

Cada concepto u obra, (es lo mismo), se distribuye en el papel de manera que la vista del documento habla por sí misma, casi como "libro de instrucciones" del trabajo de Smithson. Un catálogo con el que imaginamos al propio Smithson obteniendo nuevas pistas desde su manipulación, a partir del despliegue sobre una mesa de trabajo, de lo que en aquella ocasión llevaba "en el bolsillo".

Como una sección de acuerdo inmediato, este diagrama resumiría en un instante un campo de acción en el que se disponen a la misma vez productos e intenciones; Ideas y realizaciones.

Esta superficie artificial, esta geometría de intereses convertida en nube genealógica concéntrica, ilustra el *paisaje* definitivo: el *paisaje interior* o mental.

Como posible "implosión" para comprender el trabajo de Robert Smithson, serviría también este dibujo como representación de otro sistema, más amplio: El de razonamiento no lineal, introspectivo y a la vez asociativo que domina el pensamiento contemporáneo desde hace tiempo.

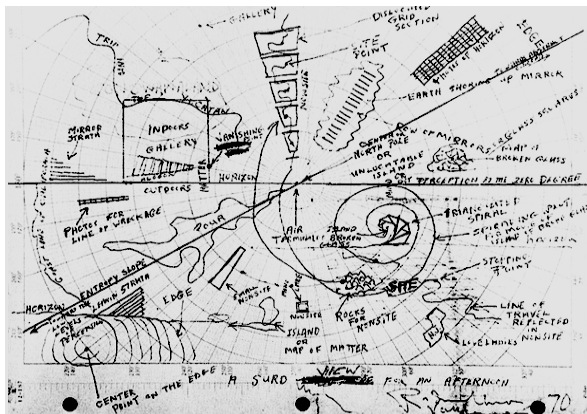
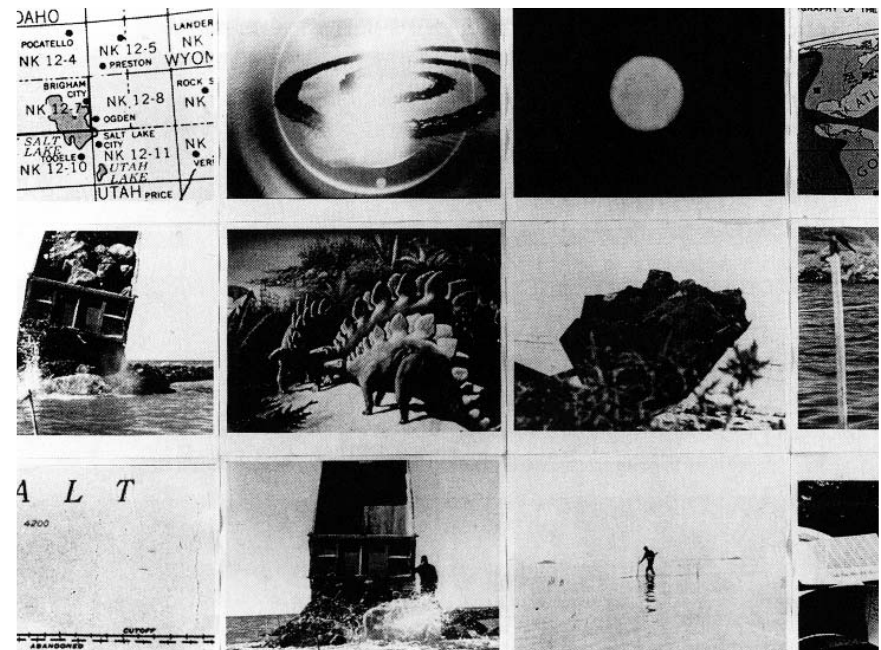


Imagen de portada: Fotogramas de la película de Robert Smithson, *The Spyral Jetty*, 1969; Imagen de última página: Robert Smithson, *A Surd View for an Afternoon*, 1969.

LOS DIEZ PAISAJES DE ROBERT SMITHSON.

COMENTARIOS SOBRE ALGUNOS TEXTOS

JACOBO GARCÍA-GERMÁN



Tras la lectura de los escritos de Robert Smithson, el completo libro *The Collected Writings*, publicado en 1996 por la University of California Press, surge, como con tantos otros libros, una necesidad de completar lo leído con una reflexión personal.

Debido a la doble cara del aprendizaje que se puede llegar a producir acerca de un mismo tema, (hacia la memoria y hacia lo propio, por un lado, y recibiendo y asimilando nueva información, por otro), me propongo a continuación rastrear cuales son, a mi entender, las principales ideas y actitudes de R. Smithson frente al paisaje asociando estas ideas, en algunos de los casos, con otras propias y recordadas que, en su momento, pensé que tenían alguna correspondencia con las de Smithson.

Algo así como traerse a casa lo aprendido para poder comprenderlo, o redefinir, con palabras propias, algo exterior a nosotros para dotarlo de un sentido cercano.

Cada apartado de los aquí expuestos hace referencia directa a alguno de los escritos de Smithson, o al menos, a líneas y observaciones puntuales que han dado pie a un comentario completo. Comencemos, con la intención de dar título a aquellos "paisajes" a tratar, haciendo referencia al texto "Response to a questionnaire from Irvine Sandler" (1966) y, respondiendo con una ironía parecida a la que quiso emplear el propio Smithson en aquella ocasión, podemos decir:

Pregunta.- ¿Se puede identificar el interés por algún tipo determinado de paisaje en el trabajo de Robert Smithson? ¿Si así es, cómo se caracteriza el mismo?

Respuesta.- No hay un tipo de paisaje en Robert Smithson, hay diez tipos de paisajes en Robert Smithson:

10. EL PAISAJE GENEALÓGICO

Como final a este recorrido, una imagen contenida en el libro *The Collected Writings*.

Los artistas trabajan con un espectro de referencias, conceptos, formas e ideas que les son propias, que van ampliando con el tiempo y el aprendizaje, y que les permite avanzar en su trabajo.

En el texto "Earth", Smithson explica como, en un momento dado de su carrera, fue estimulado por un tipo de material, (fotos aéreas, planos, mapas, sistemas de gran escala, cartografías...), que le permitieron comenzar a pensar en términos de territorio y amplitud, exteriores gigantescos, intervenciones topográficas, etc. (Esto también se explica en el texto "Towards the development of an air terminal site").

Interesa pensar como este material diverso, que Robert Smithson utilizaba para trabajar, puesto encima de la mesa podría asemejarse al conjunto de ideas, posibilidades y conceptos que, dibujados sobre un papel, reflejasen esa "genealogía de intereses", que habitan en la cabeza de cada artista.

En la página 198 del libro descubrimos este tipo de documento, dibujado durante una conversación con el historiador Dennis Wheeler en Vancouver en 1969. En él, y sobre un papel cuadriculado circularmente, (esto es, un árbol concéntrico, una sección de árbol o cerebro), dibujaba su personal genealogía de intereses, obras y conceptos. Observándolo con detenimiento, podremos descubrir en él todos los temas sobre los que hemos venido tratando y que formaban el universo personal de R.S.: Entropía, espirales, estratos geológicos, espejos, non-sites, niveles de percepción, límites, líneas fantasmas, grados cero, polo norte, bordes y centros, New Jersey o el horizonte.

Así, ideas relacionadas con la geología, las obras anteriores del artista, la geografía, la historia del lago o las asociaciones aparentemente más dispares son puestas en relación alrededor de esta importante pieza. Incluso la propia geometría de la película al enroscarse en el rollo dentro de la cámara de cine se compara a la espiral de piedra del Lago Salado, espiral que, por momentos, parece contener el mundo entero, tal y como se nos muestra en esta película. Un non-site permite que el "site" esté en cualquier lugar, y la cámara realiza un zoom en el interior del Museo Americano de Historia Natural sobre el esqueleto de un *Ornithomimus Altus* para, en palabras de R.S., capturar la "escala" del Spiral Jetty, que aparece en la siguiente toma.

Por tanto, el paisaje se va complejizando a medida que se interioriza. La secuencia creativa *Spiral Jetty* (obra) - *Spiral Jetty* (película) - *Spiral Jetty* (texto) va aumentando y modelando este paisaje mítico que, lejos de resultar caprichoso o incoherente, emerge con la fuerza de un verdadero universo unitario y poético.

Esta idea de que el lugar nunca se acaba en lo físico, si no que es sólo una chispa para fabricar otro lugar, imaginario, propio y operativo, recuerda a alguna afirmación de Enric Miralles tales como, "...has visto el terreno, ahora olvídate de él...", o "...yo nunca he hecho proyectos más grandes que el tamaño de la mesa en la que estaba trabajando...".

1. EL PAISAJE ENTRÓPICO

Comencemos con la interpretación que R.S. hace del concepto de "entropía", es decir, la pérdida de energía enunciada por la segunda ley de la termodinámica.

En muchos de los textos, se adivina un interés por la idea de desgaste asociada al paso del tiempo, la inevitabilidad que esta ley promueve en cuanto al desorden y a la descomposición de las cosas. Esto lo aplica Smithson, no sólo al arte y al territorio, sino también a ejemplos concretos, (habla de la rotura del Gran Vidrio de Duchamp), y establece a partir de ahí una interpretación del mundo de la economía, de la historia del hombre o de la geología.

Habla de la crisis energética de los años 70 como una forma de entropía y de la noción de reciclaje como un intento de restablecer la energía perdida en este inevitable proceso.

¿Cómo se sitúa R. S. como artista frente a estos principios?

A pesar de un tono algo pesimista, "...the world is slowly destroying itself", dice en una de las entrevistas, casi toda su producción toma como punto de partida el hecho de valorar la inestabilidad y el cambio en la naturaleza, trabajando con estos principios tanto a la hora de elegir los lugares, (non-sites, paisajes donde lo aleatorio, las fuerzas naturales y la historia del terreno son especialmente visibles), como al resolver de que forma actuar en ellos.

¿Qué es el "Asphalt Rundown" de Roma, obra de 1969, más que una aceleración del proceso natural de sedimentación y superposición

geológica de materia, con el fin de hacer patente la presencia de estos acontecimientos en el curso de la historia de la tierra? Esto es especialmente claro si contemplamos esta "acción" en el contexto del escrito "Entropy made visible" junto a imágenes, entre otras, de erupciones volcánicas en Islandia o de terremotos en Alaska.

La idea de entropía es la que permite a Smithson desarrollar el concepto de non-site, como iremos viendo a partir de aquí. Aquellos lugares de máxima indeterminación y que por ello ofrecen el mayor grado de libertad.

Su fijación por los paisajes industriales en ruinas está cerca del interés por los vacíos y los márgenes urbanos que tantos arquitectos tienen hoy en día.

Por otra parte, en el texto "Entropy and the new monuments", Smithson, al hablar de algunos artistas a primera vista afines a él, como Donald Judd, Carl André, Robert Morris, Sol Le Witt o Dan Flavin, escribe que "el tiempo como descomposición o evolución biológica parece estar eliminado en el trabajo de estos artistas". Resulta muy relevante esta afirmación, ya que el propio R.S. parece querer separar su campo de acción del de estos artistas, hoy habitualmente clasificados dentro del "minimal" americano, para situarse en una órbita propia, menos abstracta y más relacionada con el cambio, lo contingente, la historia y la memoria.

Dice en otro lugar: "Minimal art - My work has always been an attempt to get away from the specific object... A lot of people are disturbed by my work because it is not within their grasp".

Y se llega aquí a uno de los puntos clave: a pesar de sentir desde un principio una identificación absoluta con el paisaje en el que trabaja, Smithson lo considera puramente instrumental, en el sentido en que éste, el paisaje, será solamente una excusa para que, a partir de su intuición, de su subconsciente y de su memoria, el artista sea capaz de generar una narrativa que justifique su trabajo en ese lugar: " A site at zero degree, where the material strikes the mind, where absences become apparent, appeals to me, where the disintegrating of space and time seems very apparent...".

9. EL PAISAJE MÍTICO

A pesar de que Spiral Jetty es, probablemente, la más famosa y representativa obra de land art que se haya llevado a cabo, resulta altamente revelador como, en el libro *The Collected Writings*, y, concretamente en los dos textos que giran en torno a la realización de esta obra, *A cinematic atopia* y *The Spiral Jetty*, estos no se detengan a explicar y detallar las características del objeto en si mismo. Más bien, se ocupan de retratar el mundo imaginario, o el "paisaje mítico", que el artista es capaz de construir alrededor del lugar, la obra y su realización.

Lejos de detenerse en Spiral Jetty como pieza, Smithson mismo hace una relectura de ella en la película *The Spiral Jetty*, incorporando en ésta todo un mundo de referencias que se presentan en un mismo plano de importancia que la obra misma.

En "A provisional theory of non-sites", escribe como, "una intuición lógica puede desarrollar un nuevo *sentido de metáfora*, libre de contenido natural o realista. Entre un lugar concreto, (...), y un non-site, existe un espacio de significación metafórica. Podría ser que *viajar* en ese espacio fuese una vasta metáfora". Más tarde, añade, "podría haber, entre dos lugares, una metáfora física y material, desprovista de un significado natural y de hipótesis realistas".

En otras palabras, un no-lugar, para R.S., es aquel lugar que permite ser desprovisto de sus cualidades, si es que las tiene, para asumir aquellas que le atribuya la imaginación, quizás, provenientes de otros no-lugares, creando una constelación imaginaria de intercambios en el tiempo y en el espacio.

8. EL PAISAJE DEL GREAT SALT LAKE, UTAH

Es en el Gran Lago Salado, en la obra del Spiral Jetty, donde toda esta argumentación que venimos desentrañando, se puso en práctica de manera brillante y convincente.

La riqueza biológica de la superficie del lago, (micro bacterias que coloran el agua, su alto contenido en sal, o su historia geológica), son aspectos con los que Smithson se identifica desde el principio. El carácter primitivo del paisaje, desolado y agresivo, le permite realizar asociaciones imaginarias con civilizaciones perdidas que habitaron un continente remoto en el Atlántico Norte, con el mundo de los dinosaurios o con micro-mundos, (sal en un microscopio), que se comparan a la propia geometría del Spiral Jetty.

2. EL PAISAJE DE PASSAIC, NEW JERSEY

En uno de los textos claves del libro, Robert Smithson recorre el paisaje de Passaic, cerca de New Jersey y cercano a su memoria, ya que el propio artista nació en esa localidad en 1938.

Smithson se identifica con este paisaje a varios niveles. El primero, debido a la familiaridad que le produce el mismo, al haber crecido allí, y esta proximidad es también la que le permite reinterpretar el lugar y dotarlo de contenido cultural, convirtiéndose Passaic en el paradigma del paisaje abandonado, libre para ser recorrido e interpretado, capaz de ser redefinido a cada vez y a cada visita.

Las ruinas industriales que R.S. encuentra allí pasan a llamarse inmediatamente "monumentos", con todo el contenido que el término implica. Los artefactos industriales en desuso, tuberías, grúas, depósitos, etc., adquieren una dimensión monumental y heroica y se convierten en los nuevos hitos de la cultura post-industrial, en una continuación, quizás, de la idea duchampiana de santificar los objetos y las cosas que encontramos alrededor. Esta glorificación de las ruinas industriales podría tener su origen en esta línea, que de Duchamp pasa a los artistas Pop, y que Smithson comenta en el texto "Robert Smithson on Duchamp".

Smithson encuentra un carácter "prehistórico" en estos objetos que son, según él, "ruinas en reverso" y que "parecen haber surgido como ruinas antes de ser construidos, en vez de convertirse en ruinas después de haber sido construidas".

Lugares suspendidos en el tiempo, pertenecientes a algún momento indefinido, ancestral pero de origen imposible de localizar. Son sus no-lugares y es ésta, tal vez, la propuesta más poética de

Smithson. También la más operativa: al no pertenecer este tipo de sitios a ningún lugar ni a ningún tiempo, las asociaciones son infinitas, como veremos.

Smithson deposita toda la alienación del hombre contemporáneo, su extrañeza frente al mundo, en estos espacios olvidados, termómetros del desorden y a la vez depósitos de la memoria.

Con frases como "un conjunto de futuros abandonados", (y subrayo el plural en "futuros"), o "estoy convencido de que el futuro se encuentra perdido en algún lugar de entre los restos del pasado no-histórico", Smithson nos ofrece una perspectiva melancólica y lírica a la vez que útil de estos paisajes.

Para aquellos que nos hemos educado en la disciplina del "terrain vague", tan de moda en estos últimos años, y tan sugerente, como argumento, pero que ha llegado a convertirse en un lugar común, no puede dejar de impresionar una sensibilidad como esta ya en los años 60. Una sensibilidad que apuntaba a estos paisajes como gérmenes de futuro.

3. EL PAISAJE CONSTRUIDO COMO ANTROPOLOGÍA ABSTRACTA

Del pequeño texto "Sites and settings", de 1968, me gustaría señalar como Smithson parece querer establecer un nuevo punto de partida, un vacío inicial de cara a los paisajes del mañana: Aquellos paisajes "capaces", aún vacíos, aún sin interpretar, que R.S. cree, van a ser objeto de un mayor desarrollo creativo en el futuro. En este texto escribe como estos lugares van a ser:

6. EL PAISAJE DEL FUTURO Y LA MEMORIA

Lo que se entiende del texto "The shape of the future and the memory", de 1966, es que para Smithson, el tiempo funcionaba en dos direcciones, hacia delante y hacia atrás, como velocidades intercambiables y complementarias.

A pesar de la potencia conceptual de su trabajo como manifiesto, el peso de la memoria y de lo personal, entremezclada con algo así como "la memoria del mundo", nunca deja de verse en sus escritos.

La noción de que un lugar deja de ser físico, tan repetida por R.S., para pasar a ser una línea en el tiempo y en la memoria, capaz de aunar lo real con lo imaginado, permite pensar en un estado de "irrealidad" para cualquier sitio, entre un pasado infinito, que se remonta a la formación del mundo, y un conjunto de futuros, todos posibles y ninguno definitivo. Para Smithson, la continuidad del espacio, con todas sus certezas y evidencias, ha dado paso a la dimensión discontinua del tiempo, esa región donde "la mente del viajero, se adentra y, descubriendo un progresivo estado de "cámara lenta", percibe la grava y el polvo de la memoria, en las fronteras vacías de la consciencia".

7. EL PAISAJE DE LOS NON-SITES

Va quedando cada vez más claro, a medida que avanzamos en la lectura de los textos de Robert Smithson, como su interpretación de los lugares siempre trascendía a los mismos, para ir más allá e incorporar intereses y obsesiones personales formando un todo coherente.

de invariantes capaces de dotar a su trabajo de un sentido histórico y profundo; aquel que R.S. considera que no tienen aquellos artistas dedicados simplemente a la producción, (Warhol), o a la precisión en la definición de objetos, (los minimalistas).

Uno de estos invariantes los encuentra en lo que él denomina los objetos primarios, (o prime objects). En el texto "The artist as a site seer", habla de unas "unidades de orden" en todo entorno, una presencia capaz de codificar y explicar el lugar en el que se encuentran. El término primario, o primo, pone en relación estos objetos, de los cuales se ofrece de ejemplo las construcciones de Stonehenge, que, al igual que los números primos, "no se pueden descomponer, poseen un origen enigmático, son inamovibles, indestructibles y unitarios".

Más adelante habla de las pirámides de Egipto y, contemporáneamente, de las construcciones de R. Buckminster Fuller y A. Graham Bell.

Parece lógico pensar que el propio Smithson hubiese deseado esta suerte de inevitabilidad para sus propias obras, ese sentimiento de "obra necesaria", que, efectivamente, nos invade en algún momento al contemplar su trabajo, especialmente el Spiral Jetty. No es de extrañar los esfuerzos de Smithson por justificar su Spiral Jetty a la luz de las condiciones del lugar, geológicas, climáticas, solares, o de color, con vistas a obtener esta condición de permanencia y sintonía con el cosmos que deseaba para su obra. Algo justificado en Stonehenge a partir de su función, según Smithson, de "computadora neolítica", capaz de predecir eclipses o rastrear los solsticios y los equinoccios.

1. Paisajes sin la mirada de la historia.
2. Edificios, (fábricas suburbanas, interiores y exteriores rectilíneos), superficies duras e impenetrables.
3. Lugares corrientes que parezcan de un tiempo futuro.
4. Parques industriales sin industria..., edificios de oficinas sin actividad de negocios.

Resulta interesante, de cara a enmarcar a R.S. en el contexto del panorama neoyorquino de los años 60, como el artista parece situar al mismo nivel dentro de estas categorías, por un lado obsesiones suyas ya comentadas, (los paisajes industriales), y por otro el lugar paradigmático para los artistas americanos de la época, el "loft" o estudio de artista, tan valorado desde los expresionistas abstractos hasta Warhol.

En el apartado "Recent site developements", enumera el loft junto a los edificios de oficinas, los lugares industriales y las terminales aeroportuarias como paisajes de posibilidades, preparados para ser interpretados, manipulados y mitificados con una mirada nueva. Esta abertura la encuentra Smithson en sus non-sites tanto como en los lofts donde habitaban él y sus amigos- el libro muestra una fotografía de R.S. en su loft junto a su mujer, Nancy Holt-. La lista se completa con el "apartamento urbano", la "casa suburbana", y el "edificio urbano de oficinas", acabando con la divertida frase, "todo el mundo ama el Seagram Building y odia el Pan Am Building".

4. EL PAISAJE DEL TIEMPO ESTACIONARIO

Hay un momento en el texto "See the monuments of Passaic, New Jersey", en el que Smithson escribe, "¿Qué puede usted encontrar en Passaic que no pueda encontrar en París, Londres o Roma? Descúbralo usted mismo". En otro lugar, en el escrito dedicado a los monumentos de Passaic, se dice, "¿Ha reemplazado Passaic a Roma como la Ciudad Eterna?".

Estas dos citas me recuerdan al librito *Viaje a las Cárcavas*, publicado por la colección Pez Priveé. En común con la actitud frente al paisaje de Passaic, en concreto en la primera de las dos citas, está la idea de descubrir un mundo completo con sensaciones, sugerencias y carácter específico en uno de estos lugares anónimos, no-lugares; un mundo que, a base de afinar la mirada y de observar lo aparentemente banal, se revela tan denso y fascinante como el de cualquier ciudad, como el de cualquier sitio del planeta.

Implícita está también la idea, presente en *Viaje a las Cárcavas*, de hacer "turismo por tu ciudad", de convertirse en un eterno explorador, con una actitud continua de sorpresa ante el mundo que te rodea, registrando este entorno mediante fotografías, dibujos, anotaciones, etc. Ésto se convertirá en una actitud de raíz casi ética para Robert Smithson.

La relación, algo irónica e imposible, de Passaic y Roma, habla de lo relativo de las valoraciones, ¿no puede tener Passaic para Smithson una profundidad histórica tan incuestionable como la de Roma?

Si el land-art se puede considerar, por tantas razones, como un producto inequívocamente americano, casi de contestación hacia Europa, después de la posición de "líderes" que habían adquirido los Estados Unidos en el mundo del arte a partir del Expresionismo Abstracto, ¿no está esta arrogancia y desafío intuida en esta reflexión?

En una página de *Viaje a las Cárcavas* alguien pregunta: "¿...no te da la sensación de que debajo de estas lomas hay como una ciudad o algo?", a lo cual otro responde, "¿Pompeya?".

El "terrain vague" se ha entendido tradicionalmente como campo de fuerzas, lugar de conflictos, desgastes e incluso destrucción. También R.S. lo entiende así, pero en esta frase, "¿Pompeya?", se sugiere en cambio una idea de lugar en suspensión, dormido y expectante; una especie de sonido neutro, una energía latente pero apagada... de pausa o de paréntesis.

El tiempo detenido, otra posible categoría para los non-sites, como explica Smithson en otro lugar: "Este tipo de tiempo tiene poco o ningún espacio, es estacionario y sin movimiento, no se dirige a ningún sitio, es anti-Newtoniano a la vez que instantáneo, y va en contra de las ruedas del reloj-tiempo".

5. EL PAISAJE DE LOS OBJETOS PRIMARIOS (O PRIME OBJECTS)

Robert Smithson tiene un profundo convencimiento de que no existe un salto temporal entre su trabajo, o mejor, su visión del mundo, y la que ha habido en otros momentos, remotos en el tiempo pero cercanos en cuanto a sensibilidad. Así, va identificando una serie