

Distancia y referencia: en derredor con Robert Smithson

Jaime Capitel

El presente escrito es un intento de confrontación teórica con el artista norteamericano Robert Smithson, lo cual supone un importante desafío. Si quisiera aludir al corpus smithsoniano mediante una metáfora, no me atrevería a afirmar que su obra es un edificio, o una colmena. Preferiría con mucho la imagen de hilos que se despliegan formando una madeja en forma de archipiélago; antes que la idea de un objeto o de elementos tapados que pudiéramos alumbrar si rasgáramos la tela, la consideración de una unidad incierta compuesta por los tránsitos del hacer artístico. De acuerdo con esta vaguedad procederé, de modo tentativo, procurando alejarme lo más posible de un pensamiento asertórico.

Mi comprensión de Smithson lo coloca en un movimiento de alejamiento, nunca definitivo, del minimalismo; su evolución hacia formas de creación plástica no geométrica pueden ser vistas dentro de una fuerte continuidad en los componentes tanto estéticos como ideológicos; categorías centrales compartidas, en un sentido que intentaré elaborar, por otros autores de gran relevancia como, por ejemplo, Donald Judd. Ahora bien: no abrigo la esperanza de explicar a Smithson mejor de como él lo hizo en sus escritos (concebidos, por otra parte, por él mismo como elementos indispensables de su producción estética, y no únicamente teórica). Procuraré, más bien, centrarme en la noción de representación, aparentemente descartada por toda la escultura minimalista, con la esperanza de obrar una limitación responsable, más que una reducción arbitraria. Creo que en Smithson la representación nunca es abandonada definitivamente, aunque se haya desligado de la tradición figurativa anterior. En ese sentido se pueden entender sus non-sites, esto es: mapas tridimensionales de lugares ausentes. Serán extraídas ciertas implicaciones de los non-sites en aras de una comprensión positiva de Smithson y de su influencia, y más allá de su indefinición como antinaturalista, antiformalista, antiexpresionista o antihumanista. Ello implica aventurarse en las aguas de una ontología lingüística de la ima-

gen, por lo que sólo aludiré de refilón al realismo geológico en torno al cual gravitan las convicciones más profundas de Smithson.

El escrito consiste en varias exploraciones. En primer lugar, aludiré a la noción de ejemplificación en Nelson Goodman; lo cual puede resultar interesante en orden a entender en qué sentido otros autores de la familia minimalista dejan de hacer uso de la representación ilusionista a favor de la ostensión y la experiencia corporal. En segundo lugar me ocuparé de uno de los escritos de Rosalind Krauss, quien ofrece, desde su postura post-estructuralista, instrumentos conceptuales notables para el análisis de la singularidad de la escultura minimalista y post-minimalista. En la conclusión intentaré hacer converger los avances logrados a lo largo del escrito en la noción barthesiana de simulacro.

1

La sugerencia de que una modalidad simbólica característica de la obra de autores como Robert Morris o Donald Judd es la ejemplificación en el sentido técnico que tan agudamente perfiló Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte* [1968], está tomada del ensayo de Francisca Pérez Carreño *Arte minimal: Objeto y sentido* [2003, 130]. Para mayor claridad, citaré el núcleo de la definición de Goodman:

La ejemplificación es posesión más referencia. [Nota:] La ostensión, igual que la ejemplificación, está en relación con las muestras; pero mientras que la ostensión es el acto de señalamiento de la muestra, la ejemplificación es la relación entre la muestra y aquello a lo que se refiere.

La ejemplificación es una forma de simbolización no metafórica, pues precisa de la inmanencia predicativa de lo referido en la muestra. Más adelante Goodman insiste en el carácter simétrico de la referencia[1968, 74]:

la denotación implica referencia entre dos elementos en una dirección, mientras que la ejemplificación implica referencia entre los dos en ambas direcciones.

Mientras que la metáfora transporta a un elemento no presente y, por tanto, abre una presencia no material y lingüística, la ejemplificación efectúa un movimiento complejo por el cual el signo es puesto en relieve como uno de los casos en que la cualidad se da; simultáneamente, este darse de la cualidad adquiere una presencia inmanente pero universal¹ en tanto que predicado lingüístico. Me inclino a pensar que la consecuencia derivable es el desplazamiento de la propiedad referida hacia el conjunto de los objetos ausentes que la comparten con la muestra: la co-mención del resto de casos posibles. El hecho de que los ejemplos que Goodman aporta estén tomados de la actividad textil y de la pintura lo confirman en amplio grado: la muestra de tela debe dar pie a configurar en la mente una impresión, en gran medida táctil, de los pantalones o las chaquetas que se podrían conseguir empleando ese material en concreto.

Las obras de Donald Judd, consistentes en la colocación modular y sucesiva de elementos fabricados e idénticos entre sí, pueden verse como una aplicación casi sistemática de la ejemplificación. Por supuesto, habría que realizar el esfuerzo de individuar los predicados concretos que son ejemplificados para, a partir de ello, extraer conclusiones sobre el tipo de experiencia de que Judd quería hacer partícipe al espectador. A pesar de que Judd no diera título a sus obras, éstas son variaciones sobre las mismas preocupaciones; por otra parte, contamos con sus escritos. En el artículo *Specific Objects* [1965], se aprecia un interés por las propiedades reales de las cosas en el espacio, así como la necesidad de acercar la experiencia estética a una reflexión a partir de condiciones semejantes.

Mi propuesta supone que en la mayor parte de sus creaciones Judd está llamando la atención sobre la experiencia cotidiana en su jaez fundamentalmente urbano, extensible de forma imprecisa más allá de los núcleos de las grandes ciudades. Los materiales sintéticos se expanden hasta los suburbios, que niegan el paisaje y lo idílico como temas posibles del arte contemporáneo; la modularidad, la repetición de paralelepípedos y de rectángulos sólidos son parte esencial de todo programa arquitectónico o urbanístico moderno: un plano de papel y una fachada construida comparten un carácter peculiar y propio en la alteración del entorno previo y la convivencia con el mismo.

Lo ejemplificado parece deberse a una inmanencia en la que solo propiedades de tipo ostensivo, no definibles sino posibles, pueden ser el contenido de la forma simbólica.

¹ Con la obvia restricción semántica a que obliga la materialidad, pues de lo contrario se incurriría en los tan denostados errores categoriales.

Valdría por tanto para incluir la naturaleza concreta de los materiales sintéticos o metálicos empleados en las series de Judd, que por otra parte suelen ser brillantes, reflectores de la luz y no opacos: al igual que cuando caminamos entre edificios modernos, nos vemos reflejados sin tener la intención de mirarnos. En un sentido ligeramente ampliado, no obstante, la ejemplificación puede llegar a incluir propiedades no ostensivas, como la propia serialidad y la repetición, o la simplicidad geométrica. Lo importante es que se mantengan las condiciones de “posesión más referencia” que permitan el juego indicado antes. En mi opinión, el hecho de habituarse a estas obras tiene un efecto particular consistente en la permanencia de las mismas en la memoria a la vuelta del espectador a los espacios comúnmente transitados. El espectador transporta consigo imágenes que corresponden a obras inspiradas en las condiciones culturales de su época, e impregnadas de reflexión sobre las mismas. La serialidad y la indiferencia del material empleado (y envejecido, teñido de tiempo efectivo en el reverso exterior) se encuentran consigo en los ojos del ciudadano, de modo que la cualidad ejemplificada en la obra de arte minimalista se ve, en cierto modo, desprendida de los objetos co-mencionados o, como mínimo, subrayada también en ellos. Valga esto, *mutatis mutandis*, para la obra de otros autores como Ian Flavin o John Chamberlain.

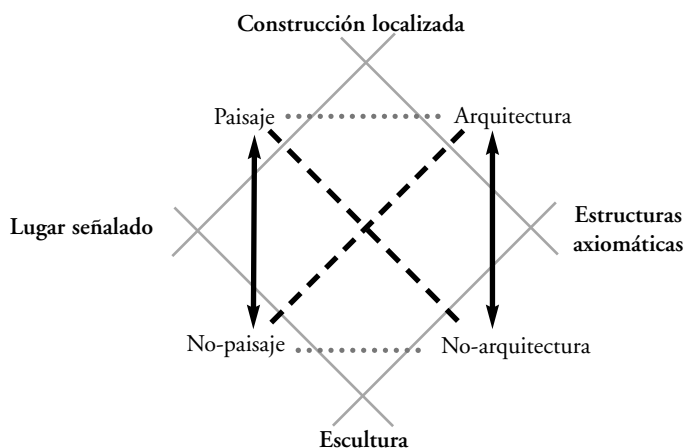
Abandonaré por el momento la noción de ejemplificación para enfrentarme al pensamiento post-estructuralista de Rosalind E. Krauss. No por ello dejaré de insistir en cómo esa figura simbólica funciona efectivamente, si mi interpretación es correcta, como un recurso representativo, en el sentido amplio de remitir a una exterioridad que se deja entender como modelo.

2

En su artículo “La escultura en el campo expandido” [1996, 289-303], Rosalind Krauss caracteriza la ambigüedad del género escultórico como una situación en que la tarea escultórica supone el tratamiento de algo indefinido, de lo que se sabe únicamente que no es ni paisaje ni arquitectura. El argumento de Krauss consiste en que la problematización de ese posicionamiento ontológicamente débil de la escultura por parte de los artistas más característicos de los años sesenta²

² No sólo los minimalistas. Las obras de Anthony Caro también conllevan una actitud reflexiva hacia los límites de la unidad objetual escultórica, como advierte claramente Fried en “Las esculturas mesa de Anthony Caro”. [2004, 247-253]

conlleva una serie de operaciones no ya exclusivamente sintácticas o compositivas, sino específicas, esto es, relacionadas con la posibilidad de expandir el área de los artificios tridimensionales no funcionales hasta abarcar posibilidades no concebibles dentro de la teoría de las artes clásica. El mapa categorial al que llega Krauss es el siguiente [1996:297]:



Krauss no se limita a trazar el cuadro y dar nombre a los tres extremos que comparten el carácter de vértice con la escultura, sino que procede a la ejemplificación. Afirma que “con su Leñera semienterrada [half-buried woodshed] en la Universidad del Estado de Kent (Ohio), Robert Smithson había empezado a ocupar el eje complejo [el que coordina los términos saturados de paisaje y arquitectura]” [1996, 300]. Nombra a otros artistas, muchos de los cuales han acabado indisolublemente ligados al *land art*. Entre las obras que juegan con la dialéctica paisaje-no paisaje se encuentran para Krauss *Spiral Jetty* (la obra más conocida de Smithson y a la que se debe su clasificación en las perspectivas historicistas bajo la categoría del Land Art), *Double Negative* de Michael Heizer o las *Líneas temporales* de Dennis Oppenheim. El tercer neologismo específico abarcaría especialmente la labor artística de LeWitt, Serra, Christo o Nauman, y es definido como [1996, 301]:

un proceso de representación gráfica de rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica -las condiciones abstractas de apertura y cierre- sobre la realidad de un determinado espacio.

Mi propósito es incluir la noción smithsoniana de non-site en esta caracterización, aunque no creo que sea factible bajo

ninguno de los términos periféricos. Ahora bien, es probable que este expediente resulte una ayuda interesante para avanzar en la exploración del empleo de recursos referenciales en la época. Veamos qué ocurre.

Parece casi obvio indicar la estrecha parentela de los non-sites con la relación paisaje-no paisaje. Según la terminología de Krauss, las obras que se ubican en este ámbito se llaman, de hecho, lugares señalados. Y ¿qué hacen los non-sites de Smithson, sino señalar el emplazamiento que no son? Krauss misma afirma que los medios artísticos mediante los cuales se trabaja no condicionan el resultado. Es decir, que señalar el paisaje en el que se ha intervenido, como hace Heizer con las fotografías de Double negative, o proporcionar un mapa del mismo, aunque con ello el lugar no sea estrictamente visible para el público de la galería (ni tampoco haya sido, en muchos casos, marcado positivamente con signos artificiales, esto es: firmado, en cierto modo, por el artista), podrían ser procedimientos artísticos fundamentalmente análogos en cuanto a su ubicación en el campo estructural. Sin embargo, tras afirmar esto podemos caer en dos dificultades. En primer lugar, no hemos de olvidar que la información de que se dispone para la composición de una noción global de non-site no sólo abunda, sino que desborda. Los non-sites son replanteados y problematizados continuamente por Smithson tanto en sus escritos como en sus propuestas artísticas concretas. Aunque los non-sites se asocian con un paradójico aspecto minimalista, tengo la convicción de que muchas otras obras de Smithson pueden asimilarse a ese modelo sin ser subsumibles en una estética geométrica de mínimos. Pero no podré fundamentar esta afirmación, pues con ello excedería con mucho los límites de este estudio. No hay que olvidar tampoco que las obras que son paradigmáticamente non-sites (fundamentalmente, las que incorporan la categoría a su título) poseen una apariencia objetiva, acabada y artísticamente autónoma. No se trata, de hecho, de lugares, por mucho que remitan a ellos de una forma tanto material como nominal³. Creo que la impresión que un espectador no especialmente entendido tiene de un non-site le permite pensar, más que en una acotación espacial determinada conjuntamente por el paisaje y su negación, en un vaivén entre la unidad de la *Gestalt* y su desfiguración en una referencia inabarcable. Y estoy convencido de que Smithson abrigaba la intención de que las repercusiones epistémicas de sus non-sites no fueran percibidas sólo por la crítica, sino por todo

³ Materialmente, porque Smithson incluye como con-tenido piedras tomadas del lugar, marcado así como origen de un desplazamiento. Nominalmente en el sentido lingüístico abstracto de servir como significante para ese exterior topografiado.

aquel que, con o sin intervención del azar, se viera ante ellos y tuviera que realizar la tarea de identificar aquello con lo que se encuentra en el espacio de la galería.

En verdad, nos estamos enfrentando a un problema que Smithson tiene bastante más en cuenta que Krauss: la naturaleza de la negación en la generación de los pares de opuestos. Sólo con altas dosis de ingenuidad se puede tomar el par de contrarios paisaje-no paisaje (o el de arquitectura-no arquitectura) como si se tratara de puntos cardinales ciertos y fijos; tanto menos en el marco general de la descomposición de los formatos artísticos. Norte y no-norte no se encuentran en la misma relación que Norte y Sur. No puede satisfacer a nadie con un mínimo de ambición conceptual que Krauss escriba, en el mismo artículo[1996, 296]:

la no-arquitectura no es más, de acuerdo con la lógica de un cierto tipo de expansión, que otra manera de expresar el término paisaje, y el no-paisaje es, sencillamente, arquitectura.

Evidentemente los términos *cardinales* no pueden permutarse según esa supuesta sinonimia, como demuestra el hecho de que la propia autora persiga caracterizar de modo detallado las posiciones en la periferia del cuadro como categorías realmente diferentes. Y tampoco pueden funcionar como meros operadores lógicos, pues su lógica es la lógica concreta de la producción artística. De modo que, o abandonamos como inútil el cuadro que pretendía guiar el análisis, o incluimos el problema indicado dentro del mismo, con la esperanza de que nos haga avanzar en la comprensión de Smithson.

¿Cómo entender entonces el no-paisaje? Desde luego parece que haya que hacerlo desde el paisaje, lo cual permitiría hacer uso de una comprensión de la negación en tanto que determinación no excluyente. A pesar de que se emplee como una noción primitiva, el paisaje contiene implicaciones que conviene discutir. Paisaje es una porción de naturaleza (en principio pura) visible desde un determinado punto de observación. Aunque se puede enfatizar más o menos el polo objetivo (su constitución orográfica y geológica es lo que en verdad le otorga visibilidad, y desde luego estaríamos dispuestos a afirmar que esas montañas tienen su lugar, forma y tamaño determinado independientemente de que ningún geógrafo las mida ni ningún geólogo las analice), me parece correcto afirmar que

el paisaje es una imagen o, por lo menos, una experiencia visual -obviamente, no ilusionista-. Queda pues confirmado lo que ya sabíamos: el paisaje es un término marcado culturalmente. Por lo general sólo decimos que hay paisaje cuando no nos enfrentamos a un horizonte ciego, sino a una amplitud visual muy alta⁴. Sea ésta la primera pista. El no-paisaje tendrá que caracterizarse por una cierta tribulación de la visión; quizá se trate incluso de una categoría refractaria a lo representacional. Del mismo modo, la no-arquitectura supondría la elaboración de elementos compositivos geométricos o constructivos ensamblables, sin por ello tener que ver con la habitabilidad o la sugestión de *comfort espacial*.

Aún así, procediendo por vía negativa, seguimos sin tener una idea concreta de qué puedan ser los términos explorados. ¿Implicará la pureza natural del paisaje la completa artificialidad del no-paisaje, o más bien su carácter híbrido e impuro? Si queremos ser fieles a las intenciones de Krauss, ya que entre sí definen aditivamente la escultura, parece asegurado que tanto la no-arquitectura como el no-paisaje denoten lo artificial no sólo como estructura experiencial cargada antropomórficamente (ya hemos visto en qué medida eso se da en el paisaje), sino inclusive como intervención configuradora sobre la materia.

Podríamos tomar la dialéctica entre *site* y *non-site* como una suerte de desplazamiento constante entre el paisaje y el no-paisaje, más que como una posición concreta en el eje opositivo. Especialmente porque, para Smithson, no hay obra ni objeto artístico, sino arte; y esto en un sentido muy próximo a como, para Ronald Barthes, desaparece el escritor bajo el ejercicio de una escritura impersonal⁵ que tan sólo puede ser recuperada por el ejercicio de la lectura. De hecho es posible desglosar lo escrito por Smithson a propósito de sus *non-sites* en dos subconjuntos: en el primero se hallarían las referencias a la fase performativa o creativa, donde Smithson alude de forma explícita al propio Barthes al preocuparse por un grado cero de la escultura [1996, 72], a la noción de “desdiferenciación” en Anton Ehrenzweig (“An artist in a way does not differentiate experience into objects” [1996, 190]) o al “*surd*” beckettiano [1996, 198]. En resumidas cuentas, a un momento en que el artista se libera de todo esquema o proyecto y se abandona a la exploración del terreno. En el segundo subconjunto, bastante más amplio, se encontrarían las claves de interpretación y relectura del *non-site* como objeto acabado en su relación

⁴ «And the unseen eye-beam crossed, for the roses/ had the look of flowers that at looked at», versos 28 y 29 del primero de los cuartetos de Eliot.

⁵ Como escribe Smithson al final de la nota publicada como co-comentario a su temprana escultura “Quick Millions”, de 1965: «One could also say it has a “non-content”. All kinds of engineering fascinates me, I’m for the automated artist» [1996, 3]

compleja con el espectador, la galería, y el lugar de donde proviene su contenido. Debe quedar claro que la distinción es mía, pues tengo mis dudas de que para Barthes o para el propio Smithson se tratase de una clasificación admisible. Este trabajo, que en su mayor parte versa sobre ellos, no quiere asumir sus métodos, ni tampoco podría hacerlo.

Desde el resultado artístico se generan una serie de contraposiciones cuyo análisis puede resultar sumamente provechoso. Haré uso fundamentalmente del escrito “A provisional theory of non-sites” que data de 1968 [1996, 364]. En este texto se abre una reflexión sobre la naturaleza de la referencia que vincula ambos lados de la dialéctica, lo que acerca a una mejor interpretación del acto de señalar el lugar en su especificidad, cuestión que en el cuadro de Krauss quedaba cubierta por la ambigüedad. Smithson afirma que el non-site consiste fundamentalmente en una imagen lógica tridimensional [three dimensional logical picture]. El adjetivo “lógico” se dice aquí en el sentido de remitir a algo de forma no naturalista ni realista, esto es: sin hacer uso del parecido [resemblance]. Gran parte de los non-sites realizados por Smithson estaban acompañados ya bien por mapas de la zona referida que compartían la forma del marco con el propio non-site o por fotografías del lugar de donde se extrajeron las piedras.

Dando por buena esta indicación, el más representativo sea quizás *Non-site, Franklin, New Jersey*, de 1968. En esta obra el *mapa adjunto* consiste en una yuxtaposición jerarquizada de fotografías de formato trapezoidal de la zona explorada tomadas por satélite, cada una de las cuales corresponde en posición respectiva, figura y proporciones a uno de los cinco elementos del non-site. Nótese la diferencia de la inversión especular del orden entre los conjuntos, que sugiere un eje de simetría evidentemente ficticio, un *mero* añadido. La ambigüedad del eje de simetría no es el único recurso exclusivo de este non-site escogido para suspender la estabilidad de la obra. Otra consecuencia de su composición es la impresión de que los trapecios tienden, en su sucesión angular, hacia un vértice externo, concetricidad que no consiguen efectuar. En efecto, el mapa apunta hacia algún punto de la pared en la que está colocado, y los recipientes hacia un punto de altura indeterminada en la dirección desde la que, supuestamente, el observador se aproxima, observa y comprende la obra...o donde acabará por colocarse una vez haya apreciado la semejanza de las dos figuras.

En general, en este tipo de obras, la adecuación efectiva entre emplazamiento y non-site, al estar mediada según se ha señalado, es negada como condición de posibilidad de la relación entre arte y realidad. Smithson prefiere, en lugar de un lenguaje inmediatamente representativo, una metáfora itinerante. Las piedras contenidas por el marco escultórico se oponen inmediatamente a éste en un sentido ulterior a la contraposición de forma y contenido. Delatan su origen geológico y su consiguiente proveniencia localizada: denuncian que han sido recogidas. Podríamos no saber de dónde fueron tomadas y seguir en la convicción de que están ahí como fruto de su recogida, acumulación y transporte hasta el lugar en la galería. El marco, por el contrario, como buen Parergon, tiende a negar su condición de componente de la obra, e intenta debilitar su condición material. Esto es: su acabamiento tecnológico lo convierte en elemento neutro. La materia prima y cruda de la que está hecho el contenedor queda oculta por la pintura que lo cubre de forma homogénea. El marco es así la línea que denota la metamorfosis del objeto inerte recogido, que ha atravesado el espacio de la realidad insustancial, cuya existencia o ausencia puede pasar completamente inadvertida (quien recorre los sites explorados en vida por Smithson no notará que falte ningún elemento concreto del paisaje; más bien reparará en la naturaleza disarmónica de los entornos escogidos), para pasar a ser signo artístico. Smithson establece una distancia radical entre el objeto artístico y lo referido por el mismo; distancia que no es representada, sino que compone precisamente la diferencia con respecto a una concepción ingenua de lo representacional. Ante la pregunta de si es posible la representación sin figuración, esto es, en nuestro caso, en el contexto de la estética abierta por la escultura minimalista, Smithson responde con un formato propio que instaura la necesidad de efectuar un recorrido real o mental entre lo expuesto y su origen, entre significante y cosa. Nótese bien: lo que ha desaparecido es el significado. La escultura de Smithson consiste en un expediente irónico, ¿pero es éste acaso el punto final? Nos encontramos, desde luego, ante una forma de arte en la que también entra en juego la ejemplificación. Y ello a pesar de que la piedra, en tanto que elemento atraído a la esfera de la abstracción, queda transformada en una cualidad que remite a lo pictórico, sin serlo. O más bien se trata de una topografía abstracta e intercambiable, en la que cada signo debería remitir al punto del que fue tomado, y sin embargo se confunde con la especificidad química y geológica, en lugar de permanecer en

el juego de la figura geográfica plenificable, de la especificidad del lugar señalado. La adecuación veritativa implica adherencia, una funcionalidad biunívoca de la representación en la que cada punto significativo remite a una coordinada real. En los non-sites, por el contrario, todo elemento está desubicado o, lo que es lo mismo, resulta intercambiable⁶.

En la pieza que remite a Franklin, la compleja estructura del límite impuesto al contenido denuncia su carácter de resultado combinatorio, y entra en conflicto con la supuesta objetividad ineludible del mapa fotográfico. Es por ello que Smithson realizó otros trabajos de non-sites en que la relación entre contenido y continente, entre formato y tema, era retomada con una perspectiva notablemente nueva. Me refiero al non-site *Eight-part piece*, compuesto por ocho espejos colocados sobre montículos de tierra extraída de la mina de Cayuga, en el Estado de Nueva York. Dado que el emplazamiento referido no es una superficie representable topográficamente, el mapa que guía al espectador en la comprensión de la complejidad de la obra ha sido eliminado. Mediante la eliminación de la mediación topográfica, el elemento representativo y convencionalmente realista, nos encontramos solos ante la presencia de la materia inmediata en un entorno donde, por lo general, gobierna la pureza estética. El espejo es la culminación del procedimiento dialéctico de Smithson [1996, 190]:

I'm using a mirror because the mirror in a sense is both the physical mirror and the reflection: the mirror as a concept and abstraction; then the mirror as a fact within the mirror of the concept.

El espejo refleja el espacio indeterminado situado en derredor suyo. Indeterminado no por informe, sino por quedar en relieve la diferencia fundamental entre la estructura arquitectónica de la galería y la tierra, elemento sólido, primigéneo (presente, actual en un sentido objetivo, y sin embargo intempetivo e informe). De ese modo, haciendo que lo amorfo sirva como contenedor [1996, 190] para una superficie bidimensional de naturaleza mimética que no selecciona aquello que refleja, el non-site efectúa una mediación y dota de continuidad a los dos polos de lo artificial y lo recóndito [1996, 111]:

[The non-site] is a three-dimensional perspective that has broken away from the whole, while containing the lack of its own containment

⁶ Como se puede leer en el apartado "10. EQUIVALENCE" del poema y manifiesto *Minus Twelve*, de 1968:

«A. Refusal to privilege one sign over another.

B. Different types of sameness.

C. Odd objections to uncertain symmetries in regular systems. D. Any declaration of unity results in two things»

[1996, 115]

⁷ «Deeper than the ruins of concentration camps, are worlds more frightening, worlds more meaningless. The hells of geology remain to be discovered. If art history is a nightmare, then what is natural history?»
[1996, 375]

La sustantividad del olvido que la civilización mantiene sobre su reverso negativo (la historia de las otras culturas, la naturaleza, y demás elementos apresados por igual en las redes de la totalidad sin nombre) es quizá el único mensaje ideológico claro extraíble de las obras y los escritos de Robert Smithson, elaborado a través de la constante dislocación del centro compositivo, y entendida metafísicamente como la ruina del axis mundi⁷.

3

Todo método es una ficción, y bueno para la demostración.

El lenguaje se le ha mostrado como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje (determinarlo). -El lenguaje reflexionándose.

Por fin la ficción le parece ser el procedimiento mismo del espíritu humano -es ella la que pone en juego todo método, y el hombre es reducido a la voluntad

Stéphane Mallarmé, Fragmentos sobre el libro

⁸ La noción de “simulacro del objeto” la toma Smithson de R. Barthes, y la cita, por lo menos, en “Towards the development of an air terminal site” [1996, 58] y “A museum of language in the vicinity of art” [1996, 96].

El simulacro de un objeto, cuando es artístico⁸, implica el ejercicio de funciones de apertura al contenido y reclusión del mismo. Para que haya un objeto hemos de poder individuar una silueta o figura, un contorno cuya discontinuidad óptica sirve de evidencia para la diferencia ontológica con el entorno. La relación del contorno con el tema (entendido sin necesaria ligazón con la figuración) es algo que estaba siendo sistemáticamente elaborado en el contexto de la superación del formato pictórico y su última encarnación en estilo: el expresionismo abstracto. Ese momento previo está determinado por el problema, aún modernista, de la creación de un espacio puramente óptico, perceptivo y no táctil; un espacio en el que toda indagación (tanto la del creador como la del espectador) concluye en el juego postkantiano entre sensibilidad y entendimiento, debiendo mantenerse como criterio estético fundamental el juicio de gusto. De la óptica, cuando la preocupación se desplaza hacia la condición de aislamiento de la obra de arte en tanto que objeto, se pasa a una reflexión de índole casi física sobre el estar cabe objetos, hacia el peso y la gravedad. Ese carácter del arte denunciado de sí mismo, en que la mentira de

la representación se reproduce en la simulación de las leyes del mundo prendidas en las redes del soporte virtual, es el auténtico tema de toda la producción de Smithson. Así, por ejemplo, su noción de abstracción como noción inalienable y privada (“Abstraction originates in the mind and not in the eye” [1996, 360]: la abstracción está en la mente y nunca en lo configurado) se corresponde con la transmutación del objeto transportado. Barthes, trata a la imagen como resurrección de una presencia muerta o, podríamos decir, inerte [1986, 29]. Ignoro cuáles fueron los textos de Barthes que Smithson leyó; sin embargo se aprecia una sensibilidad cercana cuando el último apunta, en “The Iconography of desolation”: “All dimensions must be exercised by a visual mortification before iconographic vision can be experienced” [1996, 321]. Por supuesto hay diferencias, pero son comprensibles: tienen sus razones. Barthes se centra en la imagen publicitaria por su intención explícita, por el predominio de la persuasión sobre cualquier otro objetivo comunicativo, hecho indudable que facilita el análisis semiótico. Smithson, que desde luego no es un artista pop, está más interesado en la permanencia de un esqueleto visual exento, como ya se ha indicado en este trabajo, de la carne del significado. O, en palabras del propio Smithson: “below belief” [1996, 320]. En el sistema del capitalismo avanzado, el ocasionalismo teocéntrico ha sido eficazmente reemplazado por la cuantificación de cualquier ente en dólares. Ir por debajo de la creencia es insistir en el fracaso de la ingenuidad pop por medio de una reducción que -para el espectador/lector- no es punto de partida, como en la fenomenología trascendental, sino conclusión estética.

La piedra incluida en el non-site, en tanto que signo, puede leerse como visualización de la condición abstracta de todo desplazamiento del juicio: todo juicio sería un criterio taxonómico arbitrario, una ordenación en coordenadas, mas esas coordenadas son una red segunda, ya reconstruida y no palpable, que nos miente sobre lugares fijos que no pueden ser encontrados. En este desierto no hay reconocimiento, sino experiencia de la insustancial desinserción de toda categoría humana en la facticidad, que queda siempre del otro lado del lenguaje.

Si se acepta que Mondrian o Malevitch fueron autores fundamentalmente hegelianos, que en ellos los ritmos del desarrollo de los elementos lógicos se ven plasmados en una visualidad no naturalista, probablemente podamos encon-

trar un nuevo círculo de continuidades desde ellos hasta Smithson. La alienación del espíritu en la naturaleza, que en Hegel engendra e impregna, se ve invertida en una dialéctica compuesta por igual por un lenguaje desnaturalizado que ya no nombra sino que tropieza en la red infinita de referencias cruzadas, y por una naturaleza definitivamente deshumanizada. La confirmación de este conflicto se puede seguir en el tratamiento de la noción de identidad por parte de Smithson a través de la cristalografía⁹. La filogénesis cristalográfica da cuenta de estructuras reconocibles por sus cualidades básicas, tales como angulación, color, resistencia, pero en donde no hay individuación porque no tiene sentido pensar la generación de entes reconocibles en su distinción. Esto es: se puede distinguir una primera estructura cristalina en su configuración presente de una segunda estructura adyacente, pero su discernibilidad se debe a propiedades meramente accidentales: el estar ahí con estas determinadas dimensiones, el mantenerse en una configuración concreta... mientras la interacción de las fuerzas se mantenga estable. En rigor, la detención es imposible: en palabras de T. S. Eliot, "In my beginning is my end". En las inmediaciones de dicha imposibilidad permanece, no lo olvidemos, el código maleable de la notación taxonómica que, en las primeras páginas de este trabajo, recogimos en la pureza analítica de la noción de ejemplificación. Ahora resulta poco lo indicado inicialmente; algo nos invita a sugerir la imagen del continente americano de los años cincuenta y sesenta, donde las construcciones urbanoides se desordenan en progresión aproximable (por su inconsciencia, por la apariencia de haber brotado ahí o de llevar ahí desde que alguien dejó de mirar) a la deriva continental, al olvido de la Atlántida.

¿La no-arquitectura, el no-paisaje?

Recordemos, pues, o repitamos: que el mármol no es un cristal, y por ello es permeable al espíritu del artista. El cristal, por lo contrario, no permite más configuraciones que las que ya lo componen molecularmente. Su naturaleza química lo hace indiferente a su destino, aunque no opaco a nuestra mirada. La estructura cristalina de la transparencia -conozco todas tus posibilidades, la integridad de tu verosimilitud; y precisamente por ello no eres nada- remite al juego desesperante del espejo: la identidad, puesta por nosotros solos, nos devuelve un

⁹ La proyección de obsesiones propias al interpretar a Donald Judd en el escrito homónimo resulta a este efecto clarificadora. [1996, 4-6]

deslizamiento del centro hacia una exterioridad indiferente. Le sugiero que intente verse por los ojos de un alienígena compuesto por silicio: toda comunicación será vana¹⁰. Póngale ojos postizos, si quiere, a lo que crece sin saberse, a la naturaleza imperturbable y siempre diferente. Está usted en las antípodas de la *physis*. El arte no es, para Smithson, ni divertimento lúdico ni glorificación del poder de la simbolización. Es la tarea obsesiva de Sísifo, en una galería, explicando que lo suyo, indefinidamente *in fieri*, es lo de todos: simular una finalidad, desocultar el simulacro.

¹⁰ Incluso esta posibilidad ha sido tocada por Smithson en sus *Enantiomorphic Chambers* (véase la magnífica monografía de Gary Shapiro, [1995, 65-69], en donde se desvela casi brutalmente el carácter trascendental de la producción smithsoniana). Lógicamente por otra parte, si se tienen en cuenta tanto el obsesivo antiantropomorfismo como el interés especulativo por la ciencia ficción.

FUENTES:

- Lingwood, J. y Gilchrist, M. (Comisarios), (1993), *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. IVAM Centre Julio González, Valencia
- Smithson, Robert, (1996), *The collected Writings*, editado por Jack Flam, University of California Press, Berkeley *
- www.robertsmithson.com (última visita, 5/2/2007)

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Barthes, Roland (1973), *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires
- (1986), *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Paidós comunicación, Barcelona
- Castro Flórez, Fernando (1997), "Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido", en *Estrategias del dibujo contemporáneo*, Juan José Gómez Molina (ed.), Cátedra, Madrid
- Danto, Arthur C. (2002), *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Madrid
- Fried, Michael, (2004), *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, La balsa de la Medusa, Madrid
- Goodman, Nelson, (1968), *Los lenguajes del arte: una aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona
- Greenberg, Clement, (1993), *The collected essays and criticism*, vol. 3 y 4. University of Chicago Press, Chicago
- (1979), *Arte y cultura: ensayos críticos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona
- Judd, Donald (1965), *Specific Objects*, Arts Yearbook, 1965, New York
- E. Krauss, Rosalind (2002), *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid
- (1996), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid
- Kubler, George (1975) *La configuración del tiempo*, Ed. Comunicación, Madrid

-Maderuelo, Javier (1990), *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid

-Pérez Carreño, Francisca (2003), *Arte minimal: objeto y sentido*, La balsa de la medusa, Madrid

-Raquejo, Tonia (1993), *Land art*, Nerea, Madrid

-Shapiro, Gary (1995), *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, University of California Press, Berkeley

-Sonfist, Alan (ed.), (1983), *Art in the land: A chritical anthology of environmental art*, E. P. Dutton, Inc., New York

* El autor agradece sinceramente a Guillermo Solana su amabilidad por el préstamo de la antología de los escritos de Smithson, sin la que este artículo hubiera sido, literalmente, impensable.

