



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Anta Félez, José-Luis; Motijano Cañellas, Marc
Movilidad y transformación. Robert Smithson y el fin de la Historia.
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 4, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 35-47
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.14482/INDES.30.1.303.661>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972072002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Movilidad y transformación. Robert Smithson y el fin de la Historia.

Mobility and transformation. Robert Smithson and the end of history.

Resumen:

En el presente trabajo queremos analizar y contextualizar la obra y la figura del artista estadounidense Robert Smithson, creador que desarrolló su trabajo entre los años 60 y 70 del pasado siglo. Sobrevolamos su biografía, tratando conceptos básicos de su obra, analizando algunas de las fuentes en las que bebe y se nutre, y tratando problemas transversales de su tiempo, relacionados con el arte, la sociedad y la cultura. Además de explorar conceptos novedosos como la entropía aplicada al mundo de la cultura y manifestaciones artísticas como el *Land Art* y los *Earthworks*, de las que Smithson es precursor.

Palabras claves:

Arte del siglo XX; *Earthworks*; Entropía; Robert Smithson; *Land Art*.

Abstract:

In this paper we want to analyze and contextualize the work and figure of the American artist Robert Smithson, creator who developed his work between the 60s and 70s of the last century. We fly over his biography, addressing basic concepts of his work, analyzing some of the sources in which it is nourished, and dealing with transversal problems of his time, related to art, society and culture. In addition, to exploring novel concepts such as entropy applied to the world of culture, and artistic manifestations such as *Land Art and Earthworks*, of which Smithson is a precursor.

Keywords:

20th century art; Earthworks; Entropy; Robert Smithson; Land Art.

José-Luis Anta Félez

Universidad de Jaén
Jaén, España

jlanta@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0001-7063-5288>

Marc Montijano Cañellas

Universidad de Málaga
Málaga, España

marcmontijano@uma.es

<https://orcid.org/0000-0001-5887-194X>

Enviado: 02/05/2020

Aceptado: 25/05/2020

Publicado: 17/07/2020

Sumario. 1.El arte y el fin de la historia. 2. Nuevas formas de concebir el arte. 3. El tiempo. 4. Las instituciones. 5. Conclusiones.

Como citar: Anta-Félez, J.L & Montijano Canellas, M (2020). Movilidad y transformación. Robert Smithson y el fin de la Historia, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2, 35-46.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/712>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a2](https://doi.org/10.37785/nw.v4n2.a2)

1. El arte y el fin de la historia¹

El arte, o la concepción sobre éste, sufre una sacudida entre mediados de 1960 y principios de 1970, dentro de un siglo XX convulso y acelerado, en el que “se generó un intenso debate en torno a la naturaleza del arte y a sus mecanismos de difusión y comercialización” (Guasch, 2000, p. 52). El objeto artístico tradicional entra en crisis. El acto creador adquiere una relevancia capital, para un número creciente de artistas; prima el proceso de creación por encima del objeto artístico, y los artistas “de-sean huir de los medios y de los lugares tradicionales” (De Diego, 2015, p. 93). En paralelo, aumenta la desconfianza en el poder y la crítica a las instituciones, “el estado de ánimo era de irritación y furia con los valores y estructuras predominantes (...) cuestionaban las premisas del arte aceptadas e intentaban redefinir su significado y función” (Goldberg, 1996, p. 152). Los artistas se plantean nuevos horizontes e intentan liberar al arte de su papel como simple objeto económico. Esta tendencia conduce a numerosos creadores del momento a la desmaterialización de la obra de arte y al interés por los procesos conceptuales como obra, así como a adoptar nuevos enfoques y buscar espacios expositivos alternativos para sus proyectos, que no deben ceñirse únicamente al marco de la galería o del museo. A este estado de la cuestión se llega después de pasar por un siglo XIX en el que las humanidades se tambalean, y en el que el mundo se hace más pequeño y el peso de la ideología política se torna más grande. Ante este panorama, la sociedad se llegó a cuestionar: ¿Qué es el arte? Los creadores fueron reformulando las prácticas artísticas desde los cimientos.

Las vanguardias surgen en este contexto, y lograron abrir las fronteras del arte en un momento de miras estrechas y de un arte previsible que sólo engendraba lo que de él se esperaba. Como ocurrió, por ejemplo, con el pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1852). Este artista de estilo costumbrista, afamado en su tiempo, registró en numerosos dibujos y pinturas sus viajes por América. Pintaba lo que veía, pero no veía la realidad porque pintaba lo que el canon artístico decía que había que pintar en ese momento. Rugendas pintaba lo que su pensamiento occidental dictaba; observaba el mundo mediante un prisma condicionado. Bajo otra perspectiva menos evidente, tal vez, algo de esto ha regresado al panorama del arte actual, y ya no sólo con el neo-figurativismo (y el decorativismo vacío de los últimos años) sino, principalmente, con los simulacros del arte-espectáculo. Todo hoy es traducible a las miradas de la ecología política y la reflexividad ontológica.

El arte del siglo XX, bajo el impulso de las vanguardias, favoreció la expresividad de los artistas, la subjetividad, lo multidisciplinar y, preeminentemente, los sueños de un arte social y socializado. Aquel llamado a generar nuevas preguntas y posibilidades, no sólo a nivel interno, sino ante todo como herramienta para la acción, la educación y el compromiso. Nada supone un límite para una obra de arte si el artista así lo piensa, siendo una época de experimentación y de nuevos lenguajes artísticos, una época en la que surgen diferentes respuestas. El artista expande su práctica artística, experimenta con

1 Una primera versión de este texto se expuso en forma oral por parte de José-Luis Anta Félez en el Congreso Inclusión y Educación Artística, 30º Encontro APECV y 3º Congresso RIAE, Coimbra, Portugal, celebrado los días 29 y 30 de junio y 1 de julio de 2018.

todo tipo de lenguajes y sus posibilidades creativas se acrecientan, modificando también las reglas de comunicación e interacción con su obra. El arte de los siglos XX y XXI viene marcado por un cambio que afecta tanto a la obra como al artista y al público receptor. No nos enfrentamos a un único modelo contemplativo o pasivo tradicional. Todo el sistema ya no está en que unos hacen y otros reciben una obra. Por el contrario, se incorporan otros sentidos, una mayor subjetivación y entra en juego la participación activa del espectador, lo que nos lleva a un arte inclusivo, que tiene nuevas formas de ser experimentado.

Robert Smithson (1938-1973), artista estadounidense precursor del *Land Art*, es uno de esos hitos que han generado cambios, condenando la obsolescencia cultural frente al arte. El *Land Art* supuso una enorme expansión del arte, deshaciendo barreras y delimitaciones tradicionales, “hacia finales de los años sesenta, una serie de artistas (...) comenzó a crear obras en desiertos y montañas de Nevada, Utah, Arizona y Nuevo México. Utilizaban excavadoras y camiones oruga con el fin de crear simas en la tierra o de construir rampas gigantescas” (Fricke, 2005, p. 543). Smithson superó la bidimensionalidad de la pintura, derribó la piana de la escultura, y buscó nuevos espacios de creación para un trabajo realizado a una escala que excedía los espacios expositivos de la Institución. Tamaños inmensos e inabarcables para el sistema del arte de la época. “Hoy día aceptamos como medios indispensables la forma rectangular de la hoja de papel y su superficie lisa, claramente definida sobre la que se dibuja y se escribe. Pero tal espacio no tiene ninguna correspondencia con la naturaleza (...) el espacio regular es un artefacto avanzado que presupone un extenso desarrollo del arte” (Shapiro, 1999, p. 25). Inmerso conceptualmente en esa visión entrópica del tiempo, concepto que sobrevoaremos más adelante, expande su arte; sus obras no se ciñen a unos cánones estandarizados, huye de lo previsible, de lo que dictan galerías y museos muy condicionados por los intereses del mercado del arte de la época.

El artista estadounidense se cuestiona las concepciones que sobre el arte había en su contexto y su trayectoria persigue dar respuestas al origen del arte. Sabe ver el objeto artístico en un sistema más amplio, y entra en un juego entre ética y estética. Polemiza con las concepciones pródigas y catastróficas de la naturaleza, al tiempo que propone implícitamente, por medio de acciones que se valen del impulso tecnocientífico, una redención de la naturaleza, tal y como Smithson afirma: “Yo desarrollé una dialéctica entre los aspectos mentales y materiales de la naturaleza. Adquirí una visión dualista, oscilando entre las dos áreas. No es una implicación con la naturaleza en un sentido clásico. No supone una referencia antropomórfica al medioambiente” (2000, p. 37). Esta dialéctica entre la naturaleza y Smithson podemos entenderla mejor cuando reparamos en que él es considerado como uno de los artistas “caminantes” del siglo XX, pues como sabemos viajó haciendo *autostop* por Estados Unidos y México, influenciado por los escritos de Henry Davis Thoreau (*Walden, la vida en los bosques*, publicada en 1854), cuyas reflexiones proclaman la necesidad del hombre de perderse en el bosque, caminar sin destino fijo y entregarse al paseo también en conciencia. Así, podemos percibir en sus obras la idea de recorrido, sus trabajos en todo momento están inspirados en el movimiento que va del centro a la periferia y de vuelta al centro. Como bien indica la historiadora Tonia Raquejo, “a través de su relación

con la Naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos (...) una mirada crítica que revisa la actualidad con cierta sospecha. Mediante sus intervenciones, el artista cuestiona el concepto no ya solo de arte, sino de cultura, progreso, ciencia y hasta realidad, que el hombre asume normalmente” (1998, p. 37). Además, en estos viajes se relaciona con escritores y poetas de la “Generación Beat” y su obra se verá influenciada también por este movimiento literario que surge en el mismo contexto del arte de Robert Smithson.

Es el suyo un trabajo que reflexiona sobre dos de los puntos clave del arte político más actual. En primer lugar, plantea una ruptura contracultural a través de los sentidos en una sociedad en ruinas y, en segundo lugar, nos muestra que todo es ya definitivamente parte de un “régimen de movi- lidades”. El mundo contemporáneo es dinámico, está en movimiento, y nos ofrece la posibilidad de enfren- tarnos a él desde otros puntos de vista, desde otra escala. En su caso, es una forma de inspiración, donde el movimiento va del centro a la periferia y de vuelta al centro, en torno a la figura de la espiral. Porque todo es periférico, efímero, diverso y, sobre todo, móvil. Quizás Smithson es el primero que vio que el arte es sólo un texto pasajero de la significación política de su tiempo. En definitiva, lanzó un ataque contra las restricciones de la historia del arte, que venera el objeto estático y separa el arte de la sociedad.

2. Nuevas formas de concebir el arte

La obra de Smithson se cuestiona las concepciones que sobre el arte había en su época. Como hemos apuntado, se desarrolla en un contexto de cambio y de ruptura. Una crisis, principalmente de valores, que se venía vislumbrando desde hacía tiempo. Siguiendo la tesis de Paul Schimmel, “después de la Segunda Guerra Mundial, del Holocausto y la bomba atómica, se produjo un cambio de concien- cia en todo el mundo, [fueron muchas las razones que confluyeron, pero sin duda], la posibilidad de una aniquilación global hizo que los seres humanos fueran más conscientes que nunca de la fragilidad de la creación (...) este estado social, político y filosófico estimuló un poderoso movimiento de las artes visuales” (2012, p. 14). Robert Smithson es el creador de una de las piezas más icónicas del movi- miento del *Land Art*. Nos referimos a *Spiral Jetty (Muelle en espiral)*, de 1970, una estructura en espiral que se adentra en el Gran Lago Salado de Utah². Nacido en Passaic, Nueva Jersey, el 2 de enero de 1938 y fallecido en Amarillo, Texas, el 20 de julio de 1973, en un accidente aéreo mientras fotografiaba lo que iba a ser su última obra. El trabajo de Smithson expandió las fronteras del arte, abarcando desde las artes plásticas, pintura, dibujo y escultura en el sentido tradicional, pasando por la fotografía y el vídeo, hasta nuevos experimentos artísticos que desembocaron en la creación de un nuevo lenguaje expresivo. Practicó la escultura desde el lenguaje minimalista de mediados de los años sesenta y, desde ahí, su obra evolucionó hasta el desarrollo del *Land Art* del que no sólo nos ha legado su práctica artís- tica, sino también sus textos teóricos fundacionales. Decisivos en la gestación y consolidación de esta

2 Para más datos biográficos, véase la web oficial de la Holt/Smithson Foundation, creada por la esposa de Robert Smithson y artista Nancy Holt (1938-2014). La Fundación tiene su sede en Santa Fe, Nuevo México (EEUU): <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson>

disciplina. Un discurso teórico muy destacado, que ha influido en artistas y pensadores posteriores, abonando el terreno, con sus escritos e ideas sobre el arte contemporáneo.

Aunque previamente hayan existido intervenciones de artistas en la naturaleza, *Land Art* es un término propio del contexto artístico americano que propuso el artista Walter de Maria (1935-2013), para describir sus primeras intervenciones en el paisaje en la década de los sesenta del siglo pasado, y que se ha extendido para designar el trabajo de otros creadores, sin que exista en torno a esta denominación un movimiento artístico unitario y cohesionado (Raquero, 1998, p. 7). El *Land Art*, también conocido como *Earthworks* o *Earth Art*, es un término variable y complejo, que recoge manifestaciones artísticas muy diversas, pero que poseen una actitud común contestataria, una actitud de lucha contra la mercantilización del arte. No es una tendencia aislada, sino una actitud que comparten tanto el arte conceptual como el arte de acción, y que en el plano artístico supone una reacción de la neovanguardia al *Pop Art*, que ensalzaba los valores de la sociedad de consumo.

En 1954, Robert Smithson recibió una beca de dos años para estudiar en la *Art Students League* en la ciudad de Nueva York, escuela de arte en la que, entre otros, habían estudiado Jackson Pollock y Mark Rothko. Posteriormente asistió a las clases de arte impartidas en la escuela del Museo de Brooklyn. Sus primeras creaciones fueron lienzos creados a la manera del expresionismo abstracto y “una pintura de contenido mitológico y de un marcado antropomorfismo religioso, influido por poetas visionarios como Dante y Blake” (Bozal, 1993, p. 68), pero pronto abandonó la práctica de la pintura, cuya bidimensionalidad le limitaba, en beneficio de la práctica escultórica. Empezó a trabajar con plásticos, cristales espejos y a desarrollar estructuras basadas en preocupaciones espaciales. En 1962, junto con artistas como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd y Sol Lewitt, participó en la exposición fundacional del movimiento *Minimal*, que llevó por título *Primary Structures (Estructuras primarias)*, muestra colectiva organizada por el Museo Jewish de Nueva York, y que supuso un revulsivo para la escena artística norteamericana dominada aún por los ecos heroicos del expresionismo abstracto y la pretendida superficialidad *Pop*. Sus primeras creaciones escultóricas (Guasch, 2000, pp. 57-58) se mueven dentro de los parámetros estéticos postulados por el movimiento *Minimal*, tales como *The Eliminator (El Eliminador, 1964)*, *Four-Sided Vortex (Vórtice de cuatro lados, 1965)*, *Mirrored Ziggurat (Zigurat reflejado, 1966)* y *Mirrors Stratum (Estrato de espejos, 1966)*. Tras estas primeras realizó sus primeras contribuciones entre arte y naturaleza con obras como *Gyrostasis (Girostasis, 1968)* y *Leaning Strata (Estratos inclinados, 1968)*.

A finales de la década de los años sesenta, Smithson recorrió minas abandonadas en Pennsylvania y Nueva Jersey de las que extraía gravilla, restos geológicos y fragmentos de roca que posteriormente utilizaba para sus instalaciones de carácter minimalista. Éstas actuaban como contenedores con formas que rinden tributo a la geometría más pura, estableciendo una dialéctica entre el continente, de estética industrial y el contenido, compuesto por restos de materias naturales. En 1968, publicó un artículo en el número de septiembre de la revista *Artforum*, titulado “A Sedimentation of the Mind: Earth Proposals” (Sedimentación del pensamiento: Proyectos Terrestres), considerado un texto fundacional

del *Land Art*. En él, comparó la superficie de la Tierra con sus accidentes, erosiones, sedimentos y cristalizaciones con las falacias del pensamiento y las ficciones del espíritu. En octubre de ese mismo año, la Dwan Gallery de Nueva York presentó la muestra *Earthworks*, exposición comisariada por Virginia Dwan, galerista estrechamente vinculada al movimiento y mecenas de Smithson en varios momentos. En 1967, Virginia Dwan junto a Robert Smithson, Nancy Holt, Carl Andre y Robert Morris viajaron a Nueva Jersey para comprar un terreno donde pudieran intervenir (Raquejo, 1998, p. 8). Dwan también financió *Spiral Jetty* y *Double Negative* (Matos Romero, 2008, p. 232). La muestra *Earthworks* en la Dwan Gallery (del 5 al 30 de octubre de 1968), reunió por primera vez a aquellos artistas que estaban trabajando creativamente la tierra, algunos procedían del *Minimal*, otros del *Pop Art* y “algunos iniciaban su carrera en el campo del *Earth Art* sin condicionantes previos, como era el caso de Walter de Maria, Michael Heizer y Dennis Oppenheim” (Guasch, 2000, p. 55). Esta muestra junto a la exposición *Earth Art*, celebrada en Andrew Dickson White Art Museum, en la Cornell University de Ithaca, Nueva York (del 11 al 16 de marzo de 1969), fue fundamental para la consolidación de esta práctica artística.

A partir de tales experiencias, Smithson estableció los conceptos *site* (lugar o emplazamiento) y *nonsite* (no lugar o no emplazamiento), como una dialéctica entre obra interior y obra exterior. El artista concibió su trabajo como un conjunto de *Site/Nonsite*: los primeros constituyen sus obras “exteriores”, en el sentido de que son mostradas fuera de espacios tradicionales como galerías o museos; y los segundos como la representación de los primeros en el espacio interior de la galería o museo. Si el *site* se refiere a espacios abiertos, el *nonsite* hace referencia a éste por medio de fotografías, mapas y fragmentos de la obra. Un ejemplo de la dialéctica establecida entre *Site/Nonsite* lo tenemos en su obra de 1969 *Yucatan Mirror Displacements 1-9* (*Desplazamientos de espejo en Yucatán 1-9*), que realizó con la intención de que no perdurase. Smithson colocó varios espejos en nueve paisajes diferentes a lo largo de la península de Yucatán y los desmontó después de ser fotografiados. El resultado es una serie de nueve fotografías en color que publica en la revista *Artforum*, acompañada del texto “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” (“Incidentes de los viajes-de espejo en el Yucatán”, 1969). Los viajes son un tema recurrente en su trabajo, que se entrelazan con su biografía y hablan de un modo distinto de concebir el arte, “la obra no se hace en el taller o el estudio (...) la vida de Smithson se perfila en un entramado de viajes, especialmente a partir de 1965 y 1966: viajes para visitar canteras abandonadas y paisajes industriales, viajes a los desiertos (...) las obras surgen en el curso de esos viajes, en las experiencias que suscitan, en los paisajes percibidos” (Bozal, 1993, pp. 64-65).

Smithson realizó numerosos proyectos de intervención artística en el territorio o *Earthworks* entre 1969 y 1973. Uno de los primeros fue una intervención realizada cerca de Roma, en octubre de 1969 (Lippard, 2004, p. 142), titulada *Asphalt Rundown* (*Derramamiento de asfalto*), que consistió en el vertido de una colada de asfalto a las afueras de Roma. Una pieza algo disonante con la línea conceptual de Smithson, cuya contribución principal era la recuperación y reconversión de terrenos contaminados por la explotación industrial. De este *Earthwork* sólo se conserva el *nonsite*, es decir, su reproducción fotográfica. Lo cual no es nada extraordinario, pues estas “obras paisajes realizadas en lugares alejados de la civilización (...) se difundirían gracias a la fotografía y a la televisión” (Guasch, 2000, p. 52).

En 1970 realizó su obra más emblemática, *Spiral Jetty (Muelle en Espiral)*, en el Gran Lago Salado, en el desierto de Utah, que fue posible gracias al soporte económico de la Dwan Gallery de Nueva York. Con ese dinero Smithson alquiló un terreno de cuatro hectáreas durante veinte años y las máquinas excavadoras con las que desplazó seis mil toneladas de tierra y piedras. De enormes dimensiones, construido con los basaltos y calizas que conforman la ribera oriental del lago, la espiral se adentra en el agua, “un lago muerto de aguas rojizas, a casusa de las algas, color oculto, sin embargo, por la superficie blanca de la sal” (Guasch, 2000, p. 62). La obra ofrece una interesante interacción entre escultura y paisaje, pues las crecidas del lago afectan a ésta desdibujando sus contornos y otorgándole otra apariencia, “las fluctuaciones estacionales del nivel de agua del lago hacen que la espiral se sumerja a veces temporalmente, y otras aflore por encima de la superficie del agua” (Raquejo, 2010, p. 86).

De esta pieza Smithson “realizó un filme de 16mm de treinta minutos de duración y escribió el texto *The Spiral Jetty*, que al igual que el filme, no sólo es un documento sobre la obra, sino, en tanto que *Nonsite*, parte integrante y perdurable de la misma” (Guasch, 2000, p. 62). El citado texto, acompañado por una serie de fotografías realizadas por Nancy Holt, aparece en la publicación de György Kepes, *Arts of the environment*. En él, el artista relata sus impresiones y puntos de vista con claridad, ayudándonos a sumergirnos en el clima en el que genera la obra, ofreciéndonos una imagen de un paisaje devastado por el hombre que se aleja de visión onírica que emerge al contemplar las fotografías. “Seguimos carreteras que se deslizaban hacia ninguna parte (...) Lentamente llegamos cerca del lago (...) Una extensión de salinas bordeaba el lago y atrapados en sus sedimentos había incontables pedazos de escombros (...) La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicios y basura transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna” (Kepes, 1972, p. 222).

Su última obra, *Amarillo Ramp (Rampa en Amarillo, 1973)*, fue realizada a título póstumo, en Lake Tecovas, (Amarillo, Tejas). A los treinta y cinco años, mientras sobrevolaba con un helicóptero un terreno para calcular las proporciones y fotografiarlas, ocurrió un accidente. Smithson murió junto con los otros dos ocupantes, el piloto Gale Ray Rogers y el fotógrafo Robert E. Curtin. Otras fuentes indican que viajaba en avioneta cuando sufrió el accidente (Guasch, 2000, p. 62; Bozal, 1993, p. 68). Un mes después de su fallecimiento, Nancy Holt (su esposa), Richard Serra y Tony Shafrazi completaron *Amarillo Ramp*. La obra consiste en un terraplén que aumenta su altura con respecto al suelo a la vez que se cierra sobre sí mismo sin llegar a engendrar una espiral³. Esta obra no es simplemente una pieza elaborada en el desierto tejano, “sino que recubre el lago artificial Tecovas y sus cercanas cuevas subterráneas para gas helio. No es ninguna coincidencia que los proyectos favoritos de Smithson conlleven la reactivación artificial de antiguas minas: espacios postindustriales sujetos a las fuerzas naturales. Dado que su versión del *Land Art* derivó de una estrategia social” (Fricke, 2005, p. 545).

3 Para visualizar los trabajos de Robert Smithson recomendamos consultar la web de la Holt Smithson Foundation, en: <https://holtsmithsonfoundation.org/artworks-robert-smithson/earthwork>

3. El tiempo

En 1966, Robert Smithson escribió un artículo titulado “Entropy and New Monuments” (“La entropía y los nuevos monumentos”), en el que cita la segunda ley de la termodinámica. Según esta ley, formulada por el físico y matemático alemán Rudolf Clausius (1822-1888), la entropía define un proceso de homogeneidad térmica, que se incrementa con el aumento de energía, el proceso de igualación de las temperaturas ocurre de forma natural, es progresivo, gradual e inevitable. Por lo tanto, el universo se dirige unidireccionalmente a un estado entrópico u homogéneo. Aunque el concepto de entropía había sido introducido por Clausius en 1865, Ludwig Boltzmann (1844-1906) llevó la noción de entropía a la vida diaria. En 1877 Boltzmann indicó que la entropía es una medida del desorden del estado de un sistema físico. Bajo ese concepto, formuló una ecuación para la entropía conocida desde entonces como el “principio de Boltzmann” (Vasquez, s.f.). Para la aplicación de estos conceptos al mundo de la cultura y el arte, seguiremos dos vías: las explicaciones que ofrece Tonia Raquejo en su monográfico sobre *Land Art* (1998), y un interesante artículo de J. Guillermo Merchán-Basabe (2014).

Smithson, aplicando esta visión entrópica, vio la Tierra como un sistema cerrado, que sólo dispone de un número determinado de recursos. Consciente de esta entropía geológica, por cuya acción los materiales de la Tierra evolucionan y se van desgastando, a Smithson le preocupaba mucho más otro tipo de entropía, la cultural. Que a diferencia de la geológica y cósmica no es ineludible y que él pretende combatir. Smithson propone una ofensiva desde dentro del sistema a través del arte. No obstante, de todas las entropías de las que habla Smithson, quizás la más devastadora y difícil de contener sea la intelectual. El proceso entrópico, desde un punto de vista mental, lleva consigo la destrucción de los sistemas epistemológicos e, incluso, del propio sistema del pensamiento. Para el artista estadounidense, la entropía mental está esencialmente ligada a la pérdida de la memoria, una facultad que deriva de la información y en el conocimiento, cuanto más sabemos más olvidamos (Raquejo, 1998, pp. 47-49).

Según Merchán-Basabe (2014, pp. 43-44), puede decirse que, para Smithson, intervenir un espacio requiere de principios menos metafóricos o especulativos y mucho más pragmáticos como viene a ser el de entropía; una ley termodinámica trasplantada a la estética, un principio que describe el proceso de transformación y destrucción irreversible de los elementos de un sistema a partir del eterno desgaste de las energías que promueven un desempeño de los entornos que puede ser útil al arte. Con la noción de entropía, Smithson señala que el hombre siempre ha marcado la Naturaleza y que, ceñida al tiempo, esta marca se desgasta y se reconfigura junto con los elementos físicos. Así, el arte puede aprovechar tanto la acción humana sobre la Naturaleza como la irreversibilidad de los procesos entrópicos. A modo de resumen, muy esquemáticamente podríamos decir que la entropía para Robert Smithson tiene mucho que ver con las ruinas contemporáneas (canteras, minas, escombreras, descampados, etc.). Estos lugares cargados de residuos industriales son los que constituyen el paisaje entrópico, que, para Smithson, tiene un gran valor estético. Se entiende por entropía también a la medida del desorden de un sistema. En este sentido, está asociada a un grado de homogeneidad.

Para finalizar con el concepto de tiempo, fundamental en muchas de sus obras, vamos a apuntar algunas ideas básicas de su cosmovisión. Para Smithson, la obra de arte debía liberarse del tiempo (histórico) absoluto para expandirse en un tiempo relativo, que le permitiera romper con el punto de vista lineal. Entiende el presente superpuesto al pasado remoto, modificando el dibujo de la línea del tiempo cronológico. Es importante entender que no se trata de un proceso histórico, sino cósmico. Es decir, no significa que la historia tenga que repetirse exactamente a la inversa (Raquejo, 1998, pp. 46-49). Smithson considera que el tiempo cósmico está marcado por un proceso de expansión y otro de recesión, lo cual se percibe muy gráficamente en la lengua en espiral que se introduce en el lago salado de *Spiral Jetty*, enroscándose y desenroscándose en medio de ese paraje desértico. La intervención parece emerger de las aguas del lago fruto de un tiempo remoto, casi primigenio, y simultáneamente permite adivinar las ruinas de un futuro lejano. Robert Smithson nos introduce en un no-tiempo, arcaico y futuro a la vez, una obra viva que muta, que nos devuelve un reflejo ambiguo de nuestra sociedad. No sabemos verdaderamente en qué punto o momento estamos, si caminamos hacia la evolución o, por el contrario, ese avance verdaderamente significa un retroceso y estamos involucionando hasta desaparecer.

4. Las instituciones

¿Cuál es la lógica, la necesidad o el deseo que impulsa cada vez a más artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina, definida por nociones de reflexividad libre y estética pura, materializada en el circuito galería-revista-museo-colección y acechada por la memoria de la pintura y la escultura como géneros normativos? Como hemos venido apuntando, “la tierra, las piedras, los troncos, los árboles, etc., empezaron a ser los ‘nuevos materiales’ de un tipo de obras (*Earthworks*) que, debido a su monumentalidad, requirieron soportes, emplazamientos o situaciones que superasen los muros del espacio expositivo. Como consecuencia de ello (...) se empezó a obviar el espacio del taller, de la galería, del museo e incluso el de la ciudad, con el fin de convertir el paisaje natural en medio y en el lugar de la obra de arte” (Guasch, 2000, p. 51). Pero no es un problema solamente físico o material, también el arte conceptual, el *body-art*, la *performance* y el vídeo arte marcaron una ruptura con el marco disciplinar ya en los años sesenta y setenta. Se podría argumentar que, en realidad, estos estallidos sencillamente importaron nuevos temas, medios o técnicas expresivas a lo que Yves Klein había denominado el ambiente “especializado” de la galería o del museo, cuya cualidad está marcada por la primacía de lo estético y dirigido por los funcionarios del arte. Son exactamente estos argumentos los que Robert Smithson lanzó con un fuerte ímpetu anti-administrativo en su texto sobre el confinamiento cultural de 1972, posteriormente reafirmados, de manera más sistemática, por Brian O'Doherty mediante sus tesis sobre la teoría del cubo blanco (Holmes, 2007).

Para Robert Smithson el museo debilita la confianza en los datos de los sentidos del espectador. Piensa que la visita a un museo es una cuestión de ir de vacío en vacío. En el texto “Algunos pensamientos vacíos acerca de los museos” sus palabras parecen ir directas hacia esta dirección, cuando dice “los anacronismos cuelgan y sobresalen de todos los ángulos. Temas sin sentido presionan la vista. múlti-

ples nadas se permutan por ventanas falsas". A pesar de este aparente desdén, común en muchos creadores de este momento, nunca perdió de vista el espacio museístico y la reflexión sobre los procesos y relaciones que éste generaba. Entiende el espacio expositivo como lugar de posibilidad e intervención. Precisamente, una de sus principales aportaciones al vocabulario conceptual del arte de la década de los setenta, fueron los ya citados *nonsite*, "que consistía en llevar al espacio de exhibición museístico elementos provenientes de algún lugar de la realidad exterior, que refirieran y significaran dicho enclave geográfico, generando un desplazamiento, una dislocación" (Hinojosa, 2014, p. 22). Compartimos con él que un porcentaje muy elevado de las personas que visitan un museo, entonces y ahora, lo harán superficialmente y estamos de acuerdo porque, como todos, nosotros mismos en algún momento hemos sido una de esas personas.

Somos conscientes que cuando visitamos un museo no sabemos apreciar la visita en su totalidad, no la exprimimos al máximo, todos en diversos grados sufrimos esa incapacidad. La historia del arte nos brinda la posibilidad de un acercamiento íntimo con las obras, generando experiencias mucho más estimulantes. El conocimiento amplía el espectro del goce. Hace, por ejemplo, que al contemplar la obra de Robert Smithson en el Museo Reina Sofía, *Movie Treatment for Spiral Jetty. Part II (Tratamiento fílmico para 'Spiral Jetty' Parte II, de 1970)*, una serie de pequeños dibujos a lápiz y *collage* sobre papel de espirales dentro de recuadros, como si se tratara de un *storyboard* (guión gráfico), con una serie de textos manuscritos y otros mecanografiados, la experiencia se vuelva rica e inspiradora. Cuando nos acercarnos al arte con información y curiosidad poseemos las herramientas necesarias para una experiencia exitosa. El gran objetivo tal vez sea acabar con la pasividad del público, mero observador de la tradición que se acumula en las salas del museo, para convertirlo en sujeto activo de la experiencia estética y ética, ese es el gran reto de esta institución pública.

Los museos siguen teniendo demasiado apego a lo físico, la obra como posesión material, como un objeto exclusivo con un alto valor económico. Adolecen de sus orígenes un tanto elitistas, los *studioli* italianos, los gabinetes de curiosidades, las cámaras de maravillas, las *Wunderkammern* en Alemania. Lugares enigmáticos donde se custodiaba, para deleite de unos pocos privilegiados, piezas extraordinarias. El arte ha estado siempre en manos de las más altas "dignidades" sociales y con acceso exclusivo a círculos debido, entre otras cosas, a los materiales que se empleaba a la hora de elaborar piezas. Esta cuestión de las materias, que también aborda Robert Smithson en sus escritos bajo el título *Del acero a la herrumbre*, donde al final se pregunta: ¿Cuáles son los límites del arte? Hoy creemos que el arte no tiene límites; los límites se los adjudicamos la sociedad o cultura correspondiente. A través de su trabajo nos hace plantearnos cuál es verdaderamente la propia naturaleza de la obra de arte.

5. Conclusiones

A menudo, por la naturaleza de este escrito, hemos podido apenas sobrevolar algunos temas, meras llamadas de atención a aspectos que merecerán una investigación en mayor profundidad como el del tiempo y la entropía. Hemos tenido la oportunidad de adentrarnos, aunque sea a modo de intro-

ducción, en la obra y figura de este artista estadounidense que planteó con su trabajo interesantes cuestiones en un contexto social y político en plena efervescencia. Además, con una particularidad que hace especialmente sugestivo su trabajo, la gran cantidad de textos que escribió. Hemos visto como Smithson buscaba trascender las barreras de los museos mediante obras de tamaño colosal, salirse de los circuitos artísticos. Lo paradójico se encuentra en el hecho de que estas obras son devueltas por el mismo al redil, reintegradas a galerías y museos por medio de sus *nonsite*. Pero tal vez no exista contradicción. Establece un dialogo con la naturaleza difícilmente aprensible, el motor de su arte era otro. Smithson fue un viajero por los residuos de una sociedad, viajando por interminables carreteras, intervino el paisaje, accionó con los restos de las ruinas y el abandono, construyendo una obra de la mano de la naturaleza, sin someterla, aceptando sus sugerencias, vislumbrando el camino a seguir, como cuando un escultor observa un bloque de mármol.

El artista nos comunica su verdad de una forma conmovedora, desarrolló en su corta carrera un trabajo regenerador, que teoriza sobre el arte y la sociedad americana del último tercio del siglo XX. Con sus lógicas contradicciones, juega con la naturaleza, las ruinas industriales y nostálgicas e incluso algunas ensoñaciones, más propias de la ciencia ficción. Su trabajo nos lleva a un mundo primitivo y futurista, una vuelta al origen de los tiempos y al final de estos. No sabemos si es una advertencia o un recuerdo de una realidad que nunca existió, pero sin duda materializa su pensamiento a través de un grito susurrado de proporciones inmensas, sereno y turbador a la vez.

Referencias bibliográficas

- Andreu, C. (2010). Arte, medio ambiente y educación ambiental. *Aula Verde. Revista de Educación Ambiental*, N° 36.
- Bozal, V. (1993). *Modernos y postmodernos*. Colección Historia del Arte, N° 50. Madrid: Historia 16.
- De Diego, E. (2015). *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Flam, J. (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Los Ángeles: University of California.
- Fricke, C. (2005). Nuevos medios. En Walther, I. F. (Ed.). *Arte del Siglo XX. Vol. II* (pp. 576-619). Colonia: Taschen.
- Goldberg, R. (1996). *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Hartt, F. (1989). *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal.
- Hernández, M. A. (2016). ¿Sirve de algo el arte? *El Cultural*, 19 de septiembre de 2016.
- Hinojosa Martínez, L. (2014). Museo y Acontecimiento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, N° 26, 21-28.
- Holmes, B. (2007). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriendos, 1 de septiembre de 2009. Recuperado de: http://cc-catalogo.org/site/pdf/trad_holmes_extradisciplinarias.pdf
- Holt, N. (Ed.) (1979). *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. New York: University Press.
- Kepes, G. (1972). *Arts of the environment*. New York: Braziller.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Matos Romero, G. (2008). *Intervenciones artísticas en "espacios naturales". España (1970-2006)*. Tesis doctoral dirigida por Tonia Raquejo. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes.
- Merchán-Basabe, J. G. (2014). Robert Smithson en el camino de Prometeo. (*Pensamiento*), (*palabra*) y obra, N° 12, julio-diciembre, 40-51. <https://doi.org/10.17227/2011804X.12PPO40.51>
- Pico Valimaña, R. (2013). *Robert Smithson: aería art*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- Raquejo, T. (1998). *Land Art*. San Sebastián: Nerea.
- Raquejo, T. (2011). El arte de esculpir el planeta: la geología y el Land Art. *Tierra y Tecnología*, N° 39, 20-23.
- Schapiro, M. (1999). *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Schimmel, P. (Coord.). (2012). *Campos de acción. Entre el performance y el objeto, 1949-1979. Vol. 3*. México: Alias.
- Shapiro, G. (1995). *Earthwards, Robert Smithson and art after Babel*. Los Ángeles: University of California.
- Smithson, R. (1993). *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Vasquez, J. E. (s.f.). *Ludwig Boltzmann. Biografía y Aportes*. Recuperado de: <https://www.lifeder.com/aportaciones-de-boltzmann>
- Zepke, S. (2008). Eco-estética. Más allá de la estructura en la obra de Robert Smithson, Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Universitas Philosophica*, Año 25, N° 51, 13-37.

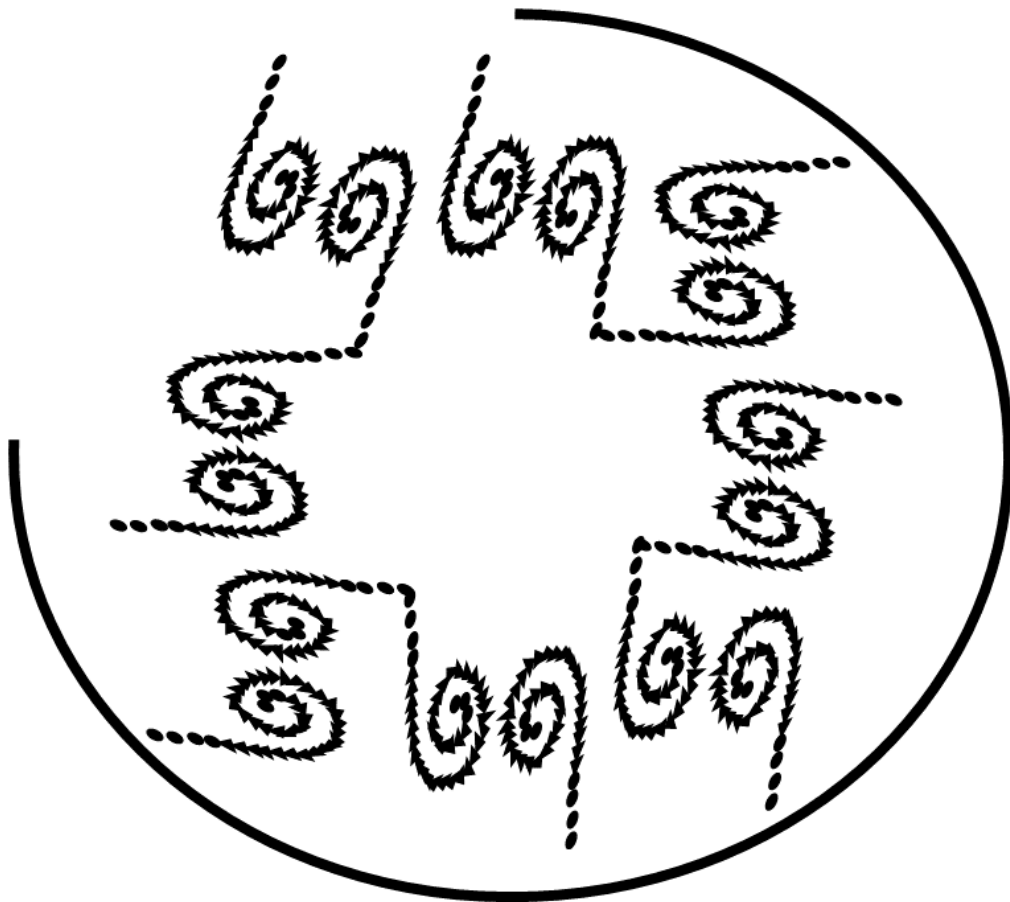


Imagen: Jimmy Pinillo