto de cantera) de 1968, y algunos dibujos para proyectos de «vertido», parecen haber surgido del inconsciente de Smithson, como una percepción de la interioridad de las cosas que es casi panteísta»<sup>24</sup>. En esos esbozos el paisaje es una línea apenas visible, mientras el material «excremental» arrojado está trazado con un gesto decidido, silueteado con mucha intensidad, como si fuera una huella que *bajo ningún concepto fuera a desaparecer*: Smithson anticipa un «territorio fósil», una marca incuestionable como una cicatriz o una mancha de nacimiento en el cuerpo.

Este creador estaba siempre buscando nuevos sitios, desplazándose *entre* dibujos, esculturas, películas, fotografías y *lenguaje*. El dibujo funciona en ese *movimiento fronterizo* como una estructura compleja de problemas diferenciados, puede aparecer para vencer los acontecimientos o tal vez para tener presente la imagen que tenemos de ellos, un proceso análogo al del *pensamiento*: «la acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente ante nosotros»<sup>25</sup>. Los distintos modelos del dibujo, tal y como los caracteriza Juan José Gómez Molina, sean la búsqueda de la trascendencia (lo divino), la idea de belleza o un adecuarse a la noción metafísica de Naturaleza, hablar de la realidad en una forma descriptiva, establecer relaciones entre las cosas en *procesos de modelización* o hacerlo *desde el lenguaje*, suponen la *definición del territorio desde el que establecemos referencias*.

Los dibujos de Smithson pueden tener, como se ha indicado, valor autónomo o ser el *punto de partida* de acciones diversas, algunos los han llegado a considerar *documentos* de obras destinadas a desaparecer<sup>26</sup>. Pueden mencionarse, entre otros dibujos de este creador, *Entropic Steps* (1970), en el que se combinan los elementos de una figuración paisajística mínima con un esquema geométrico que permite trazar los escalones y señalar, acaso inconscientemente, la *inadecuación o disimetría* del artificio arquitectónico con respecto al territorio lleno de escombros en el que tendría que cimentarse; el caso de *Glass Stack* (1965) es muy curioso, puesto que no parece necesario un plano para apilar piedras rectangulares de cristal, todas ellas del mismo tamaño, puede considerarse que es una manifestación del *nominalismo obsesivo*<sup>27</sup> que emerge en el seno de la estética minimalista, una reducción al absurdo del logicismo que es más contundente incluso en el dibujo que en la disposición objetual. En algu-

<sup>24</sup> Maggie Gilchrist y James Lingwood, «La ruina de los límites anteriores», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993, pág. 15.

<sup>25</sup> Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 49.

<sup>26</sup> Cfr. Aurora García, «Robert Smithson», *Robert Smithson*, Madrid, Galería La Máquina Española, 1990, pág. 5.

<sup>27</sup> Rosalind Krauss habla, a propósito de minimalismo, de disparatado nominalismo o de brillantez de la rutina. «Para Judd, el orden consistía en “poner una cosa detrás de otra”. Morris y Smithson hablaban de la alegría de la destrucción. La forma de expresión de esta generación se convirtió en la ausencia de expresión, la mirada fija, el discurso repetitivo e inflexible. Mejor dicho, esta generación inventó correlatos para esa forma de expresión en el universo objetual de la escultura» (Rosalind Krauss: «Le Witt en progresión», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 272).

nas obras sobre papel como los dibujos a tinta, lápiz y tiza de *1000 Tons of Asphalt* (1969) o *Texas Overflow* (1970) aparecen elementos como los camiones delineados con una cierta «ironía», el asfalto al ser arrojado como una materia oscura e informe tiene que vencer la definición geométrica de las piedras, planteadas a medio camino entre la cristalización y la evocación del fragmento mineral de la melancolía de Dürero. Hay un intento constante de *representar lo viscoso*, la materia contaminante adueñándose de la tierra, tal es el caso de *Hot Asphalt-Earth* (1969) o en otro boceto, *Trailer with Asphalt* (1970) desbordándose desde un patético remolque por las rendijas de tabla. Hay una serie de dibujos en los que Smithson representa un elemento fundamental de su *estética entrópica*, el espejo, entre otros en *Glue on Glass* (1969), *Mud and Mirrors* (1969) o *Clear Glass in Earth, Vancouver* (1969), en los que la disparidad de sustancias ha sido superada en beneficio de una suerte de *híbrido*: el cristal parece «contaminado» por esa realidad que cae sobre él o en la que se incrusta, para negar su posibilidad fundamental, esto es, la de ofrecer una imagen reflejada; las superficies geométricas se reblandecen, las líneas tiemblan, buscando en la *meditación* sobre los estados de cristal en Vancouver, el efecto de acumulación que dificulta la visión estática, como una anticipación de la obra dispuesta concretamente en el espacio que realizará en 1970 y de la que una serie de fotografías muestran su *proceso metamórfico* en función de las distintas condiciones climatológicas o de incidencia de la luz. Un grupo muy amplio de dibujos son los que corresponden al *territorio de la Spiral Jetty*, donde surgen desde una espiral coloreada de marrón sobre una elemental demarcación del agua rosada del lago hasta una línea finísima que describe más de treinta giros, con un pulso firme, que conduce hasta una atracción visual vertiginosa; en otros casos Smithson dibuja sobre un papel con rotulador once espirales, atrapado por la obsesión, buscando la extensión precisa o el esquema apropiado. También surgen otras posibilidades, de proyectos que nunca se realizaron, como *Lightning Spiral* (1970), que remitiría formalmente al zigzagueo de la escultura *The Eliminator* (1964), *Broken Spiral* (1971), en la que la idea de acceso o recorrido está negada, o *Island Spiral* (1971), en la que retoma la idea de utilizar asfalto pero, en este caso, con una intención constructiva, para realizar un *dibujo definido* y no meramente para arrojarlo como un sedimento aleatorio. Ciertamente la idea de la *isla* es una de las que más fuerza cobra en los dibujos de Smithson, junto a su insistencia en representar edificios derrumbados, destacando *Island of Salt Crystal in Red Water, The Great Salt Lake, Utah* (1970), *Island of Broken Slate* (1969), los juegos cartográficos de *Map of Broken Glass (Atlantis)* (1969) y, sobre todo, *Island Project* (1970) y *Entropic Landscape* (1970), dos de los dibujos de mayor carácter arquitectónico y «piranesiano»: islas con muros curvos, túneles, prismas inaccesibles inclinándose de forma peligrosa, afilados pilares de madera anclados en el suelo, escaleras precarias, desagües o una construcción piramidal en cuya cúspide está encendido un fuego. Este paisaje entrópico tiene algo de decorado para una película apocalíptica o de ciencia ficción, aunque no se ve a nadie algunos signos delatan una *presencia oculta* que aviva el fuego o una mano que ha arrojado la tapa de cartón que circula por el agua cerca de un pequeño resalte rocoso en el que hay un montón de cristales rotos; a medio camino de la fábrica, la mina abandonada o el búnker, estos restos de los esfuerzos constructivos son la última isla para un Robinson Crusoe de la era atómica, un territorio inconexo pero fascinante, absolutamente artificial pero camuflado en la tierra, sometido a los mismos procesos de erosión.

En los dibujos de Smithson contrasta la liquidez de la línea, su absoluta levedad, con la solidez de la estructura. Los proyectos de intervenciones en la natura-

leza eran sometidos previamente a un tratamiento dibujístico que los transformaba en paisaje; se trataba de convertir los gestos que polucionan (arrojar asfalto en un lugar cercano a Roma, cemento en Chicago o cola en Vancouver) en una simulación de procesos glaciales de la naturaleza. Muchos dibujos de este creador imitaban los flujos aluviales reproducidos en el libro de Easterbrook *Principles of Geomorphology*. Pero más allá de esa parodia o fascinación por la estrategia del dibujo científico-naturalista, puede que Smithson intentara recuperar la idea radical del dibujo<sup>28</sup>, situarlo en una *lógica del campo expandido*, entre el paisaje y el acontecimiento de la *desarquitectura*, convertirlo en un complejo «laboratorio experimental» donde la idea del «lugar de convergencia» de *site y non site* pudiera cobrar cuerpo. La práctica del dibujo y la del *collage* son, sin duda, los momentos más intensos de la *obsesión cartográfica* smithsoniana. Mientras en el collage *Cube in Seascape* (1966) el dibujo funciona como un proceso que permite analizar escalas constructivas, en *New Jersey, New York* (1967) hay una «voluntad estética»: sobre el papel milimetrado se superpone un mapa recortado en forma escalonada para formar una figura poligonal dentro de la cual están fijadas dos fotografías de elementos residuales (intermedios) en zonas de carretera (la franja de tierra entre los carriles y el espacio que separa a dos pasos elevados). Estos mapas se pliegan sobre su *conflictividad*, definen el territorio *parasitario* o, por emplear una noción definida por Lévi-Strauss, la modalidad del *bricolage* (corte, mensajes o materiales formados o previamente existentes, montaje, discontinuidad o heterogeneidad) a partir de la cual *otro tipo de desplazamientos* tendrán lugar.

## INSOLACIÓN

«The Iconography of Desolation» es un ensayo visionario, temprano, que se sitúa en el babelismo de la *Galaxia Marconi* tal como la conceptualizara McLuhan, recordando el modo de pensar Londres que tiene Eliot en *The Waste Land*: «These fragments I have shored against my ruins»<sup>29</sup>. La esperanza en la tierra sin lluvia, resquebrajada, del rey-pescador, esa «paz que escapa a toda comprensión» es también la segunda ley de la termodinámica: la entropía. La entropía es el concepto originario de la plástica smithsoniana, incluso su clave de lectura principal: el estudioso de la desintegración sabe que todo, tarde o temprano, se desmorona. «Vivimos en estructuras y estamos rodeados de marcos de referencia, pero la naturaleza los desmantela y los devuelve a un estado en el que ya no tienen integridad. [...] El artista actual está comenzando a percibir este proceso de desintegración de estructuras como un estado muy desarrollado. Claude Lévi-Strauss ha sugerido que perfeccionemos una disciplina nueva llamada «Entropología». El artista y el crítico deberían desarrollar algo similar»<sup>30</sup>. Smithson llega al *agotamiento estético* que Barth detectara en la literatura moder-

<sup>28</sup> Agustín Valle señala que Smithson refunda la idea del dibujo, recuperando una idea radical del mismo, como estructura autónoma, señalando su presencia horizontal: «Realizar un dibujo cercano a la experiencia de quien ha cruzado en moto el desierto trazando el rastro de una persecución» (Agustín Valle, «Cedar Bar», *Creación*, núm. 7, Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, febrero, 1993, pág. 87).

<sup>29</sup> T. S. Eliot, *La tierra baldía*, *Poesías reunidas*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 93. Eliot es uno de los poetas preferidos de Smithson, cfr. *Unearthed*, pág. 102 y la «Introducción» de Tsai, págs. 6 y 16.

<sup>30</sup> R. Smithson, «Art Through the Camera's Eye», *Robert Smithson Unearthed*, Nueva York, 1991, pág. 91.

na<sup>31</sup>. Sin embargo, hay todavía presencias, aun cuando debilitadas, en la forma de huellas. «Mapas, gráficos, anuncios, libros de arte, diagramas, periódicos, folletos y panfletos de compañías industriales reciben el mismo tratamiento. Judd tiene una colección laberíntica de "material impreso" que, más que leer, "mira". Así podría enfrentarse a una ecuación matemática y, sólo viéndola, traducirla en una progresión metálica de elementos estructurados. En este contexto, es mejor considerar el "material impreso" en el sentido de Borges, como "el universo (que otros llaman la biblioteca)" o como la *Galaxia Gutenberg* de McLuhan; es decir, como una infinita "biblioteca de Babel"»<sup>32</sup>.

Smithson encuentra que la *revista de arte* es uno de los *non-site* por excelencia. Recordemos, por ejemplo, el artículo «Quasi-infinites and the Waning of Space», en el que la imagen en el margen hace que el texto se convierta en un *desmontaje*. La imagen de la Torre de Babel, las pirámides y el museo Guggenheim se convierten en *crisialografía*. El itinerario desde las fuentes de energía agotadas, abandonadas, llega más allá del contexto de la fría visibilidad de la galería o el archivo museográfico para ingresar en el territorio de la *lectura*: las palabras son estratos, procesos geológicos complejos. En un breve ensayo «The Artist as Site-Seer; or, A Dintorphic Essay», Smithson rescata, para una nueva sintaxis escultórica, una serie de conceptos: el *paisaje sintético* de James G. Ballard<sup>33</sup>, el *simulacro de los objetos* de Barthes, el *paisaje artificial* de Tony Smith o las *irrealidades visibles* de Borges<sup>34</sup>. Lo que tienen en común estos creadores es el mismo grado de conciencia estética, es decir, la misma aproximación al *cero*.

En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes sostiene que desde el siglo XIX hay un fenómeno dramático de concreción de la escritura. A partir de Mallarmé, la escritura se va solidificando: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y, finalmente, de una destrucción. El último avatar son las *escrituras neutras* que transmutan su superficie en una forma sin herencia. Smithson representa el cumplimiento del sueño órfico: un *escritor sin Literatura*<sup>35</sup>. El pasado utópico al que dirigen la mirada artistas como Morris, Judd o Smithson es Stonehenge<sup>36</sup>, el observatorio druida de 3.500 años: es algo más que un observatorio astronómico, es una *proposición atómica* (Wittgenstein) o la réplica de un *objeto primario* (Kubler)<sup>37</sup>. Smithson escribe que el abismo de la historia y sus significados que se contempla en las formas megalíticas, traza elusivamente el primer objeto que es la Torre de Babel, fundamentalmente aquella que Borges narra en la forma de escaleras, corredores, hexágonos incontables<sup>38</sup>. Esa *mez-*

<sup>31</sup> Cfr. John Barth, «Literatura del agotamiento», en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 179.

<sup>32</sup> R. Smithson, *Writings*, pág. 15. Vid. al respecto Eugenie Tsai, «Lenguaje y poesía en la obra de Robert Smithson», *Arena*, núm. 0, Madrid, enero, 1989, págs. 45-46.

<sup>33</sup> Cfr. Eugenie Tsai, «The Sci-Fi Connection: The IG, J. G. Ballard, and Robert Smithson», *Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1988, págs. 71-75.

<sup>34</sup> Cfr. R. Smithson, «The Artist as Site-Seer; or, A Dintorphic Essay», en *Unearthed*, pág. 74.

<sup>35</sup> Me refiero a la comprensión de la Literatura como utopía del lenguaje en Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, pág. 89. El interés de Smithson por Barthes es evidente, cfr. *The Writings*, págs. 46 y 70 y *Unearthed*, págs. 74 y 77.

<sup>36</sup> Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 74. Stonehenge aparece también en *Writings*, pág. 180.

<sup>37</sup> Las referencias a las reflexiones de Kubler sobre el tiempo en *Writings*, pág. 32 y *Unearthed*, pág. 77.

<sup>38</sup> Vid. Jorge Luis Borges, «La biblioteca de Babel», *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1971, págs. 89-100. Cfr. Robert Smithson, *Unearthed*, pág. 75.

da de códigos, que se remonta a un momento de *mitología romántica*<sup>39</sup>, se pone también en relación con los objetos específicos de Donal Judd, la Gran Pirámide, el noúmeno kantiano o el infinito aberrante que Borges acecha en sus ensayos. La forma espiral se aproxima a la noción de *monumento de medidas*: depositario de una comunicación funeraria como los enterramientos egipcios.

Smithson propone un retorno a la *estupidez* de la visión para señalar que todos los conceptos abstractos son ciegos (*blindness*) y que el pensamiento de lo visible tiene que cuestionar el espacio del lenguaje y su relación con la memoria: dirige su atención a las civilizaciones pre- y post-históricas, en algunos momentos llega a referirse a una *memoria exhausta*, asociada a un *tiempo viajero*. Esta obra que es *mediación absoluta* (mestizaje de fotografías, objetos y películas en una *atopía* que encuentra su «lugar», a veces, en el *montaje cinematográfico*) existe en la forma de la huella; si uno de sus motivos es la transformación del concepto de paisaje pintoresco, que analizó en el contexto del pensamiento del siglo XVIII y especialmente de Addison, también es cierto que lo hace desde un pensamiento que podría denominarse *polución*<sup>40</sup>. La ruina es el alma secreta de todas las construcciones, una descomposición que tiene menos que ver con la visión romántica que con los residuos beckettianos<sup>41</sup>. El *sentido del final*<sup>42</sup> presente en estas esculturas narrativas o, mejor, dotadas de un dispositivo retórico explícito, tiene su origen en la ruina de la armonía epistemológica, en el sentido que Foucault estableciera en *Las palabras y las cosas*, y del *centro* arquitectónico que ésta garantizaba<sup>43</sup>: final de la *utopía de la naturaleza*, así como de las garantías de órdenes estables.

Como Piranesi, Smithson es un *arquitecto veneciano*, genera *heterotopías vertiginosas*, introduce lo aberrante en el seno de lo real, en el sueño de un reducto de paz no contaminado al que todavía se podría huir: la Naturaleza; sus diques, la indagación cartográfica que rescata continentes enteros, los edificios sofocados por la tierra, son formas de *catástrofe* irremediable: nuestro destino, la marca del presente. Esa *tierra baldía* que crece tiene otra imagen, frente al desierto, que la encarna: Micky Mouse, «ese ensueño de los hombres actuales»<sup>44</sup>.

Entre la recepción del infierno de Dante y el simbolismo de Blake (a partir del que genera dibujos de un cierto *horror vacui*)<sup>45</sup> o la *escritura material* se encuentra Disneylandia (según Smithson ese lugar es un ensueño mayor que la Documenta de Kassel), ese universo ecléctico y visionario que Smithson colabora a ampliar no sin ironía. Pero mantengámonos ahora a distancia de esa diversión que produce lo siempre

<sup>39</sup> En el sentido en el que Georges Poulet ha investigado la imagenería piranesiana de los poetas románticos franceses que recrean la Torre de Babel, invertida, convirtiéndola en infernal cloaca, *vid.* Poulet, *Tres ensayos de mitología romántica*, Pamplona, Pamiela, 1990, págs. 101-138. Por otro lado, es necesario subrayar que Smithson se sitúa en la *tensión* entre clasicismo y romanticismo, *cfr.* *Unearthed*, pág. 107.

<sup>40</sup> *Cfr.* Robert Hobbs, «Robert Smithson: Articulator of Nonspace», *Robert Smithson Retrospective*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1982-1983, pág. 19 y *Writings*, pág. 220.

<sup>41</sup> Sobre Beckett, *vid.* R. Smithson, *Unearthed*, pág. 97 y *Writings*, pág. 70.

<sup>42</sup> *Vid.* Frank Kermode, *El sentido del final*, Barcelona, Gedisa, 1983, págs. 167 y ss. Smithson se refiere a Kermode en *Writings*, pág. 70 y *Unearthed*, pág. 125.

<sup>43</sup> *Cfr.* Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pág. 44. Sobre la crítica de la *centralidad*, *vid.* R. Smithson, *Writings*, pág. 188.

<sup>44</sup> Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 172. *Cfr.* Robert Smithson, *Unearthed*, pág. 123.

<sup>45</sup> *Cfr.* Tsai, «Early Smithson», *Unearthed*, págs. 3 y 10-15.

igual, esa monotonía mediáticamente articulada, retrocedamos. Las *heterotopías*<sup>46</sup> no ofrecen consuelo, al contrario producen distorsión, desazonan al que las recibe: *lugares sin emplazamiento*, como los espejos, capaces de producir en el tiempo de la mirada del sujeto una mezcla de realidad y fantasmagoría<sup>47</sup>; la *inquietud* y el afán de conseguir una mirada diferente fue el deseo que unió a Smithson al continente sumergido de la Atlántida, el impulso de sus expediciones<sup>48</sup>, que son una mezcla de antropología y ciencia ficción.

La iluminación que, como un destello, aparecía en el centro de la *Spiral Jetty*<sup>49</sup> o el reflejo buscado en la proyección de las películas en una caverna, indican una tensión hacia lo elemental, la conciencia de que los hombres «tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco»<sup>50</sup>. Desde la *contaminación* visionaria se accede a un *pensamiento salvaje*<sup>51</sup> que sostiene que cada cosa (sagrada) debe tener su *lugar*<sup>52</sup>. El totemismo invocado en ocasiones por Smithson concuerda con su sistema de *transformaciones creativas*<sup>53</sup>. Desplazamientos incesantes: mestizaje de lugares y no-lugares, itinerarios desaparecidos o rememorados. La naturaleza se encuentra, con todo, *inacabada*, muestra sus heridas, casi en un gesto melancólico, remite a un impulso constructivo que es el que encarna la Torre de Babel: abismo de lenguaje<sup>54</sup>. En la *Spiral Jetty* se escucha lejanamente a James Joyce<sup>55</sup>; el poder expansivo del «laberinto auditivo»<sup>56</sup> recuerda el fluir de la noche en *Finnegans Wake*, esa escritura que transcurre en un *presente eterno*: «Y en todas las lenguas, porque aún no se han separado, es la torre de Babel»<sup>57</sup>. La *co(s)micity* de Joyce atraviesa la *literalidad* de algunos chistes de Smithson<sup>58</sup>. *Work in progress* que dibuja un rostro o un mapa. Una obra de escala monumental que *evoca un dibujo* brancusiano, pero también trastorna los sentidos: mezcla visión y la escucha, los implica al unísono.

Smithson mantiene en *suspense* la decisión sobre lo que él llama *ámbito de convergencia* entre el *site* y el *non-site*<sup>59</sup>, puesto que la tierra o el suelo del arte está de suyo puesta entre comillas (una vez más el mapa no coincide con el territorio). En medio del viaje por el Lago Salado, a la búsqueda de *agua roja*, contempló en el fondo, en

<sup>46</sup> Heterotopías tal y como las caracteriza Foucault en *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984, pág. 3.

<sup>47</sup> Cfr. Michel Foucault, «Espacios diferentes», *Toponimias. 8 Ideas del espacio*, Madrid, Fundación «La Caixa», 1994, págs. 33-34.

<sup>48</sup> Sobre el sentido del viaje y la expedición, *vid.* Tsai, «Mapping Robert Smithson», en *Unearthed*, páginas 26-27.

<sup>49</sup> Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 113. Para una interpretación del problema de la *naturaleza* en Smithson, *vid.* José Jiménez, «Sin patria», *El tiempo sagrado: la mitificación del arte contemporáneo*, ed. José Miguel G. Cortés, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1991, págs. 60-64.

<sup>50</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, vol. I, Madrid, Taurus, 1973, pág. 173.

<sup>51</sup> Smithson toma de *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss el problema del tiempo detenido como reflejos de espejos entre sí; *vid.* *Writings*, pág. 94.

<sup>52</sup> Cfr. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1964, pág. 25.

<sup>53</sup> Cfr. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pág. 145. Sobre el totemismo en Smithson, cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 102.

<sup>54</sup> Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 75 y *Writings*, pág. 104.

<sup>55</sup> Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 112.

<sup>56</sup> Cfr. José Jiménez, *op. cit.*, pág. 61.

<sup>57</sup> Jacques Mercanton, *Las horas de James Joyce*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1991, pág. 12.

<sup>58</sup> La ironía de proyectos como *Floating Island: To Travel Around Manhattan Island* (1970) o la escultura móvil que parodia el concepto de «action painting», *Juggernaut-Boston Project* (1970).

<sup>59</sup> «¿Es el *Site* un reflejo del *Non-site* (espejo), o es al contrario?» (R. Smithson, «Spiral Jetty» *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 182).

un lugar en el que las grietas de las salinas componen un rompecabezas, algo que *sugería un ciclón inmóvil*, es como si el paisaje temblara y *dibujara por sí mismo* aquello que finalmente sería la obra como espacio giratorio: «mi dialéctica del *site* y del *non-site* giró hasta un estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro»<sup>60</sup>. Un estado más allá de cualquier clasificación, como aquella noción de lo *informe* que Bataille anotara: disolución de la retícula racional y concreción de ese mapa que se hunde en lo que tendría que definir<sup>61</sup>. La espiral es la *huella*, filmada desde un helicóptero, la *localización en exteriores* de una película que es literalmente una «espiral de fotogramas». El *relato de experiencia* encuentra lo que en realidad se buscaba: la *falla geológica del sujeto*, los «chorros de sangre», más allá del vértigo y los espejismos, tiene que haber alguien que no sea tan sólo una sombra en una burbuja de plástico. *Et in Utha ego*, la melancolía persigue al viajero que sentía una extraordinaria aceleración energética. De repente el pensamiento se enreda en una «escala de centros», parodia la enciclopedia china de «El idioma analítico de John Wilkins» de Borges, presenta una maraña de cosas que presuntamente desenredan las incoherencias precedentes, la ansiedad que llevó a anhelar la seguridad de la geometría, cuando en el mapa todo era barro, cristales de sal, rocas y agua, *en todas direcciones*, la rosa de los vientos como una brújula enloquecida. Los puntos centrales están *ordenados* a pesar de su incompatibilidad (fuente de iones en un ciclotrón, un núcleo, punto de dislocación, una estaca de madera, eje de hélice de helicóptero, el canal auditivo de James Joyce, el sol, un agujero en el rollo de película) como también se disponen los *bordes*, declarados en su estricta incertidumbre (partículas, soluciones protoplasmáticas, vértigo, ondas, centelleos de luz, secciones, pasos, agua rosada).

La concepción del tiempo<sup>62</sup> no orgánico se edifica, en primer lugar, en la forma de un *laberinto*<sup>63</sup>. Borges relata un arte cartográfico que azarosamente conforma el *rostro*; en el esbozo titulado «Museo», el mapa sueña con corresponder exactamente al territorio; lo que construyen los cartógrafos es un espejo inverosímil o, tal vez, trabajan en el proyecto leibniziano de *mathesis universalis*, esa ilusión que llega a su cima y fracasa en el lenguaje lógicamente perfecto del *Tractatus* de Wittgenstein. El *sueño de la razón* es abandonado a las inclemencias del tiempo, en un territorio donde la *lógica está en suspenso*<sup>64</sup>. «En los desiertos del Oeste —escribe Borges— perduran despedazadas Ruinas del mapa, habitadas por Animales y Mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas»<sup>65</sup>. El mapa plegado de Smithson es un espacio topológico, banda de Moebius, ingreso en una textura barroca del territorio. Smithson cita un fragmento de la obra *Degrees* de Michel Butor en el que indica que los mapas *no sirven para nada*, todo ese trabajo de descubrir y levantar planos acaba convertido en tarea azarosa, pero también es una forma del riesgo, algo que, por la

<sup>60</sup> R. Smithson, «Spiral Jetty» Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, pág. 183.

<sup>61</sup> Sobre lo entrópico y la noción de lo informe aplicada a Smithson, cfr. Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss: *L'informe. Mode d'emploi*, París, Centre Georges Pompidou, 1996, pág. 71.

<sup>62</sup> Un *tiempo geológico* (*Writings*, pág. 86), de *sedimentación* (*Writings*, pág. 82 y *Unearthed*, pág. 99). Un nuevo paisaje de la abstracción y lo artificial que es, por ejemplo, el *aeropuerto*, que está determinado por un *tiempo artificial*, «that can suggest galactic distance here on earth. It focus on "non-visual" space and time beging to shape an esthetic based on the *airport as an idea*, and not simply as a mode of transportation» (R. Smithson, *Writings*, pág. 92). *Vid.* también *Unearthed*, pág. 106.

<sup>63</sup> Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 32.

<sup>64</sup> Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 97, y Tsai, «Mapping Robert Smithson», pág. 25.

<sup>65</sup> Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1972, pág. 142.

obsesión que genera, puede hacer que el cartógrafo muera a pocas millas de las tiendas más surtidas de provisiones. Sabemos que «el mapa ha fascinado las mentes de los artistas»<sup>66</sup>, especialmente a aquellos hombres póstumos al *heroísmo de la pintura*, aquella gestualidad que desafiaba a la mirada geometrizaradora.

La espiral condensa la *travesía* de las lenguas, los innúmeros itinerarios posibles, registra todo lo que es posible expresar<sup>67</sup>: la entropía de lo real. El mapa hipotético da cuenta de la sedimentación y del poder metamórfico de la naturaleza<sup>68</sup>. La visión reconoce en las manos el *polvo* en descomposición<sup>69</sup>, que se vuelve vertiginoso<sup>70</sup>. El imaginario postindustrial retrocede hasta los dinosaurios en una suerte de tarea de constructora: el humor melancólico que Smithson reconociera en Borges<sup>71</sup> se transforma en *ficción fantástica*. *Spiral Jetty: Orbis Tertius*<sup>72</sup>. Un laberinto en forma de planetario, arquitectura del vértigo<sup>73</sup> que genera una nostalgia cósmica. Como en el camino de Stonehenge a los megalitos de Ballard se escribe la dialéctica<sup>74</sup> abismal y el laberinto lingüístico de la historia general. La pérdida del país natal es, simultáneamente, la *extranjería del lenguaje*, el sentimiento de que la relación *natural* no puede recobrase. La memoria cartografía los restos, dispersos, de Babel.

#### EL PAISAJE DIALÉCTICO Y LA ESPIRAL VERTIGINOSA

El *mapa en blanco* de Lewis Carroll<sup>75</sup> y el *desierto* de las consideraciones sobre el mundo no objetivo de Malevich se vuelven equiparables para Smithson, entregado a *cartografiar lugares inhabitables*. La fascinación por los mapas surge desde un ánimo entrópico, la conciencia de que el paisaje está borrado unido a una estrategia de desplazamiento del centro. El *paseo* conduce hacia los *suburbios espectrales*; como la casa Usher de Poe, los edificios se hunden, «caen para formar babeles o limbos desparramados»<sup>76</sup>. Aquello que se torna visible son las huellas, la memoria portátil del viajero: notas, mapas, libros de viaje, restos azarosos. Smithson contempla radicalmente la salida al exterior, la lucha con las cenizas que Hulme exigiera. Ensayos como «Un recorrido por los monumentos de Passaic» o «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte» son *recorridos* que ofrecen una nueva *geografía estética*, desde los monumentos marcados fotográficamente, *instantáneas entrópicas*<sup>77</sup>, hasta el *collage* crítico, el ar-

<sup>66</sup> R. Smithson, «Paisajes planimétricos o lugares cartográficos», fragmento de «Un Museo del Lenguaje en la Proximidad del Arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124.

<sup>67</sup> Vid. Borges, «La biblioteca de Babel», pág. 67. R. Smithson, *Writings*, pág. 14.

<sup>68</sup> Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 100.

<sup>69</sup> Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 121, donde cita *The Waste Land* de T. S. Eliot.

<sup>70</sup> Cfr. R. Smithson, *Writings*, pág. 74, en relación con el Maelström de Poe.

<sup>71</sup> Cfr. R. Smithson, *Unearthed*, pág. 77.

<sup>72</sup> *O esfera de Pascal*, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna (cfr. Borges, *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1976, págs. 13-16, R. Smithson, *Writings*, pág. 25 y R. Smithson, *Unearthed*, pág. 77).

<sup>73</sup> Cfr. R. Smithson, *Writings*, págs. 25 y ss.

<sup>74</sup> Smithson se reconoce como un pensador dialéctico; *vid. Writings*, pág. 219, y *Unearthed*, pág. 103.

<sup>75</sup> R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124.

<sup>76</sup> R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124. Cfr. Edgar A. Poe, «La caída de la casa Usher», *Cuentos I*, Madrid, Alianza, 1970, pág. 337.

<sup>77</sup> Cfr. R. Smithson, «Un recorrido por los monumentos de Passaic. Nueva Jersey», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 77. *Vid.* R. Smithson, «Entropy made visible», *The Writings of Robert Smithson*, pág. 190.

título monstruoso que es un «edificio de palabras»<sup>78</sup>. Las *vedute* postindustriales forman una utopía sin fondo, una estética del desencanto a la que se refiere en «Doce bajo cero»<sup>79</sup>. Smithson describe un panorama de *ruinas al revés*: «Esto es lo contrario de la "ruina romántica", porque los edificios no *caen* en ruinas después de haber sido contruidos sino que *crecen* hasta la ruina conforme son erigidos. Esta *mise-en-scène* antiromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas "pasadas de moda"»<sup>80</sup>. En la ruina romántica hay todavía un pasado esplendoroso que rescatar, en los desechos que Smithson recorre no hay ningún fondo histórico, como en Beckett el futuro puede encontrarse en los «basureros del pasado histórico»<sup>81</sup>.

El propio lenguaje de la crítica está, como el cementerio de automóviles, marcado por el *desastre*: los errores deliberados de Morris, la sintaxis abismal de Judd o los poemas de Carl André, que son tumbas. Smithson aúna materialismo y romanticismo, convoca las consideraciones de Peter Brook sobre Robbe-Grillet, que ha buscado la destrucción del «corazón romántico de las cosas», aunque hay un sentido en el cual le fascina constantemente el «romanticismo de las superficies»<sup>82</sup>. Las *earthwords* avanzan hasta el vértigo, la escritura visionaria se arroja al «pozo ridículo del arte». El manierismo smithsoniano, ese lenguaje de la fragmentación llevado hasta sus límites, surge más que como un combate contra el clasicismo como una forma del *nihilismo*: el espacio que se abre tras Wittgenstein está agrietado. La poesía, afirma Smithson, es siempre *lenguaje moribundo*; algunos *non-sites* se asemejan a túmulos funerarios, Smithson maneja la pala como un enterrador.

Carl André señaló que Smithson se comporta como el hombre fáustico hasta que comprueba el fracaso que está inscrito en ese destino: la inutilidad le lleva «a construir algunas *esquinas del infierno* aquí y allá»<sup>83</sup>. El abismo se encuentra fundamentalmente en las esquinas; en su defensa del *art-decò*, Smithson centró su atención en la *ultraventana*, esa ventana de esquina que nos recuerda que somos cautivos de la sala, «sugiriendo tanto la huida como el confinamiento»<sup>84</sup>. En una línea semejante a la de Benjamin en «Experiencia y pobreza», Smithson sostiene que los espejos de la arquitectura de los años 30 son emblemas de la nada, esos edificios funerarios inauguran un *tiempo de las réplicas*. En el crucial ensayo «La entropía y los nuevos monumentos», Smithson articula su noción de *entropía arquitectónica*: «La tan denostada arquitectura de Park Avenue descrita como "frías capas de vidrio", junto con la modernidad manierista de Philip Johnson, han contribuido a fomentar el *ánimo entrópico*»<sup>85</sup>. Una arquitectura sin valor de cualidades que se interpreta como una nueva *conciencia de la debilidad*, lo soso y lo apagado. Pero esa insipidez inspira, es un *grado cero* semejante a la comprensión de Malevitch del desierto como ciudad del futuro. La frialdad del cristal contiene tam-

<sup>78</sup> R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 118.

<sup>79</sup> R. Smithson, «Doce bajo cero», *Creación*, núm. 7, febrero, Madrid, 1993, pág. 63.

<sup>80</sup> R. Smithson, «Un recorrido por los monumentos de Passaic. Nueva Jersey», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 76.

<sup>81</sup> R. Smithson, «Un recorrido por los monumentos de Passaic. Nueva Jersey», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 77.

<sup>82</sup> R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 120.

<sup>83</sup> M. Gilchrist y J. Lingwood, «El entropólogo», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 22.

<sup>84</sup> R. Smithson, «Ultramoderno», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 73.

<sup>85</sup> R. Smithson, «La entropía y los nuevos monumentos», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 66.

bién un elemento de desorden: el cristal como hilaridad en estado sólido. El trabajo funerario smithsoniano es, en realidad, una profanación, el placer que se encuentra en las impurezas es el destello frío de *Herodías*: «adorar el horror de ser virgen». El espejo es una trampa inútil, un abismo que se rompe en mil pedazos, llegándose a la *desdiferenciación*<sup>86</sup>, el proceso primario de entrada en contacto con la materia.

Smithson recuerda el fragmento 124 de Heráclito: «El mundo más bello es un montón de escombros dejados caer en confusión»<sup>87</sup>. La grandeza de la devastación, una visión obstinada de los procesos de erosión no conduce al «placer de las ruinas» sino a un *tiempo geológico*<sup>88</sup>. En su ensayo sobre Frederick Law Olmsted, Smithson comienza aludiendo a un perfil geológico que conduce a la época de la glaciación y planteando la idea de la creación de *paisajes asimétricos* en medio del flujo urbano. Los inicios de la dialéctica del paisaje son también la manifestación de las contradicciones del *pintoresquismo*<sup>89</sup>, que para Dan Graham era expresión del orden aristocrático<sup>90</sup>; las condiciones de la naturaleza son inesperadas. El análisis de las fotografías del proceso de construcción de Central Park y la superación de la concepción de este espacio como entidad estática le llevan a Smithson a afirmar que los parques de Olmsted existen antes de estar acabados, «lo que significa de hecho que no terminan nunca»<sup>91</sup>. Para el creador de *Spiral Jetty* lo que es relevante en ese lugar que ocupa el centro de la ciudad babilónica es la encarnación de las contradicciones humanas, sociales, políticas y, por supuesto, naturales; Olmsted es interpretado como *el primer artista de earthworks de Norteamérica*, alguien capaz de afirmar que «todo el aspecto del país es detestable». Surge una extraña fascinación por la aspereza del proceso constructivo, condicionado por lo que llama «desertización urbana», incluyendo en la *dialéctica del parque* elementos de una devastación generalizada: «el cenagal político se reflejaba en el aspecto del propio parque, que estaba cubierto de basuras, lleno de barro, repleto de chavolas abandonadas por los *squatters*, e invadido por cabras dejadas por los mismos. Hasta que fueron finalmente confiscadas, las cabras sueltas fueron una gran molestia, comiéndose el follaje de los escasos árboles del parque»<sup>92</sup>. En ese laberinto de relaciones inconexas habría acontecido el derrumbe del pintoresquismo, en favor de una dialéctica que supone la interconexión física y la renuncia a un ideal absoluto acabado.

<sup>86</sup> Smithson se refiere al concepto de «desdiferenciación» de Ehrenzweig, cfr. R. Smithson: «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 126. Vid. A. Ehrenzweig: *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 203.

<sup>87</sup> Cfr. R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 126.

<sup>88</sup> «El artista comienza a conocer los movimientos corrosivos, los estratos carboníferos del pensamiento, la retracción del lodo mental, en el caso geológico, de los estratos de la conciencia estética» (R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 128). Cfr. Remo Guidieri, «Ayer. Retrato de R.S.», *Creación*, núm. 7, págs. 73-74.

<sup>89</sup> Cfr. sobre lo pintoresco Javier Maderuelo, «Geometría para una visión pintoresca del paisaje», *Creación*, núm. 7, págs. 90-92, y Colette Garraud, *L'idée de natura dans l'art contemporain*, París, Flammarion, 1994, pág. 91.

<sup>90</sup> Cfr. Dan Graham, «Garden as Theater as Museum», *Rock My Religion*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, pág. 287.

<sup>91</sup> R. Smithson, «Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 176.

<sup>92</sup> R. Smithson, «Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, 1993, pág. 179.

Parece como si en Central Park nada siguiera siendo lo que es, ni permaneciendo donde estaba: un *territorio dislocado*. Conviene tener presente que Smithson toma esa obra de Olmsted como un *modelo* de paisaje dialéctico, una referencia que él reconstruye a partir de una *narración* que surge de un recorrido por el parque, conduciendo también a consideraciones genéricas sobre el *earth art*, que, según su propia experiencia, encuentra mejores emplazamientos en lugares que han sido perturbados por la propia industria, la urbanización incontrolada o la devastación propia de la naturaleza: los emplazamientos más humildes o incluso degradados, dejados por las intervenciones mineras, constituyen un reto mayor para el arte, y una mayor posibilidad de estar en soledad. La alternativa para los territorios *arruinados* es el cultivo o el *reciclaje*, una vía por la que se decidirá Smithson, aunque también cabe, como se hiciera en Yosemite, construir rutas de acceso y formas de alojamiento con lo que finalmente se configura una zona *salvaje urbanizada*. En el paseo por Central Park emerge una cuarta vía de relación con el parque, igualmente creativa, desplegándose como un *relato de experiencia*, asumiendo la falta de sentido y dirección del desplazamiento en medio de un laberinto hiperbólico; The Ramble añade a su condición de red de caminos para deambular ociosamente y sin rumbo fijo su carácter efectivo de jungla urbana en la que acechan «matones, vagabundos, prostitutas, homosexuales y otras criaturas enajenadas de la ciudad». Ésta no era, sin duda, la anhelada soledad, puesto que el *apartamento* que aquí se encuentra es el de la *marginación* y acaso también el crudo testimonio de la violencia. Más allá, cerca de Belvedere Castle, el artista que amaba la «desolación elegante» fue perseguido por tres perros salvajes, para después contemplar que diversas jaurías habitaban en el parque o que las ardillas son bastante agresivas, los graffiti marcan las piedras, las personas que se movían en medio de la bruma cerca del Water Pool, que estaba siendo drenado, ayudaban a crear la imagen de un mundo fantasmal. Aquel campo geológico del que partiera el texto, imaginando el parque bajo un muro glacial, que dejaba tras de sí una estela de grandes masas de escombros rocosos, acaba identificado con la presencia de un carro metálico de la compra y un cubo de basura medio sumergidos en el derramedero que sale de la pista de patinaje Wollman Memorial. Ocurre como si la naturaleza obrara, tras el artificio, con un mecanismo de *retorno de lo reprimido* semejante al que afecta a la conciencia.

Central Park no es meramente el lugar desde el que contemplar la línea del cielo de la ciudad, un *gran paréntesis* al que escapar, por medio de pasadizos subterráneos, cuando la ciudad se vuelve asfixiante; Smithson plantea un *desplazamiento permanente* de la ciudad al parque o, mejor, una dialéctica que supondría tratar este último como *non-site*. Algunas fotografías antiguas muestran que el parque en construcción es un territorio de casquetes por doquier. El paseo por el parque se convierte en una persecución en un laberinto ocupado por «seres salvajes»: Smithson es una figura piranesiana, su desplazamiento por la naturaleza es una búsqueda de la *posibilidad de estar solo*. El proyecto que aparece al final del ensayo de realizar una *escultura de lodo* se reitera en «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra» o en la descripción de *Spiral Jetty* como «lodo fangoso». Esa viscosidad es el lugar en torno al cual gira, «siguiendo los pasos en espiral regresamos a nuestros orígenes»<sup>93</sup>. Para Smithson la Na-

<sup>93</sup> R. Smithson, «The Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 184. La operación de extracción de lodo debería tratarse como un *proceso artístico*, apoyándose en un tratamiento documental (ya fuera realizando una película o por medio de fotografías) y manteniendo una dialéctica física: «el lodo podría depositarse en un emplazamiento de la ciudad que necesite "rellenos". El transporte de lodo sería seguido

turalidad es «simplemente otra ficción de los siglos XVIII y XIX»<sup>94</sup>, él prefería el término *tierra (earth)*, algo más concreto, confuso, sujeto a cataclismos, capaz de generar en el sujeto *haecceitas*. Podría decirse que el arte degenera cuando se aproxima a la condición de jardinería, especialmente cuando no repara en la conciencia de clase o ideología que esos lugares comportan; advertimos una oposición clara entre las *earthworks* smithsonianas y el jardín inglés: «no son accesibles; no existen para el placer o la evasión; son explícitamente entrópicas en vez de crear la ilusión de eternidad; implican una crítica teórica del humanismo que es esencial en la estética del jardín»<sup>95</sup>. Smithson se adentra en lo que llama los problemas *abismales* del jardín, que no entiende como un lugar utópico o paradisiaco, sino como un ámbito en el que puede surgir lo  *siniestro*, así como aspectos *perversos*, perdido aquel ideal del «jardín de la virtud». Nuestro destino son los *torture gardens*<sup>96</sup>, esos lugares dialécticos que suponen interacción y desplazamiento, asumir que los *jardines históricos han sido reemplazados por los sitios de tiempo*.

Hay un descenso hacia el fondo: pulverización y oxidación. El *non-site* acentúa la fragmentación de la experiencia artística, es un abismo especular: «Se puede decir que tiene lugar una “desarquitecturización” antes de que el artista fije sus límites fuera del estudio del artista para entregarse a la *deconstrucción*, trabajar con *bulldozers* y las excavadoras que los arquitectos odian»<sup>97</sup>. En la Universidad de Kent, Smithson *encontró*<sup>98</sup> una vieja leñera abandonada, decidió arrojar con una excavadora cargas de tierra sobre el tejado hasta que la viga central se agrietó, momento en el que detuvo la acción: el *abandono se multiplica* al mismo tiempo que la construcción se arroja alegóricamente hasta el tiempo de una *glaciación*. En «The Crystal Land» había establecido lo que puede considerarse su código estético: «fragmentación, corrosión, descomposición, desintegración, deslizamiento de rocas, escombros, corrimientos, flujos de lodo, avalancha»<sup>99</sup>. Smithson produce los *solares del tiempo*, aquellos que Cezánne ya comenzara a contemplar en *La casa de las paredes resquebrajadas*.

La deconstrucción tiene *lugar*; aunque sea por un lado deshacer, descomponer, desedimentar estructuras, en el sentido más radical es un *acontecimiento*<sup>100</sup>. Smithson ofrece *huellas de esos lugares* que «se deconstruyen»: los vacíos monumentales de Pasaic, los paisajes industriales de Oberhausen o el espectral Hotel Palenque, ilógico, sin

---

desde el punto de extracción hasta el punto de descarga. Un conocimiento del lodo y del mundo de la sedimentación es necesario para poder comprender el paisaje tal como existe» (R. Smithson, «Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 181).

<sup>94</sup> R. Smithson, «A Museum of Language in the Vicinity of Art», *The Writings of Robert Smithson*, 1979, pág. 71.

<sup>95</sup> Gary Shapiro, *Earthworks. Robert Smithson and Art after Babel*, Los Ángeles, University of California Press, 1994, págs. 118-119.

<sup>96</sup> Cfr. R. Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», *The Writings of Robert Smithson*, pág. 91.

<sup>97</sup> R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 125.

<sup>98</sup> Puede considerarse que Smithson ofrece *ready-mades* arquitectónicos, en sus paseos geológicos surgen edificios que son márgenes de la civilización. Con respecto a Duchamp, Smithson ofrece una interpretación de los *ready-mades* como retruécanos sobre el concepto bergsoniano de la evolución creadora, cfr. R. Smithson, «La entropía y los nuevos monumentos», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 69.

<sup>99</sup> R. Smithson, «The Crystal Land», *The Writings of Robert Smithson*, pág. 20.

<sup>100</sup> Cfr. J. Derrida, «Carta a un amigo japonés», en «¿Cómo no hablar? y otros textos», *Anthropos*, suplemento núm. 13, marzo, Barcelona, 1989, pág. 88.

centro ni recorrido posible. Se produce una subversión de los *non-sites* que contenían la disgregación del emplazamiento; esos *mapas tridimensionales* son fragmentos de una fragmentación mayor: «contienen la ausencia de la propia contención»<sup>101</sup>. La fotografía y los dibujos, más que la evidencia física de la Leñera o del Hotel Palenque, son *experiencias de la ausencia sin asideros*<sup>102</sup>: escándalo de algo que está siempre en *otro lugar*. Esta arquitectura entrópica es un *arte de mirar*; las obras están cargadas de tiempo, la aceleración hace que se hundan en un pasado remoto o en un «futuro chapucero»<sup>103</sup>.

En el quinto de los desplazamientos de espejos en Yucatán se llega a Palenque, donde «comienza una jungla exuberante», la región de las casas de piedra, fortificadas, la capital del Pueblo de las Serpientes, como también es el centro del mundo serpeante de la *Spiral Jetty*<sup>104</sup>. Una tierra en la que parece que *faltara el suelo*, donde se experimenta lo que llama «soledad pegajosa». Lo que le atraía a Smithson del Hotel Palenque era su hibridación entre los procesos constructivos y la ruina contemporánea, al ser la encarnación de su idea de un *lugar sin lógica (descentrado o dislocado)*. Es importante reparar en que las fotografías del Hotel Palenque no son sino diapositivas que forman parte de una *conferencia* impartida en la Universidad de Utah en 1972; Smithson realiza un *acto crítico deconstructivo* en esa lectura que está a medio camino de lo descriptivo, los métodos iconológicos, las consideraciones típicas de la interpretación formalista-arquitectónica y, en un trazo subliminal, la aproximación a su *propia clave estética*: el ánimo entrópico, la desarquitecturización o la «actualidad» de esa realidad figurada en los apuntalamientos de las habitaciones, los apilamientos de ladrillos, las vigas inacabadas, junto a los suelos o las escaleras concluidos en otras zonas del edificio. Aunque hay un dibujo, *Map of the Hotel Palenque* (1969), en el que se intenta ofrecen una descripción del lugar, sin embargo, en ese mapa se indica claramente que hay «zonas inexploradas», detrás del restaurante, o sencillamente «desconocidas», cerca de la cocina, donde las tachaduras y las líneas ondulantes son todo lo que puede establecerse. Hay una *sugerencia del mundo piranesiano*<sup>105</sup>, en esta constante situación de *desconcierto* (demolición de lo construido y mantenimiento de la ruina en un territorio destinado a ser habitado por turistas) en la que no se puede comprender la totalidad del edificio: falta el camino o, mejor, la llave que abra su sentido.

<sup>101</sup> R. Smithson, «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 131.

<sup>102</sup> Cfr. C. Owens, «Photography en abyme», *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Los Ángeles, Berkeley, University of California Press, 1992, pág. 27. Sobre lo fotográfico en la obra de Smithson, cfr. Robert A. Sobieszek, «Introduction», *Smithson: Photo Works*, Los Ángeles County Museum, University of New Mexico Press, 1993, págs. 13-47.

<sup>103</sup> R. Smithson, «La entropía y los nuevos monumentos», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 67.

<sup>104</sup> También aparece la figura de la serpiente deslizándose en la parte inferior del dibujo *The Museum* (1960), devorando los genitales de una extraña figura (demoniaca), situada junto a una corte angélica que, entre otras cosas, trabaja en una gasolinera, en *Untitled (Second Stage Injector)* (1963) o en el dibujo del proyecto de land-art *Meandering Canal (Emmen)* (1971).

<sup>105</sup> «At one point they decided to build some floors and decided that that wasn't a very good idea so they demolished them, but they left this kind of spiky, irregular, cantilevered effect coming off the side of the wall, it sort of suggest Piranesi» (Robert Smithson, «Quotations from the lecture "Hotel Palenque" at the University of Utah», reproducido en *Smithson: Photo Works*, págs. 110-111).

«Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán» es la gran narración del viaje enantiomórfico<sup>106</sup> sobre el campo de cenizas. El éxtasis que se encuentra en estos espacios colinda con la muerte: *Ancora in Arcadia Morte*<sup>107</sup>. Smithson interroga a los espejos y desciende hasta el suelo para mirar con los ojos del ciempiés los abismos microscópicos o se eleva para pensar en el arte de las moscas. La escritura sostiene la ausencia, reconstruye nuestra *incapacidad para ver*. «Démosle una forma pasajera a las visiones no consolidadas que rodean una obra de arte y desarrollemos un tipo de "antivisión" o visión negativa»<sup>108</sup>. En los lugares de los desplazamientos no queda resto del *espejismo*: la luz reflejada ha sido borrada. Smithson descubre la dimensión de la ausencia, aquello que no puede verse.

Smithson camina sobre la *Spiral Jetty* o *Broken Circle*, se mueve por encima de lo insondable. El acceso a la quietud termina en una *insolación*<sup>109</sup>, los ojos están cegados. Sin embargo, antes de iniciar esa ingeniería de la incertidumbre, Smithson encontró en el Lago Salado de Utah *edificios incoherentes*: no oculta el placer que consigue con la visión de esas esperanzas abandonadas. El paisaje con los reflejos de mica concreta ese estado *indeterminado* en el cual lo sólido y lo líquido se pierden el uno en el otro<sup>110</sup>.

La *inversión de las escalas* que le interesa a Smithson se realiza ejemplarmente en la «tierra fronteriza cinemática». En el cine los emplazamientos están desproporcionados<sup>111</sup>. El juego de espejos que atraviesa toda la obra se condensa en el proyecto de una *atopía cinemática*<sup>112</sup>: construir un cine en una cueva o ruina abandonada y filmar el proceso de construcción. Esa película sería la única que se proyectaría en la cueva. Cine auténticamente *underground* en el cual los espectadores estarían cautivos de su pereza: el tiempo se comprime en el interior de la *arquitectura del cine* y lleva a un es-

<sup>106</sup> «Los ojos son enantiomorfos» (R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, pág. 116).

<sup>107</sup> R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, pág. 113. Hay un desplazamiento también con respecto al extático «Et in Utah Ego» de la *Spiral Jetty*, cfr. R. Smithson, «Spiral Jetty», Robert Smithson, *El paisaje entrópico*, pág. 185.

<sup>108</sup> R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, pág. 115.

<sup>109</sup> Ése es uno de los elementos de la película sobre *Spiral Jetty*, cfr. R. Smithson, «The Spiral Jetty», página 184.

<sup>110</sup> Ésa es la *dialéctica de site y non-site*, cfr. R. Smithson, «The Spiral Jetty», Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, pág. 183, nota 1.

<sup>111</sup> Cfr. R. Smithson, «Una atopía cinemática», Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, pág. 174.

<sup>112</sup> Si me he referido al *land-art* como una experiencia plástica *dibujada*, también tendré que subrayar que se trata, especialmente, de una obra dibujada *cinematográficamente*. Artistas como Smithson, Oppenheim, Simonds o Matta-Clark emplearon el cine como un espacio *atópico* (películas que suponen de suyo un cuestionamiento de los parámetros normativos del cine: plegadas sobre sí mismas, desmontando los mecanismos narrativos) en el que se podría someter a «reescritura» el itinerario antropológico o arqueológico que se advertía en sus intervenciones en un nuevo territorio del arte. Sobre la noción de *montaje filmico* en Robert Smithson, cfr. Eva Schmidt, «Et in Utah Ego: Robert Smithson's "Entropologi" Cinema», Robert Smithson: *Drawings from the State*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, pág. 51.

tado entrópico. La película *Spiral Jetty* se constituye en una cámara de tiempo, la mo-  
viola transforma los camiones en dinosaurios: el universo cinemático traza la geopo-  
lítica de un retorno primordial. Se ha señalado que la utilización de las fotografías,  
como las del *Broken Circle, Emmen* (1971) en positivo y en negativo, acentuando lo «ci-  
nematográfico», suponía una dramatización de la mirada tanto como un intento de  
*dislocar el tiempo*. Smithson sueña con una película que sea un laberíntico juego de lu-  
ces y sombras, realizada con fragmentos de «cine espeluznante», un *paisaje de cortes*, en  
el que tendrían su «lugar» la secuencia de *Psicosis* en la que el ojo de Janet Leigh apu-  
ñalada por el demente edípico parece salir del fondo de la bañera por el desagüe, has-  
ta elementos marginales de los westerns. Películas *basadas en la degradación*, sensitiva-  
mente situadas entre lo impotente y/o insondable, en las que se trabaja con los des-  
cartes del proceso de montaje (ese particular *limbo* del cine), en las que se *dibujaran*  
*redes de confusión* (junglas enmarañadas, caminos sin salida, ciudades perdidas, archi-  
tecturas del desconcierto). Lo cinematográfico se convierte en clave del *autoanálisis*,  
puesto que es, en vez de una técnica cualquiera, una forma de llegar al abismo en el  
que estamos perdidos; la propia cámara se interroga, como pensara Godard, filmán-  
dose, en la «película definitiva», por medio de un espejo. En último término, las sen-  
saciones del espectador que se enfrentara a la *dislocación consumada* de lo cinemático  
(inmovilización del cuerpo, desproporción de las escalas, incoherencias asumidas) se-  
rían las de un cúmulo de *borrosidades*: un lodazal de imágenes que sería, acaso, la úni-  
ca forma de *éxtasis* (detención en una abstracción tibia) en esta *cartografía entrópica*.  
Smithson concluye su ensayo «Una atopía cinemática» con el tono de la decepción,  
ni pudo construir el cine en las minas de la Britannia Cooper de Vancouver (aquel  
proyecto que parecía una «inversión» del mito platónico de los esclavos contemplan-  
do sombras: la deconstrucción del dispositivo), ni tampoco filmar la *demolición de una*  
*caverna* en las American Cement Mines en California: «No se hizo nada»<sup>113</sup>. En rea-  
lidad, sí se hizo algo, además de fotografiar unos espejos clavados en sal en la mina  
de Cayuga, *realizó los dibujos del cine barrocamente plegado sobre sí mismo*, consiguió que  
tuvieran una forma definida y fueran imborrables en el pensamiento y dejó disemi-  
nados numerosos proyectos de películas, estudios de localizaciones, dibujos que eran  
*story-boards*. Se conservan dibujos para la realización de películas como *Movie Treat-*  
*ment for Tropical Cargo* (1970), donde se imaginan extraños planos de pirámides de ba-  
nanas y peces, arañas muertas en salsa de manzana, piñas en la playa, cangrejos na-  
dando en un plato de leche o una serpiente a la que se fuerza a derramar su veneno  
en una copa, *Movie Treatment Emmen, Holland* (1971) en la que el desplazamiento con  
un buldózer de la piedra que «asedia el centro» en *Broken Circle* se compara con el des-  
lizamiento de los glaciares o la minuciosidad del dibujo en *Film Plan-World Atlas-In-*  
*dex Take* (1971), donde detalla una serie de lugares del mundo a partir de *minucias*: los  
gauchos de Argentina, las llamas de Bolivia, la Gran Muralla China, una calle de  
Bornhom Island en Dinamarca, un altar de un monasterio en Corea, la hora de la  
siesta en México, una escuela de niñas en Holanda, las Cataratas Victoria en Rhode-  
sia, los Alpes Suizos, la bandera de Estados Unidos y la línea del cielo de Nueva York,  
la ciudad del Vaticano, el nombre de una ciudad en Gales o las murallas de Dubrov-  
nik. Resulta que el intento de *dibujar el mundo* conduce, una vez más, a la *enciclopedia*  
*china* de «El idioma analítico de John Wilkins», a la *heterotopía* o perversión de orde-

<sup>113</sup> Robert Smithson, «Una atopía cinemática», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 174.

nar *alfabéticamente lo real*<sup>114</sup>. En el paraíso de los cartógrafos está escrita la confusión, el lenguaje enciclopédico es no sólo obsoleto, también se manifiesta como la cima de lo caótico.

*Spiral Jetty* es el lugar arcádico al que llegó Smithson, una película que era, tal y como postulara en su estética *atópica*, una zarza de fragmentos, una corriente viscosa, montada como un lapso de tiempo inacabado, «un limbo sin espacio sobre unas cintas en espiral». La descripción del proceso de montaje de la película en el *loft* de Bob Fiore en la calle 13 es un *camino de retorno*: desde Nueva York hasta el dique en espiral, un trayecto inverso a aquel que llevara desde las minas abandonadas hasta las galerías de arte. «Necesitaba un mapa que mostrara el mundo prehistórico como de la misma extensión que el mundo en el que yo vivía»<sup>115</sup>, pero también sabía Smithson que en una mapa uno es propenso a ver cosas que no están ahí, como monstruos o reptiles marinos, dinosaurios y máquinas. La película es considerada *un camino que va y vuelve entre cosas y lugares que se encuentran en otro sitio*: tiempo de la alteración completa, una obra que resume la escala de *Spiral Jetty* que es, *al mismo tiempo*, tierra en el Lago Salado, infinidad de dibujos, un relato excitado, fotografías y esa película en la que hay «pedazos de Utah»<sup>116</sup>. Estamos ante una toma de conciencia de la *disyunción entre la realidad y las formas de representación*, algo que llevaría a la evidencia de *ruptura cósmica*. El mundo funciona como un acordeón, a veces se encoge fenomenológicamente a la escala de una prisión y en otras ocasiones llega a la dimensión del universo, la cámara de tiempo (la moviola) en la que se monta la película crea una desolación sin límites, permite reconstruir una *atmósfera empapada de sangre*: «la mente de uno imagina cosas que no están ahí. El excremento empapado en sangre de un dinosaurio ornitopelviano, por ejemplo. Carne de monstruo en putrefacción cubierta de millones de arañas rojas»<sup>117</sup>. Todo un *imaginario escatológico* cerrado por las palabras del nihilismo desértico de Beckett, el único discurso literario capaz de atravesar los sedimentos y encontrar la energía que permite volver a la carretera que conduce hasta Utah, aunque ese lugar esté *siempre en otra parte*.

«La historia de la tierra —escribe T. H. Clark— parece a veces como una historia relatada en un libro del cual cada página está rota en pequeños pedazos. Muchas de las páginas y algunos de los pedazos faltan.» Nancy Holt rodó esa *historia de la tierra* en un minuto: Smithson trepó hasta la cima de una cantera y desde allí arrojó manojos de páginas rotas de libros y revistas. La enciclopedia obsoleta se entrega a las inclemencias del tiempo para yacer sobre el fango, como las páginas del tratado de geometría que Duchamp regalara a su hermana para que lo colgase de un balcón. Al final un texto martillea insistentemente: lo único que hay es palabras, es menester seguir, «seré yo, será el silencio, allí donde estoy no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir»<sup>118</sup>. Vértigo lúcido: contemplar la mariposa de obsidiana para recordar la vaciedad de Thanatos.

<sup>114</sup> Los planos de *Word Atlas* están ordenados alfabéticamente en función de la primera letra del lugar o país al que corresponde el detalle *dibujado*.

<sup>115</sup> Robert Smithson, «Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 186.

<sup>116</sup> Cfr. Marjorie Perloff, «The Demise of *and*: Reflections on Robert Smithson's Mirrors», *Critical Quarterly*, núm. 32, otoño, 1990, págs. 81-101, y Gary Shapiro, «The Cinema of the Exploding Sun», *Earthworks. Robert Smithson and Arte after Babel*, págs. 7-8.

<sup>117</sup> Robert Smithson, «Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 187.

<sup>118</sup> Samuel Beckett, *El innombrable*, Madrid, Alianza, 1971, pág. 182; cfr. R. Smithson, «The Spiral Jetty», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 187.

La entropía se edifica como huecos vacíos en una *habitación sin ventanas*, los reflejos estelares del soneto alegórico mallarmeano, ese destello en el espejo en medio de la noche, se encuentran *desterrados*. La leñera de Kent se sostiene en la tierra que la arruina, semejante a la indecisión que en el Hotel Palenque se advierte: construcción-destrucción. El espacio borrado da paso a la vacuidad del tiempo: Smithson sostiene que los actores de Roger Corman reflejan el *centro vacío*, pasean por una *estética de la atemporalidad*<sup>119</sup>. En el segundo de los desplazamientos de espejos se sugiere que la eternidad se abre en una tempestad de pausas: Gondwanaland es una masa de tierra impensada, «un Mapa de Parálisis»<sup>120</sup>. Animales y pordioseros habitan las ruinas del mapa<sup>121</sup>; Smithson encuentra la posibilidad de estar solo abriendo las grietas, lanzando la mente hacia el borde «en trayectorias difíciles que conducen al vértigo»<sup>122</sup>. Puede que efectivamente Smithson tuviera una «relación esquizofrénica con el centro»<sup>123</sup>; en verdad uno está siempre cruzando el horizonte y, sin embargo, éste permanece siempre distante, aquella línea tantas veces dibujada en la que los objetos dejan de existir adquiere la tonalidad de una *promesa*. Smithson encontró en la sabiduría maya la idea de que para conseguir algo, por ejemplo, el don de la obra de arte, hay que arriesgarse, buscar más que la salida, el territorio del extravío y la pérdida: viajar al azar. Al final, el espacio es, tan sólo, en medio de las *especulaciones*, un resto o cadáver del tiempo, mientras los objetos quedan asimilados como excrementos del pensamiento y el lenguaje. Algunas fotografías las realizaba Smithson levantando piedras y registrando ese *mundo oculto*, fosos que contenían *earthworks en miniatura*, allí había huellas de animales, excrementos de escarabajo, raíces al descubierto, hormigueros diminutos, «telarañas y cienos innombrables»<sup>124</sup>: una realidad *informe*<sup>125</sup> que no puede dibujarse.

El recorrido hacia los suburbios espectrales hizo que cada emplazamiento se escurriera o volviera ausente, el *campo expandido* del imaginario acaba testimoniando la «no presencia», aquella misma sensación de inmensa distancia que Dan Graham conseguía con sus fotos suburbanas de emplazamientos lúgubres<sup>126</sup>, que puede entenderse más como anticipación *histórica* que como ficción plástica. En los *non-sites* no había ningún misterio, la interpretación no tiene que encontrar allí rastros de un final o la clave del comienzo, son la cruda evidencia de la *disgregación del emplazamiento*: ma-

<sup>119</sup> Cfr. R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 123. Sobre Roger Corman y, en general, el sentido del humor, cfr. R. Smithson, «From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Manierism as reflected in Cinema» *The Writings of Robert Smithson*, págs. 213-216.

<sup>120</sup> R. Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 112.

<sup>121</sup> Cfr. J. L. Borges, «Del rigor en la ciencia», *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1972, págs. 143-144, cit. por R. Smithson en «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, página 214.

<sup>122</sup> R. Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 125. Cfr. la experiencia del descentramiento en R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1988, pág. 282.

<sup>123</sup> James Lingwood y Maggie Gilschrist, «El entropólogo», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 23.

<sup>124</sup> Robert Smithson, «Incidentes del viaje de los espejos en Yucatán», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 113.

<sup>125</sup> Cfr. sobre Georges Bataille: «Informe», *Documentos*, Caracas, Monte Ávila, 1979, pág. 145.

<sup>126</sup> Cfr. Robert Smithson, «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte», *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, pág. 124, y Dan Graham, «Homes for America», *Rock My Religion. Writings and art projects 1965-1990*, págs. 14-23.

pas tridimensionales que anteriormente eran líneas dibujadas, códigos de interpretación, fórmulas la complejidad<sup>127</sup>. Las lecciones del dibujo son las mismas que las que extrae el *entropólogo*: es preciso construir un *arte de mirar*. Tal vez lleguemos a la idea del dibujo como *zoigrafía* pero también «estructura de lenguaje»<sup>128</sup> capaz de *dar cuenta de la vida*. El conocimiento y la lectura pueden volverse alegorías de la *pérdida*, formas reduplicadas o abismadas, como sucede con los libros apilados sobre un espejo en un plano de la película *Spiral Jetty*, en la que se contemplan una serie de títulos que remiten al «extravío»: *The Lost World, Mazes and Labyrinths, Sedimentation* y *The Realm of the Nebulae*; cuando el sol llega al centro de la espiral, en esa misma *atopía cinematográfica*, una figura echa a correr, el hombre desaparecido regresa para intentar encontrar una *salida del laberinto*. El sujeto llega a la *desolación*, desborda los marcos, dibuja su extravío como un *mapa que no te dice cómo llegar a ninguna parte*<sup>129</sup>. Resulta demasiado complaciente pensar que la entropía sea un movimiento hacia un «equilibrio gradual»<sup>130</sup> o, como acabo de apuntar, sólo necesitaríamos cruzar un umbral, escapar de la *dislocación* para llegar a una *meseta habitable*. El laberinto es, como sugiere Morris en sus consideraciones que se tensaban entre Nazca y el arte que desborda el solipsismo, tal vez una metonimia de la búsqueda del yo, un espacio comprensible sólo en una vista desde el aire, cuando se comprende el *dibujo de su planta*.

Buscamos una identidad, el rostro o el dibujo que se adapte a nuestros deseos, el reflejo en el espejo que no ofrezca incertidumbre, pero aparece un *más allá* de la fría superficie de la ilusión: «El salto que hay que dar para pasar de un lado a otro del espejo, es siempre un acto de libertad definitivo, entrar es aceptar el libre juego de una realidad que adquiere sentido en la medida en que se admiten sus propias reglas. *Querer hacerlo con reservas, manteniendo las distancias, es una solución inviable*»<sup>131</sup>. El riesgo en el desplazamiento es evidente, las realidades que aparecen son ruinosas (un hotel inhóspito), espejismos (desplazamientos por una tierra que está siempre en otra parte), caminos en espiral (tiempo de la in/de-solación). Resulta difícil establecer ya en nuestra *discontinuidad epistemológica* una *red* que mantenga estables las palabras y las cosas. Puede que la *retícula* sea uno de los signos de la modernidad, esa ventana simbólica reprimida «como un trauma», tenga carácter centrífugo (la obra de arte sería un fragmento de una realidad infinitamente mayor) o centrípeta (introyección de los límites del mundo en el interior de la obra), impulso más allá del marco o re-presentación<sup>132</sup>, pero también que esa *modalidad de repetición*, como en el apilamiento de vidrios es

<sup>127</sup> «Antes de nuestra cultura no se había podido pensar lo complejo, aunque otras culturas habían pensado en este término con gran facilidad. Los dédalos y los laberintos son a la vez paisaje y arquitectura, como lo son los jardines japoneses; los campos de juegos y procesiones de las antiguas civilizaciones fueron en este sentido incuestionables ocupantes de lo complejo, lo cual *no* quiere decir que fueran una temprana o degenerada forma de escultura, o una variante de ésta. Formaban parte de un universo o espacio cultural en el que la escultura no era más que otra parte... pero no, de algún modo, lo mismo, como tenderían a pensar nuestras mentes históricas. Su propósito y su placer consiste exactamente en que son opuestos y diferentes» (Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pág. 68).

<sup>128</sup> Cfr. Agustín Valle, «Cedar Bar», *Creación*, núm. 7, pág. 88.

<sup>129</sup> Cfr. Manel Clot, «Et in Utah Ego», *Creación*, núm. 7, pág. 97.

<sup>130</sup> Cfr. Lucy Lippard, «Breaking Circles: The Politics of Prehistory», en Robert Hobbs, *Robert Smithson. Sculpture*, Londres, Cornell University Press, 1981, pág. 31.

<sup>131</sup> Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 149.

<sup>132</sup> Cfr. Rosalind Krauss, «Retículas», *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, pág. 33.

quematizado en el dibujo, es una realidad que se *impone en una línea*, como un desafío a la *metafísica de la presencia*. Por encima de la retícula está, en el campo expandido de Smithson, un *montón de lenguaje*<sup>133</sup>.

Los viajes se han colapsado, el asfalto, la negra materia sobre la que lanzamos nuestra mirada a toda velocidad ha caído aberrantemente por los barrancos, *sin sentido* o acaso con *una intención otra*, difícil en cualquier caso de comprender. Nadie podrá desplazarse por encima de esas diez toneladas de asfalto que Smithson *arrojara y dibujara*, son las lenguas glaciares de un imaginario que parodia o anuncia la *glaciación*. Una serie de dibujos de Smithson, realizados en 1971, representan la idea de bifurcación, como muelle, senderos o isla, la figura borgiana del laberinto en el que perseguimos una sombra que es nuestra perdición, el otro que es el mismo, una red neuronal o una raíz sin tallo. En *Mazes and Labyrinths* de Matthews, uno de los libros puestos en el abismo especular de *Spiral Jetty*, se indica que en los jardines laberínticos deben podarse y renovarse constantemente los setos, puesto que hay «visitantes poco escrupulosos» que practican tránsitos indebidos como atajos<sup>134</sup>. En el paisaje entrópico *no hay atajos*, tal vez todo lo que tengamos sea el negro corredor de *The Museum of the Void* (1969), sosteniendo pirámides, acaso como una metáfora del cimien-to de la Torre de Babel: en esa confusión vivimos, nuestro destino es intentar *traducirlo*, dibujar nuestro vagabundeo, atravesar la sombra del nihilismo, aunque sea ascendiendo por una rampa en zig-zag o arriesgándose a subir sobre una curva en pendiente que tiene como único sentido final que hay que regresar por el camino que hasta allí nos llevó, *aunque no seamos ya los mismos*. Cuesta mucho dibujar la vida como un mapa<sup>135</sup>, sobre todo cuando los pensamientos están surcados por la serpiente y la espiral: en *Agony* (1960) están dibujados una serie de cuerpos desnudos en es-corzos angustiosos, uno de ellos atravesado por una columna, mientras de su cabeza sale una serpiente en espiral. No hay salida del laberinto cuando la visión está *envenenada*.

## BIBLIOGRAFÍA

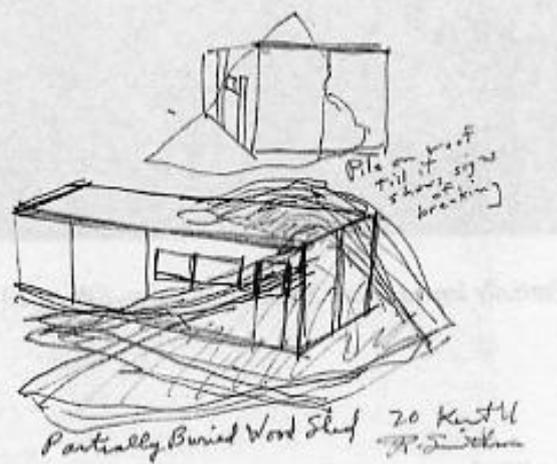
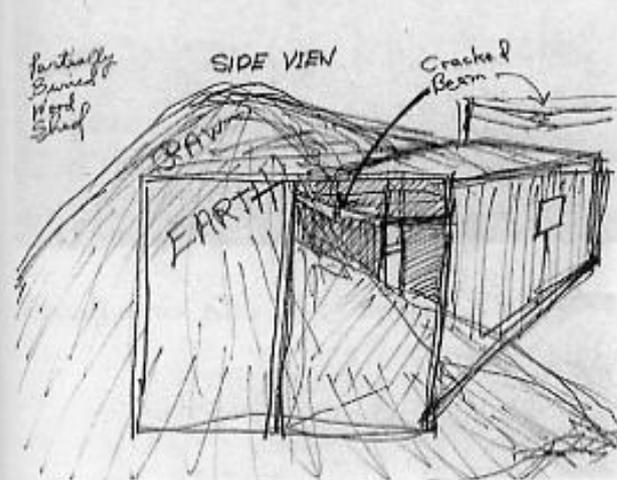
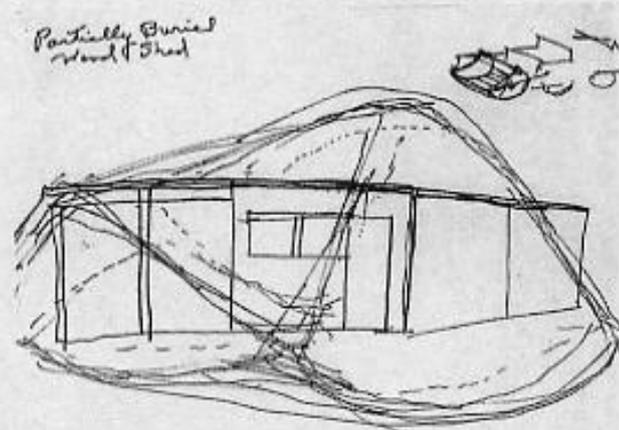
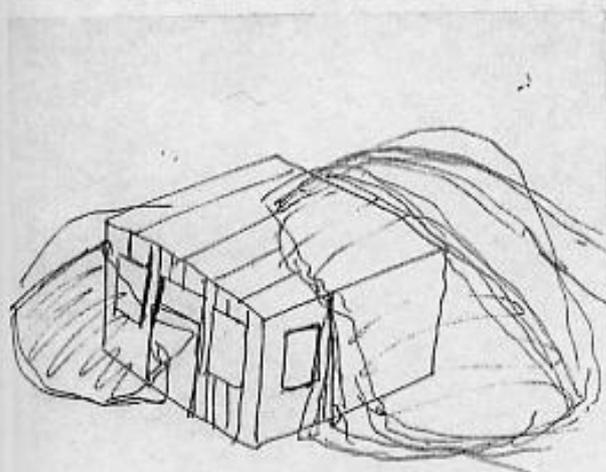
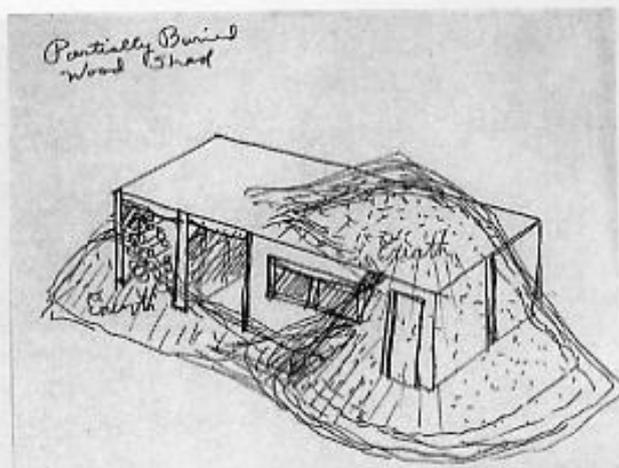
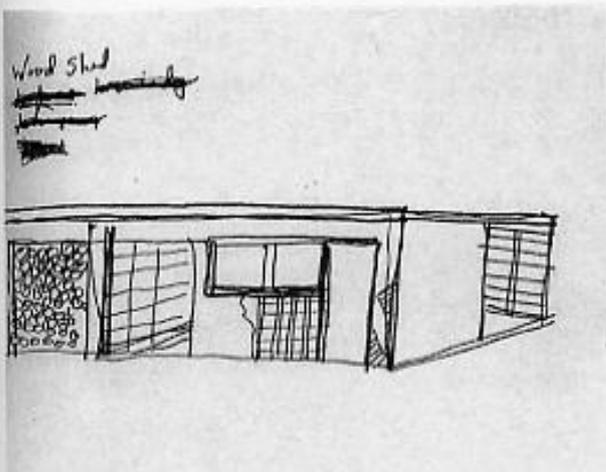
- AUGÉ, Marc, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- CRIMP, Douglas, «Redefining Site Specific», *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.
- GRAHAM, Dan, *Rock My Religion. Writings and Art Projects. 1965-1990*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.
- KRAUS, Rosalind, «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

<sup>133</sup> Me refiero al dibujo sobre papel milimetrado (una retícula) en el que presenta una pirámide de palabras: «lenguaje, fraseología, palabra, lengua vernacular, lengua madre, [...] dialecto, idioma, confusión de lenguas, lenguaje universal de Babel, esperanto, pantomina, bellas letras, [...] lenguas muertas...» (Robert Smithson, *A Heap of Language* [1966], reproducido en Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, pág. 60).

<sup>134</sup> Cfr. W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths. A General Account of their History and Development*, Londres, 1922, pág. 145, y Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1997, pág. 305.

<sup>135</sup> Eugenie Tsai, «Mapping Robert Smithson», *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, pág. 26. Robert Smithson realizó en un dibujo, *A Surd View for an Afternoon* (1970), un mapa de sus obras colocando en la confluencia de los ejes de la percepción de «grado cero» y la línea de la entropía el proyecto de *Air Terminal*.

- MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.
- OWENS, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- SENNET, Richard, *La conciencia del ojo*, Barcelona, Versal, 1991.
- SHAPIRO, Gary, *Earthworks. Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- SMITHSON, Robert, *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979.
- *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.
- TSAI, Eugenie, *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, Nueva York, Columbia University Press, 1991.

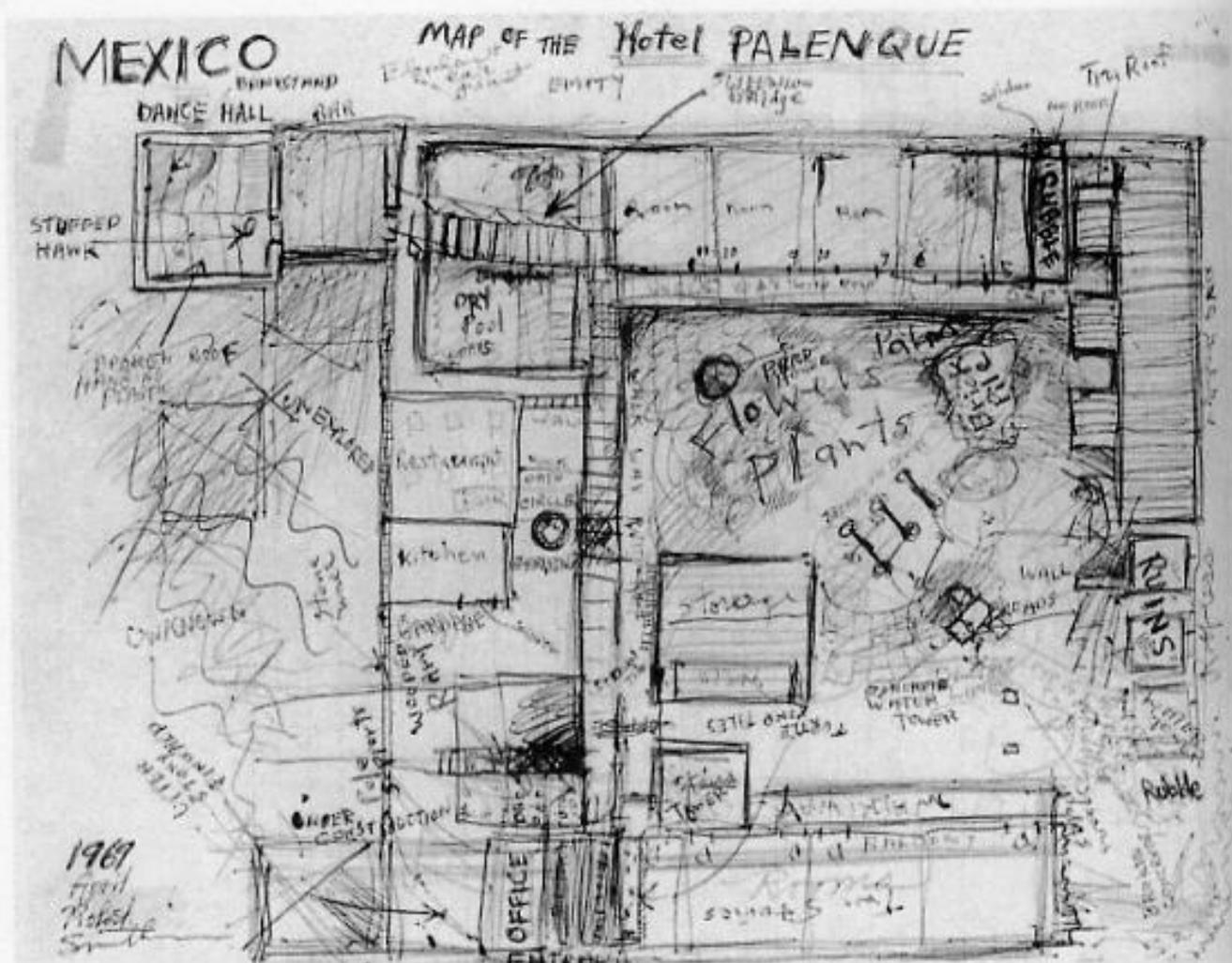




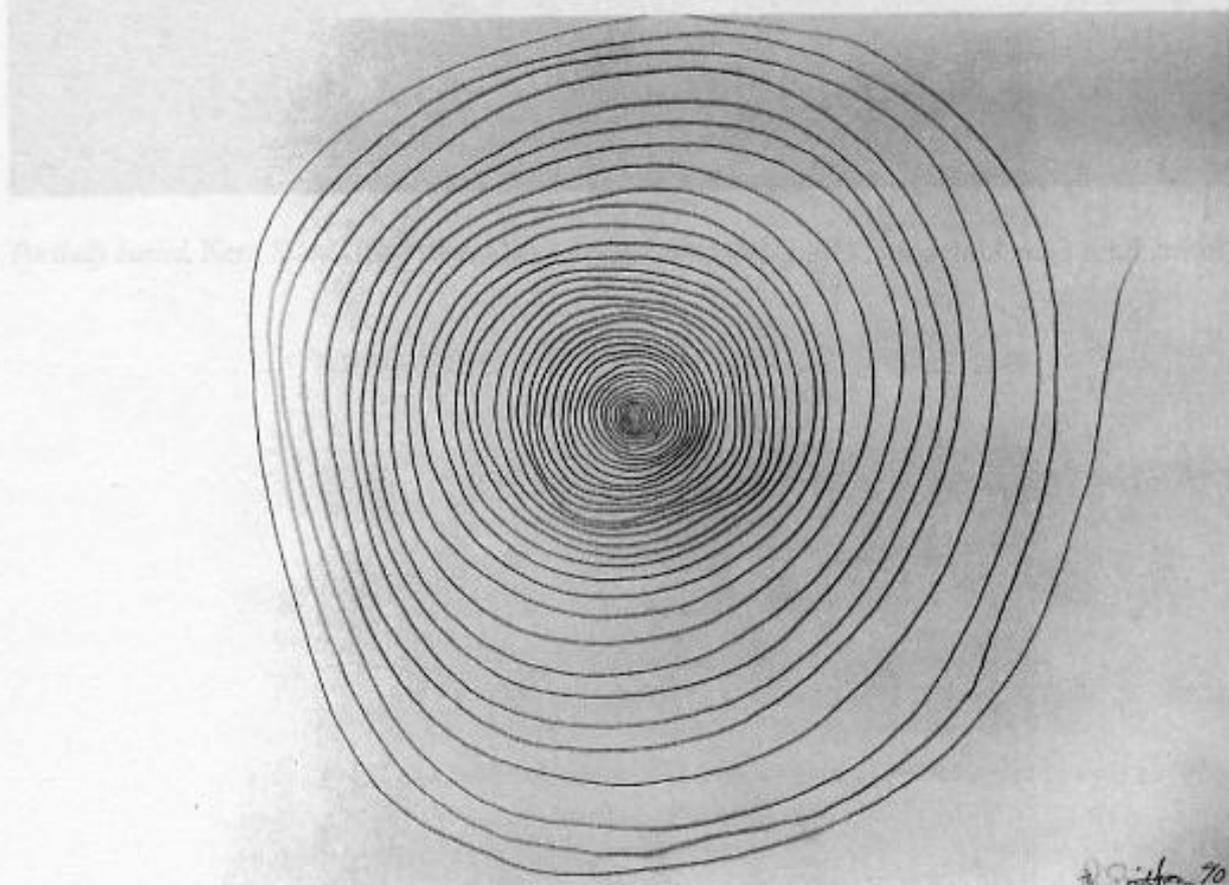
*Partially buried, Kent State University, Ohio, 1970, fotografia.*



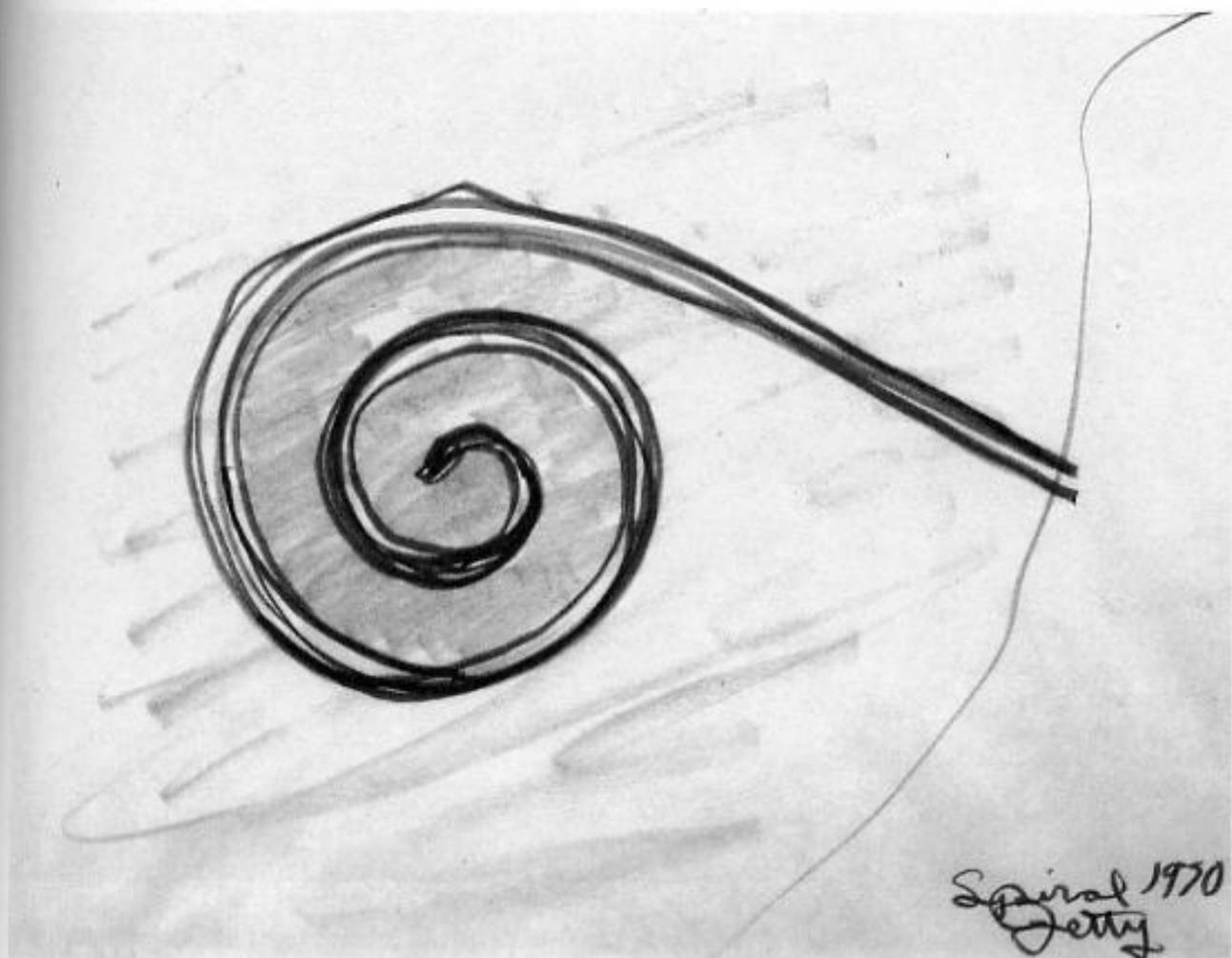
*Partially buried, Kent State University, Ohio, 1970, fotóstato negativo.*



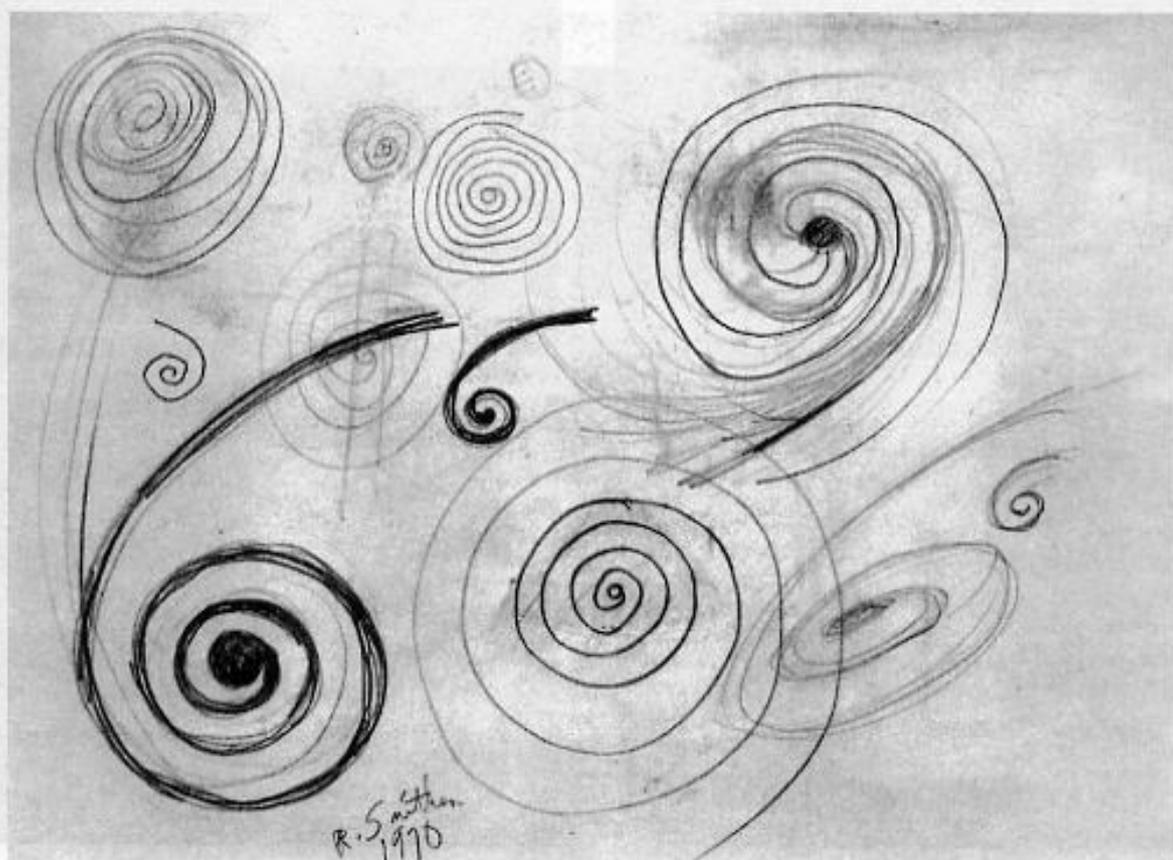
Map of the Hotel Palenque, 1969, tinta sobre papel.



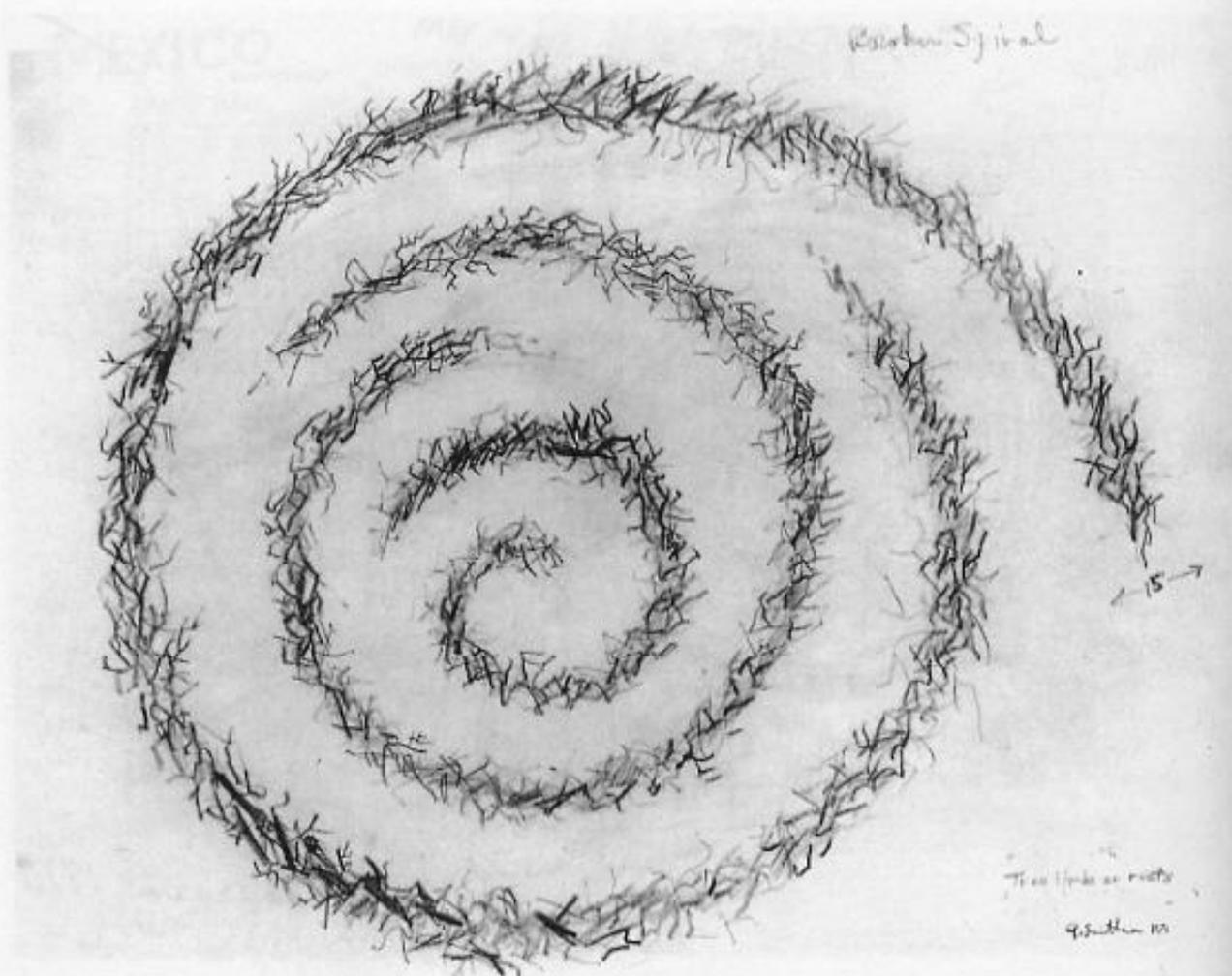
Spiral, 1970, lápiz sobre papel.



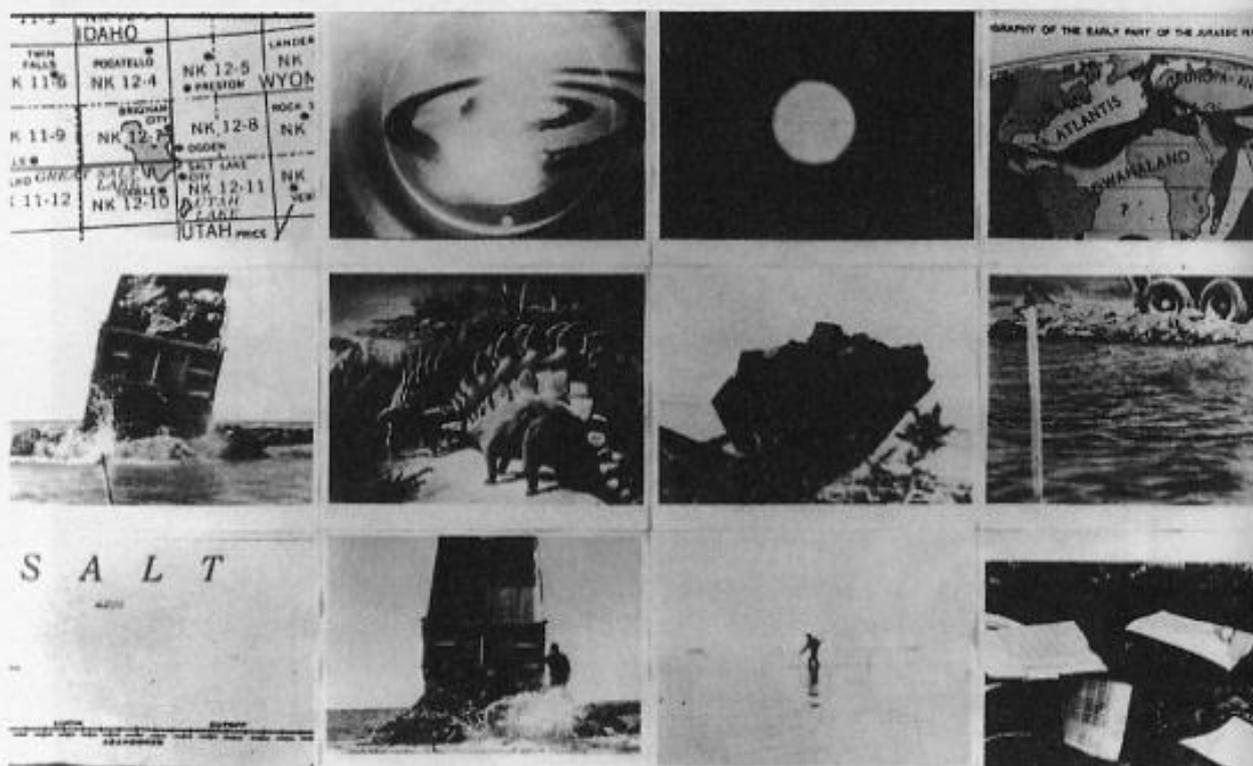
*Spiral*, 1970, rotulador sobre papel.



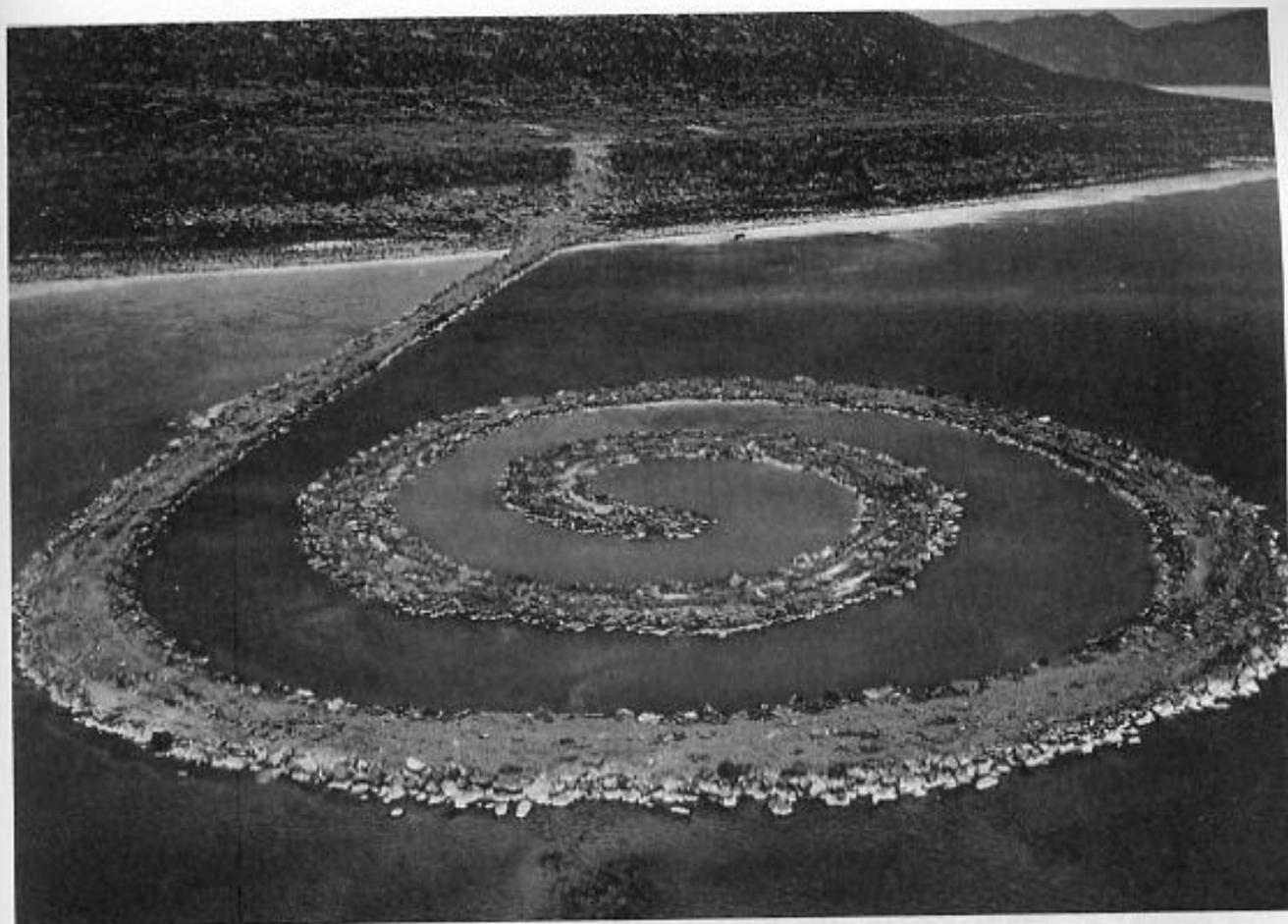
*Spirals*, 1970, rotulador sobre papel.



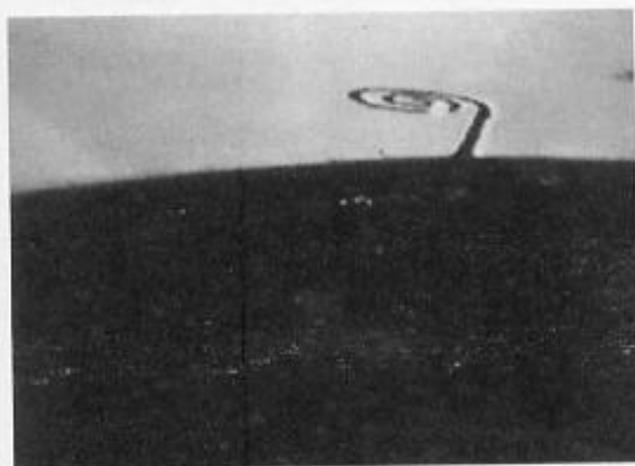
*Broken Circle*, 1971, lápiz sobre papel.



Fotogramas de *The Spiral Jetty*, 1970, película de 16 mm.



*The Spiral Jetty* (Gran Lago Salado, Utah), 1970.



Fotogramas de *The Spiral Jetty*, 1970, película de 16 mm.

ISLAND OF SALT CRYSTALS  
IN RED WATER  
100' to 200' long

The Great Salt Lake  
Utah  
R. S. Johnson 1970



*Island of Salt Crystal in Red Water* (Gran Lago Salado, Utah), 1970, tiza y lápiz sobre papel.



Map of Broken Glass (Atlantis), 1969, collage y lápiz sobre papel.

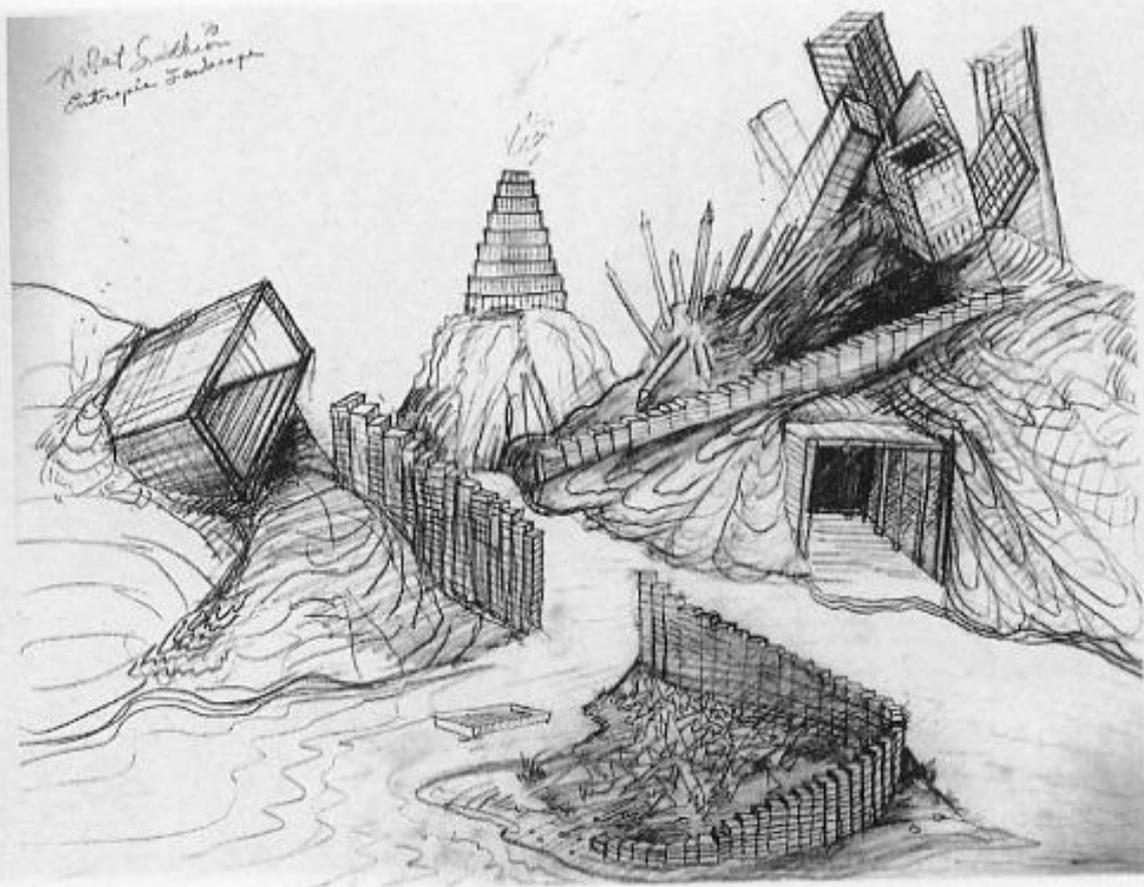


Robert Smithson realizando *Map of Broken Glass*, Loveladies, Nueva Jersey, 1969.

*Map of Broken Glass (Atlantis)*, 1969, vidrios rotos.



*Island Project*, 1970, lápiz sobre papel.

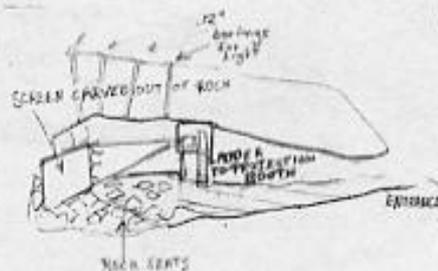


Entropic Landscape, 1970, lápiz sobre papel.

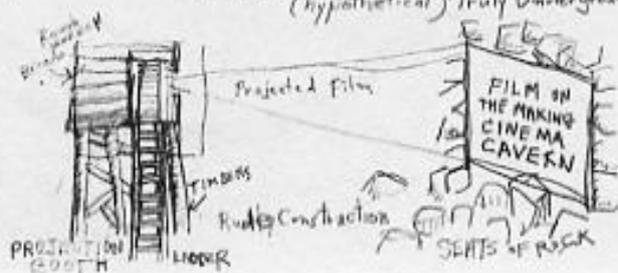
Towards the Development of a Cinema Cavern  
or the movie goer as spelunker R. Smithson 1971



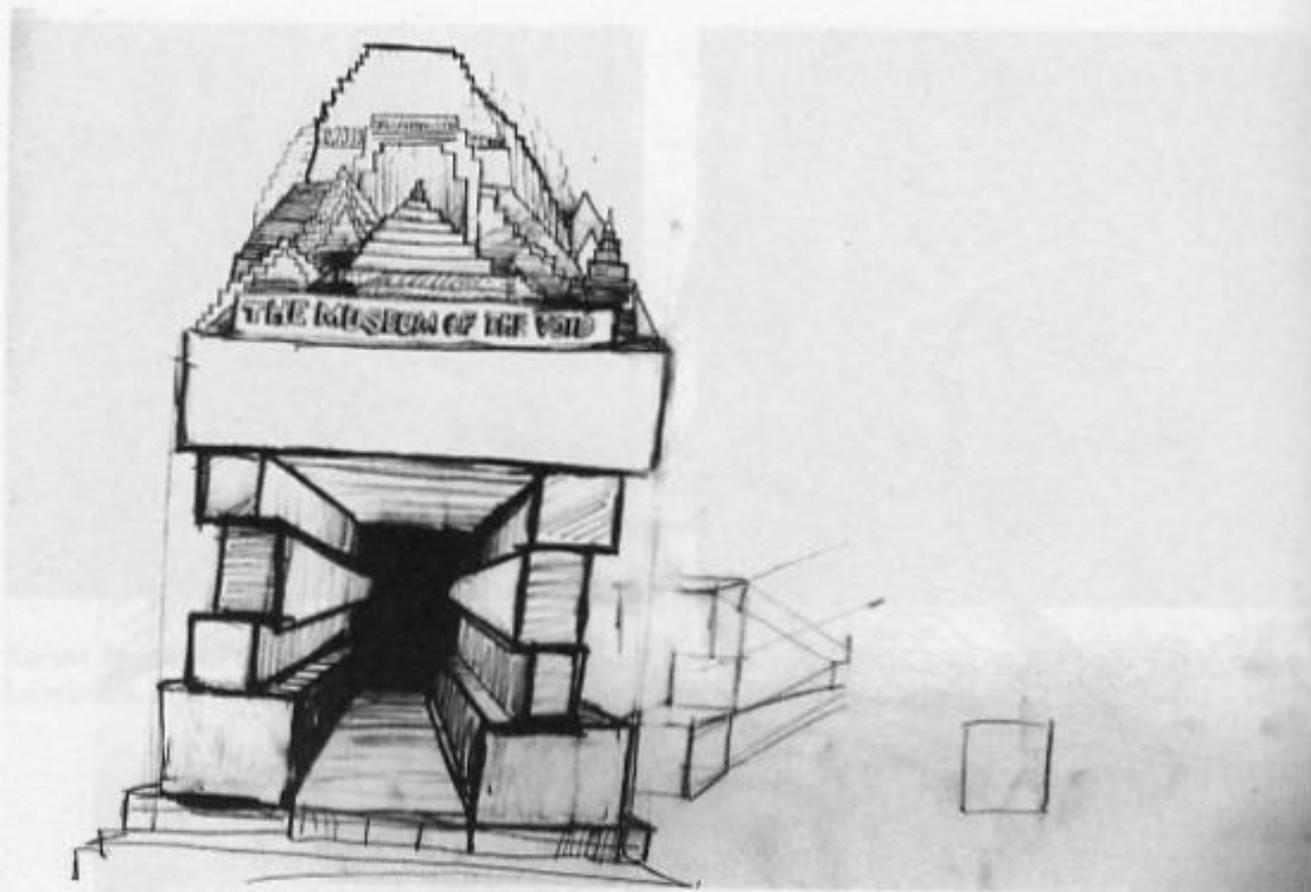
Movie goer  
as  
Spelunker



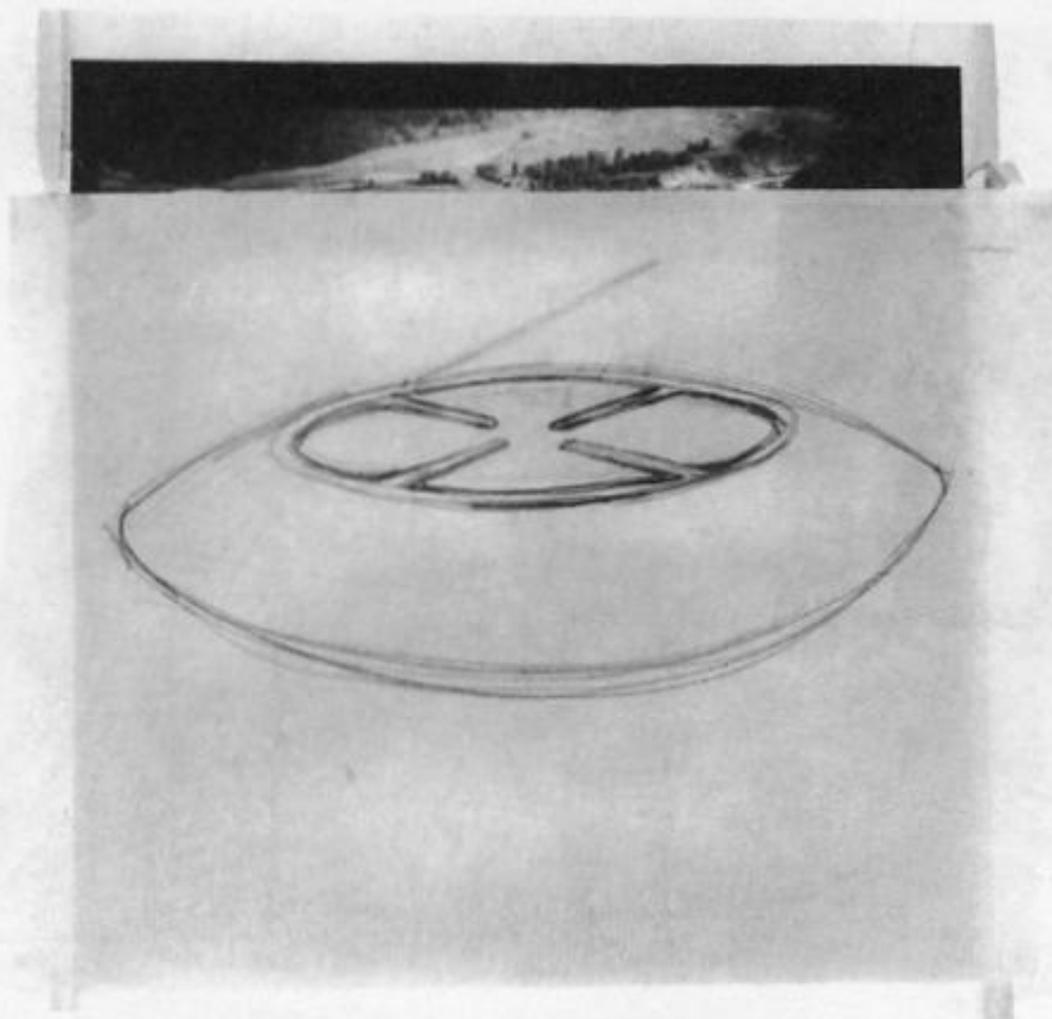
Natural cave or Abandoned Mine  
(hypothetical) Truly Underground



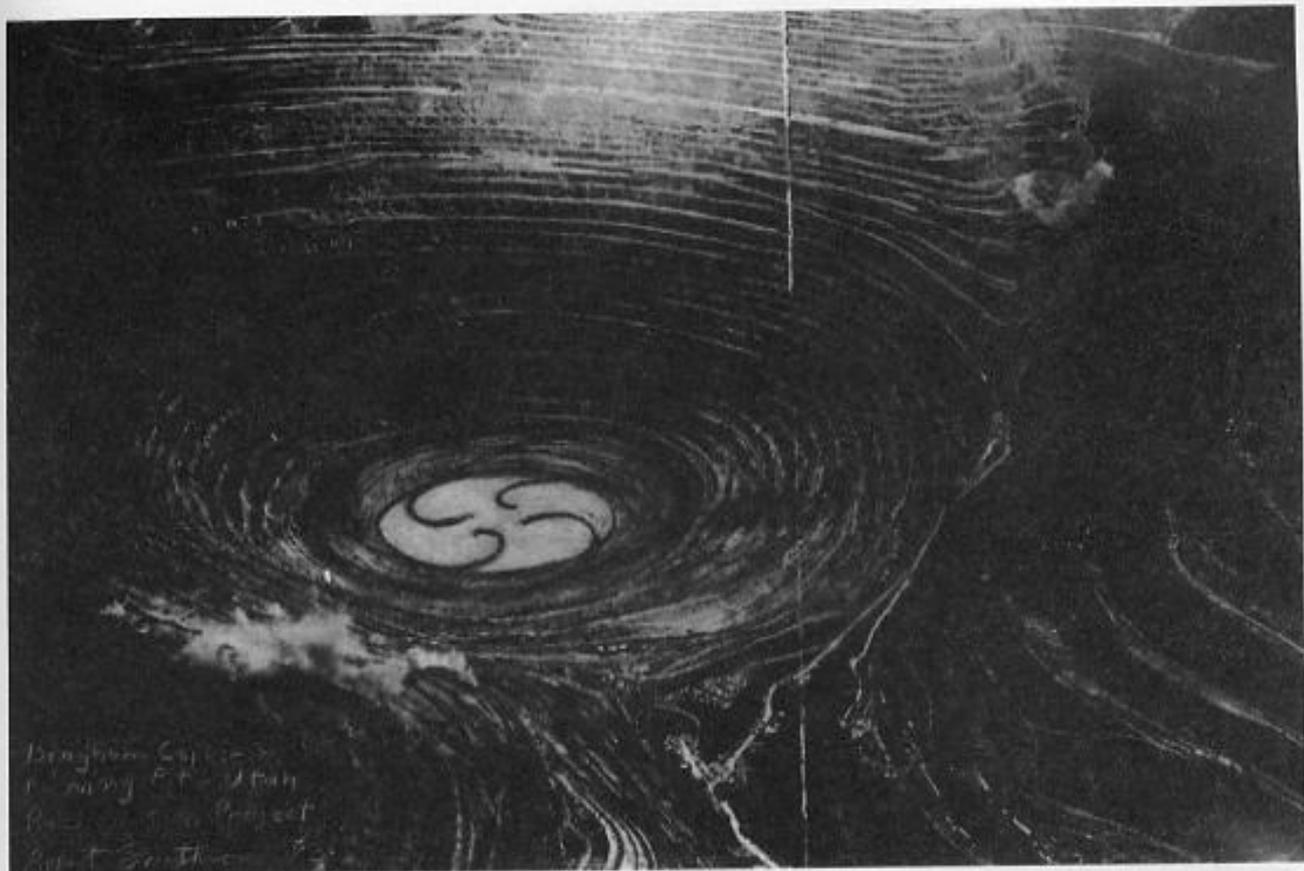
Para el desarrollo de una cueva-cine, 1971, lápiz, collage y cinta sobre papel.



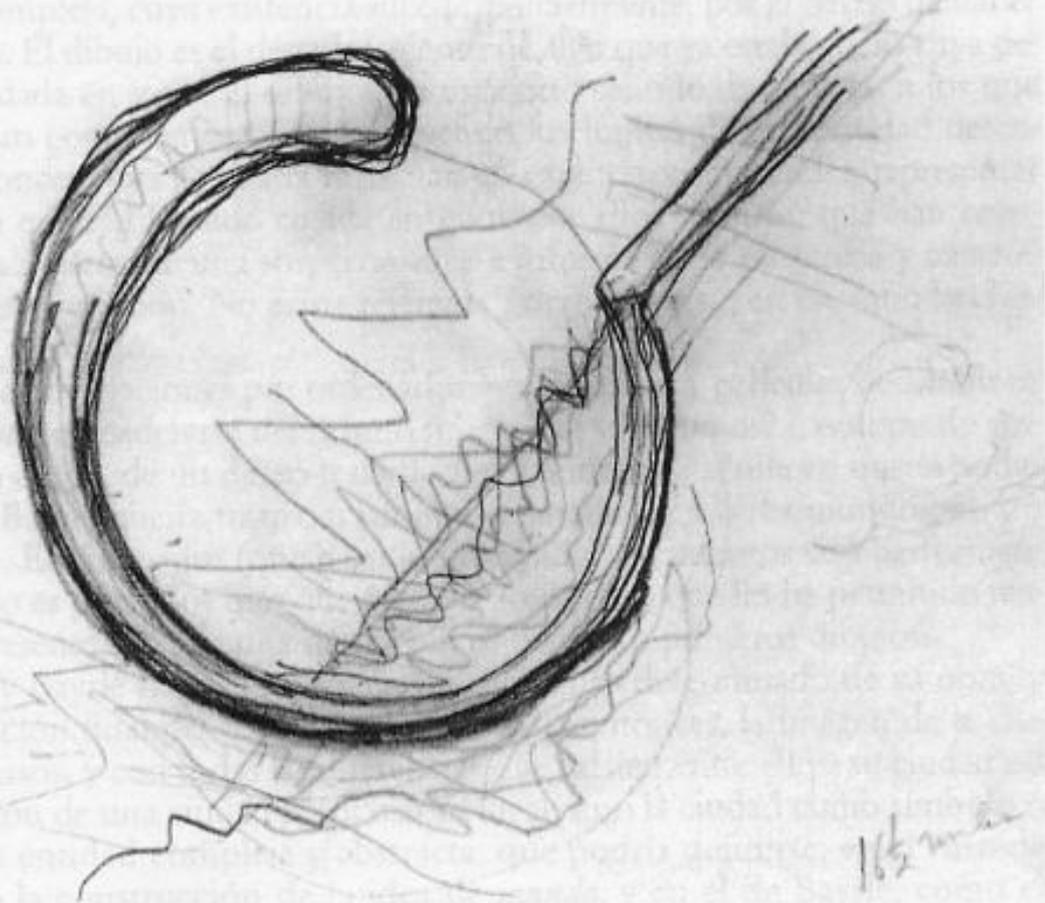
*The Museum of the Void*, 1969, lápiz sobre papel.



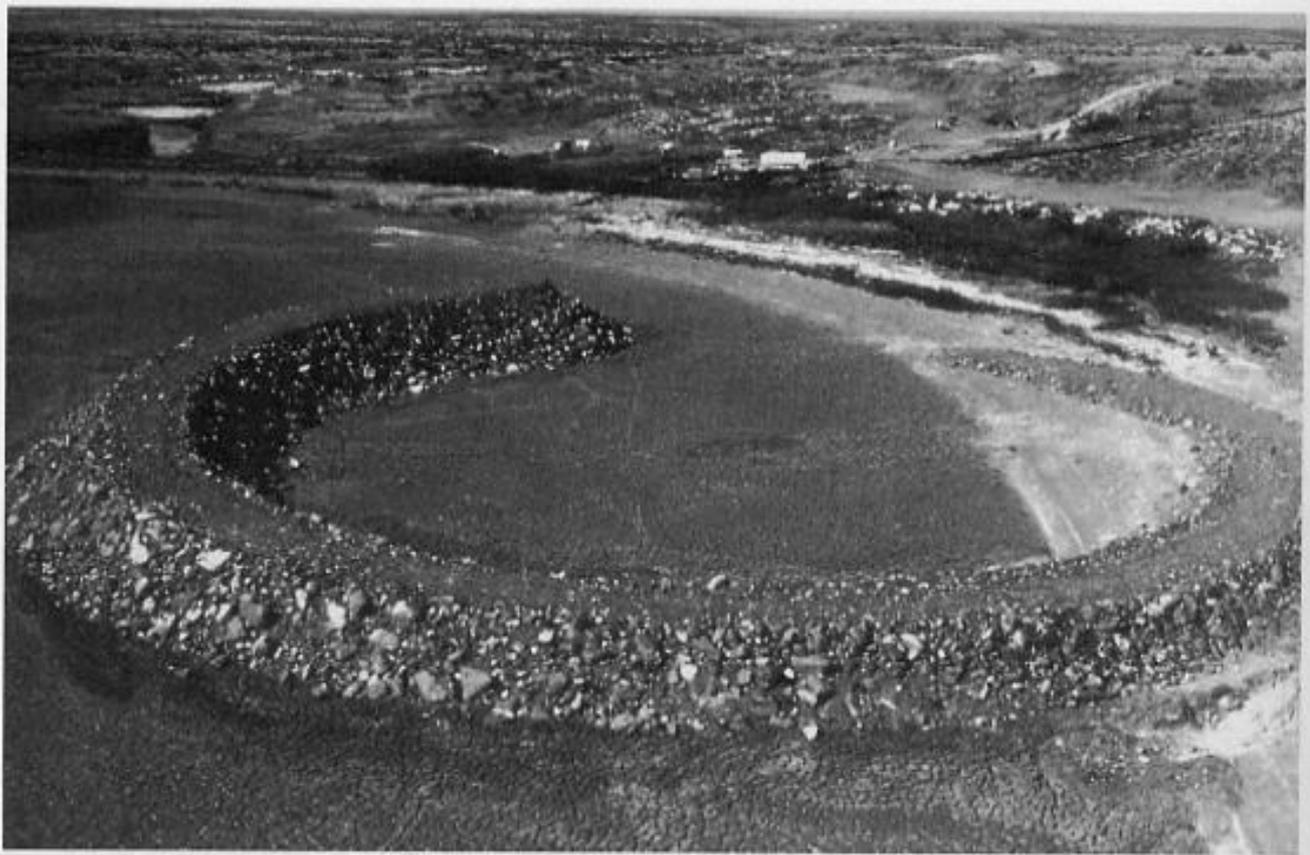
Sin título (Proyecto para *Peabody Coal*), h. 1972, fotóstato de fotografía aérea con capa sobrepuesta.



*Mina de cobre de Bingham, proyecto de recuperación de Utah, 1973, cera, lápiz, cinta, plástico sobrepuesto y mapa.*



*Rampa de Amarillo, Texas, 1973, lápiz sobre papel.*



*Rampa de Amarillo, Texas, 1973.*