

UNIVERSIDAD DE GRANADA

**FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA**

REFLEXIONES EN EL ESPACIO:

INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN,

ROBERT SMITHSON



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

GRANADA

N.º Documento 652.910

N.º Copia 652.925

Tesis doctoral realizada por
Mª ISABEL SOLER RUIZ

Dirigida por el Doctor
ALFONSO MASÓ GUERRI

1998

A mis padres

A mis hermanos y hermana

A Rafa

AGRADECIMIENTOS

A Alfonso Masó por su valiosa orientación como Director.

A la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria (Xunta de Galicia) por la Licencia por Estudios concedida.

A la Universidad de Vigo (Facultad de Bellas Artes de Pontevedra) por su apoyo bibliográfico, en particular a Charo Pascual Matarranz y a Héctor Castro Rey.

A Xoan R. Rivas por su indispensable ayuda.

A David Mower por introducirme en la *reflexión* del espejo artístico.

A Rafa por su incansable paciencia.

Al Centro Tao de Galicia.

A todos aquellos Doctores que con su experiencia y su amistad me han orientado en mi tarea diaria.

A todos aquellos/as amigos/as que han sufrido mis procesos de reflexión.

A mis dos consejeros telefónicos.

Agradecimiento especial por un regalo extraído del pasado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Del Exterior como Realidad al Interior como Virtualidad.
- La Hipótesis.
- Un Método.

2
8
12

apéndice I

14

PRESENTACIONES

I. ROBERT SMITHSON

- I.1. Breve Biografía y Entorno Histórico.
- I.2. <<Incidents of Mirror-travel in the Yucatan>>.
- I.3. Diálogos de Presencias y Ausencias.

23
23
34
40

II. DESPLAZAR LA MIRADA

- II.1. El Viaje como Experiencia.
- II.2. Proyección del Viaje.
- II.3. Encuentros con el Lugar.
 - II.3.a. Crear desde la destrucción.
 - II.3.b. Huellas.

51
51
58
62
62
65

III. REFLEXIÓN ESPECULAR

- III.1. El Cristal que Mira y Especula.
- III.2. La Caja de Pandora.
- III.3. La Reflexión de la Mirada.

74
74
84
90

EL RITO A TRAVÉS DEL REFLEJO

IV. ESPIRALES DE RENOVACIÓN	117
IV.1. El Rito y la Vuelta al Origen.	117
IV.2. Rito de Iniciación.	122
IV.3. El Rito a Través del Reflejo.	126
V. DESPLAZAMIENTO INTERIOR	130
V.1. Viaje Ritual.	130
V.2. Equipaje para Viajar.	133
V.2.a. El desarraigo.	133
V.2.b. La incertidumbre.	136
V.2.c. La descentralización.	138
V.3. El Vértigo de la Dualidad.	141
VI. PUNTOS LIMÍTROFES.	145
VI.1. La Fórmula Mítica.	145
VI.2. Estructura Reticular.	148
VI.3. Los Límites Cuadrados del Espejo.	153
VII. CUADERNO DE VIAJE: EXPRESIONES DE AUSENCIA	158
VII.1. Miradas Desplazadas.	158
VII.2. Miradas Enlazadas.	162
VII.3. Las Palabras sin Límite de la Tierra.	169
VIII. ECOS SONOROS DEL TIEMPO	175
VIII.1. Indicios de Presencias.	175
VIII.2. Recuerdos: Yucatán.	179
VIII.2.a. Máscaras de realidad.	179
VIII.2.b. Dioses míticos.	184
VIII.3. Inferencias.	189

IX. OBJETOS DE MIRADA.	192
IX.1. Borrar el Tiempo con Espejos.	192
IX.2. Principios de Identidad.	200
IX.2.a. Narcisismo pasivo.	204
IX.3. Metáforas de lo Oculto.	208
IX.3.a. Sombras.	209
IX.3.b. Belleza y muerte.	214
IX.4. La Memoria.	216
IX.4.a. Un cajón contenedor	218

apéndice III	220
--------------	-----

CONCLUSIONES

· Conclusiones para un Rito.	239
· Conclusiones para una Tesis.	243
· Conclusión Cero.	245

apéndice IV	249
-------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

· Bibliografía Específica. R. Smithson.	253
· Bibliografía General.	257
· Bibliografía de Consulta.	274
· Bibliografía de Catálogos.	277
· Bibliografía de Revistas.	286
· Bibliografía de Actas, Seminarios y Cursos.	289
· Bibliografía de Películas.	290
· Bibliografía de Ilustraciones.	291

INTRODUCCIÓN

DEL EXTERIOR COMO REALIDAD AL INTERIOR COMO VIRTUALIDAD

Es terriblemente frustrante pensar que todas las teorías personales sobre el yo y el entorno, sólo son demostrables cuando otra persona llegó a las mismas conclusiones en un pasado. Pasamos la vida corroborando lo que <<decimos>> con los pensamientos de algún otro y nace la frustración al ver la terrible necesidad del hombre: encontrar un <<otro>> donde proyectarse. En su soledad, el individuo se descubre, se piensa y se crea, pero no es válido por sí mismo, necesita un espejo donde reflejarse para sentir la existencia de <<ese otro>>. El *otro* le aporta teorías, provoca un sentimiento o el nacimiento de una dialéctica, de una argumentación, el otro incita al diálogo exterior para mostrar interiores, el otro le crea conflictos interiores e inicia una lucha interna de múltiples <<yos>> que gritan pidiendo auxilio.

El espejo descubre nuestra existencia física con una virtualidad tan asombrosa que parece una figura de existencia física palpable. Cuando cada mañana nos enfrentamos al espejo estamos evocando aquella primera imagen en la que reconocimos nuestro yo físico a una edad temprana. Mirarte al espejo es re-encontrarte con la mitad de ti mismo para ver que, al menos, tu multiplicidad se reduce a <<dos>>: el que siente en interioridad y el que ve en exterioridad. El conflicto se establece ante ambas imágenes virtuales, la exterior y la interior (<<*Umwelt* / *Innenwelt*>>). Unas veces deseamos que la imagen cambiante del espejo nos libere del tiempo para ser Dorian Gray, y otras veces

deseamos que esa imagen sea un otro que nos complete para sentirnos como Narciso.

Siempre, ante el espejo, tendremos ese instante de *reflexión* sobre la mirada que su reflejo nos devuelve para cuestionarnos nuestra verdadera identidad o cómo nos situamos en el espacio y el tiempo que nos rodea. La reflexión especular, al seleccionar fragmentos de la realidad, convierte al espejo en un objeto rápidamente identificado con la experiencia y el pensamiento, como si se tratara de un viaje en el cual, el que contempla, se dirige desde un exterior observado hacia un interior meditado. Enfrentarnos al espejo es, pues, cada mañana, un acto ritual, y todo acto ritual cuestiona a aquel que lo realiza y lo conduce hacia nuevos planteamientos. ¿Por qué es necesario un continuo desdoblamiento?, ¿dónde comienzan nuestros límites?, ¿dónde terminan?, ¿dónde se encuentran los límites de lo real y lo virtual?, ¿qué hay al otro lado del espejo?, ¿por qué el espejo consigue transformar el lugar?. El mundo, entonces, contemplado a través de este conflictivo objeto, empieza a doblarse y desdoblarse hasta el infinito, creando múltiples imágenes del yo que vuelven y te envuelven en espirales de nuevos pensamientos y nuevas reflexiones.

Las frustraciones se repiten cuando uno intenta atravesar el espejo como Alicia y ganarle la partida de ajedrez a su otro yo. Dos mundos convergen en un plano establecido como umbral; si el fin es atravesar ese umbral, el peligro es convertirlo en una utopía inalcanzable y no encontrar el camino. El umbral de su espacio íntimo invita a su recorrido, como si su mundo, de pronto, se hiciera independiente; y cuando uno intenta participar de su

espacio, el espejo cierra sus puertas a tu paso, a tu intento de dominio. Pero ese espacio sólo a él le corresponde y tú quedas a sus puertas deseando fundirte en él y poseerlo, cuando lo que él te muestra realmente queda a tus espaldas o está en ti. Te das la vuelta y aquellas imágenes que viste sólo quedan en tu imaginación, no las pudiste tocar, al igual que no puedes tocar el espacio y el tiempo.

Sin embargo, el viaje hacia el interior del espejo es inevitable, y, ante ello, la única solución posible es adentrarte en él con los medios que tengas al alcance. Es necesario averiguar el método, -corres el riesgo de que la búsqueda de una *fórmula* pueda convertirse en obsesión. Cuando se recorren caminos bifurcados y en cada cruce es necesario elegir, la duda de <<lo adecuado>> sustituye a la fórmula, y, cuando ya no se ve el camino sino el horizonte, el método y la fórmula desaparecen y la duda se esconde.

Decides entonces viajar sin equipaje y dejar que cada pregunta se responda por sí sola, al observar cada fragmento del recorrido con la vista puesta al frente, un volante en tus manos y un espejo retrovisor.

Al adentrarnos en el *espacio de reflexión* evocamos el *impulso fáustico* de búsqueda de conocimiento y la investigación del mundo del reflejo se convierte en un proceso de interioridad perfectamente equiparable al proceso creativo del artista.

El viaje interior que todo artista realiza, necesita ser materializado para que un otro lo contemple, y se establezca el diálogo existente en todo proceso creativo y experimental. Para ello el individuo artista busca un objeto que interprete su constante replanteamiento de la existencia, y que manifieste exteriormente la complejidad interior del hombre.

A pesar de esa existencia física del objeto espejo, la imagen ofrecida por él es tan virtual como la creada por su pensamiento, pero puede ser mostrada a aquel que quiere recibirla y participar de ella. En el juego de espacios reales y virtuales, el artista decide introducir al espectador o dejarlo al margen. Con el espejo, el artista ofrece nuevas interpretaciones de su visión de la realidad, mostrándolas como mundos ficticios. Pero la magia del espejo artístico no pretende quedarse en la mera diversión, sino que provoca una reacción en el espectador que participa de ese engaño para que reflexione sobre el contexto creado por el espejo. Su dependencia de una imagen referente lo vincula totalmente al espacio que lo contiene. El reflejo especular, al mimetizarse con el entorno o *lugar* donde se ubica, muestra el fragmento de realidad sobre el que se desea reflexionar, es decir, el fragmento escogido del mundo es el concepto derivado de una experiencia. Con ello se induce a la reflexión sobre los conceptos de tiempo, de espacio y de la presencia del hombre en ese espacio-tiempo, destacando lo efímero y transitorio del reflejo como metáfora de nuestra existencia.

Se destaca así la importancia del lugar como un fragmento de *reflexión*. Cuando desplazamos un espejo por el lugar como desplazamos la mirada, se provoca un cambio en la percepción de

los objetos de mirada. Si situamos el espejo en un determinado ambiente percibimos una variación en él; si nos desplazamos mirando el espejo, cambia la perspectiva del entorno y nos ofrece nuevos espacios virtuales. Esta nueva concepción obtenida del espacio es el resultado de un acto de conciencia creativa, y la acción de desplazar supone una experiencia fácilmente identificada con un acto ritual que tiene como fin despertar la conciencia dormida. Tanto en acto creativo como en acto ritual el individuo se hace consciente de la proyección de su yo interior en un espacio-tiempo. Surge así la comparación entre el acto creativo de desplazar un espejo y el acto ritual. Al rito se le adjudicaba un carácter sagrado en las sociedades en las que el hombre se sentía *integrado* en la naturaleza a la que pertenecía. Estas sociedades denominadas <<sociedades primitivas>>, no sin cierta injusticia, realizaban ritos de iniciación en cada una de las fases de maduración del individuo; su proceso de transformación era una fase más de su crecimiento individual. Al superar las pruebas rituales el conflicto interno de su personalidad se resolvía.

Sin embargo, la *nueva* sociedad occidental, en nombre del progreso, elimina toda carácter sagrado al rito y lo reduce a mera anécdota. Cuando la psicología individual se amplía hasta una sociedad observamos el conflicto entre dos vías de interpretación del mundo: la ciencia y la religión. Una tercera vía, el arte, pretende desafiar a ambas o armonizarlas. Si individualizamos el arte a una obra o a un artista, siempre representante de su sociedad, podemos establecer un paralelismo entre proceso creativo y proceso de iniciación como una experiencia en la que se superan conflictos internos.

A partir de este punto se escoge el autor y la obra en la que confluyan la experiencia ritual y el objeto que se establezca como umbral del mundo externo e interno del artista. La *mirada* del artista, es decir, su visión del yo y del entorno, establece una constante relación entre la exterioridad y la interioridad. La obra final es la proyección de su mirada en el concepto de espacio-tiempo que domina el pensamiento occidental. Esta experiencia le otorga una nueva visión de su propia identidad, y del mundo que lo rodea, hasta captar su individualidad como parte integrante de un *todo* dinámico.

Cuando el rostro del artista ha desaparecido de la obra que ha necesitado del espejo para manifestarse, lo que queda es el *signo* de su presencia: el escultor puede dejar sus marcas en el lugar, el fotógrafo deja que la luz describa su mirada, y el poeta escribe las palabras que le dictan el espacio y el tiempo. O lo que es lo mismo, el escultor escribe las palabras que le dictan el espacio y el tiempo, el poeta deja que la luz describa su mirada, y el fotógrafo deja sus marcas del lugar.

LA HIPÓTESIS

En la actualidad, el espacio donde antaño se ubicaba la escultura es concebido como un espejo en forma de caja tridimensional llena de contenidos cuyos límites se expanden o recogen a merced de la imaginación que los sujeta. Este límite, al igual que el viaje del hombre sobre la tierra, es un desplazamiento que incrementa o disminuye su ritmo en función de los parámetros del espacio-tiempo que él mismo se impone. Es el pensamiento el que crea la realidad.

Cuando, a partir de los años sesenta, América establece unas pautas artísticas alejadas de la fuerte influencia europea, el arte rompe el límite del cuadro y las barreras impuestas por la galería. Comienza a utilizar el *espacio* en sí como material escultórico, elevando el lugar específico de trabajo a *idea o concepto*, ya que es necesario volver a mostrar el complejo mundo existente fuera de los límites de la galería de arte. La elección específica del lugar determinará la expresión externa de la idea. Nace así el término *site specific*, traducido como *instalación*. El centro de mirada que la escultura antropomórfica proporcionaba se ha perdido en favor de la mirada del artista y del espectador. El artista transforma el objeto escultórico en experiencia, y esta experiencia es ofrecida al espectador. La exaltación de lo bello, nunca abandonado por el artista, se hace palpable en la materia del lugar, del objeto y de la mirada que interpreta hasta alcanzar el grado de lo sublime. Continúa pues, la labor del artista que consigue extraer de la realidad contemporánea nuevos códigos de lenguaje que establezcan una poética entre lo tecnológico y lo cotidiano para hacerse representante de la mirada de una época.

La propuesta inicial de esta investigación partía, por tanto, de dos principios: uno, entender la escultura actual como un proceso de reflexión en el espacio, y, otro, considerar, como siempre, el arte como una manera de ver el mundo.

Al tomar la escultura como *reflexiones* afirmamos que el material escultórico utilizado es el pensamiento, y la herramienta de trabajo, la memoria. Ésta se establece como base del pensamiento y es la que va modelando la obra futura.

El segundo objetivo nos confirma que toda obra de arte es el *reflejo de una mirada* cuya metáfora podemos hallarla en el espejo. Éste, siempre considerado como un medio de reconocimiento personal, confronta la mirada interior del hombre con su mirada exterior.

A partir de aquí sólo es necesario encontrar un punto de partida que unifique ambos principios: por un lado, el acto de reflexión del pensamiento, y, por otro, la metáfora de su mirada mediante la reflexión especular.

Son muchos los autores de esta segunda mitad de siglo que combinan ambas reflexiones, sin embargo, el autor escogido es uno de los más representativos, puesto que abarca distintos campos de manifestación artística en una compleja y vasta obra: teoría del arte, crítica, fotografía y escultura; su obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> (*Artforum*, Sept., 1969) es un importante reflejo de ello. El texto publicado es un compendio de todas las ideas desarrolladas en escritos anteriores, a partir de ellas podemos plantear todas preguntas que surgen al interpretar un acto creativo como un acto ritual.

La característica de este escultor americano, Robert Smithson, (Passaic, New Jersey, 1932 - Amarillo, Texas, 1973) es su forma de ensalzar la importancia del proceso creativo. Su posición ante el hacer creativo es hacerse propietario de su propia experiencia, disfrutar de ella y saber tomar con humor lo efímero de la existencia y del signo de su existencia, la obra de arte. Para él, toda experiencia artística activa los procesos de reflexión del pensamiento, y puede llegar a convertir esos procesos en una parte importante de un acto ritual, que suponga la superación de uno mismo y la recuperación de imágenes arquetípicas que recuerden al hombre su origen natural, la tierra. Por tanto, al considerar como acto ritual este acto creativo, donde los espejos se desplazan a lo largo del lugar, destacamos el proceso de interiorización que conlleva. El viaje se establece como metáfora de este proceso, y el espejo como metáfora de la mirada. Viaje y espejo (<<*mirror-travel*>>) se unifican en la obra investigada.

El recurso utilizado en ella para mostrar su experiencia de viaje-espejo como parte de una vivencia personal, es manejar imágenes literarias y fotográficas como un viajero que ofrece su cuaderno de viajes a aquel que quiera ser partícipe de su experiencia. Conoce los límites del lenguaje; la palabra y la fotografía son limitadas, su solución es <<re-crear>> y recrearse en el marco de sus límites. Con sus imágenes <<re-modela>> su viaje como el escultor que transforma el espacio que lo rodea.

La significación histórica del lugar señalado en ese espacio puede ser presentado como un lugar de transformación, un umbral iniciático en el que se deja entrever los ritos de integración del hombre en la naturaleza. Su encuentro con la fuerte *presencia* del lugar es una evocación de todas las *ausencias míticas* del pasado.

Robert Smithson, con su ritual, le devuelve el carácter sagrado a la naturaleza y al arte, que fue siempre una manifestación de la presencia del hombre en esa naturaleza. La concepción de lo sagrado que las llamadas <<sociedades primitivas>> adjudicaban a todo acto ritual es recuperada por R. Smithson con un desplazamiento marcado con un objeto ritual o mítico, que, junto a la cámara que lo convierte en signo, se hace representante de su mirada.

Su cuaderno del viaje a la península del Yucatán nos revela un diálogo interno entre lo anecdótico y lo esencial; ambos extremos del diálogo se entrelazan dando forma a una espiral que conduce a un infinito inexistente.

El espectador ha de penetrar en los *espacios ausentes* mediante un nuevo viaje ritual en un intento de dilucidar un polémico diálogo entre ausencias y presencias para tratar de demostrar que no existen teorías *eternas*¹, tan sólo teorías hipotéticas en continuo cambio sobre la realidad aparente. El lenguaje es nuestro primer límite. En el dialogo surgen el arte y las ciencias con ramificaciones que pretenden abarcar todo el universo en un simple golpe de vista. Da igual la teoría que se defienda, da igual que sea ficticio o verdadero, da igual que sea ilusión o realidad, todas ellas demuestran que hay un espíritu de vida y una energía que se expande de persona a persona, de lugar a lugar, en definitiva de ser vivo a ser vivo, para construir entre relaciones e intercambios de energía una Naturaleza Viva.

¹ <<Theories like things are also abandoned. That theories are eternal is doubtful>>. SMITHSON Robert, <<A Provisional Theory of Non-sites>> (1968); en, FLAM, Jack (Ed. Lit.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles / London, 1996, p. 364.

UN MÉTODO

De la observación y vivencia de esta obra se desprenden una serie de pautas que determinan el método a seguir en esta investigación.

La obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> se ha fragmentado para buscar su paralelismo en cada fragmento constitutivo de un rito. Cada uno de ellos encuentra su equivalente en el proceso creativo de la obra:

- A. La acción ritual ----- El desplazamiento como viaje.
- B. El soporte de la acción ----- Naturaleza, lugar: Yucatán.
- C. El medio de expresión ----- Mitos en texto e imagen.
- D. Objeto ritual y mediador ----- El espejo y su reflejo.
- E. Resultado de la acción ----- Objetos de mirada.

Tal fragmentación sugiere una serie de preguntas que pueden corresponderse con seis apartados teóricos: Robert Smithson, el espejo y el reflejo, el rito, el desplazamiento, el mito y los objetos de mirada o reflexiones. ¿Qué lenguajes muestra?, ¿cuál es la intención del artista en ese acto creativo y ritual?, ¿qué medios utiliza para mostrar su experiencia ritual?, ¿cuál es la acción experimentada y qué se deriva de ella?, ¿qué papel adquiere el lugar elegido?, ¿cómo reproduce el espectador la experiencia del artista?, ¿qué objetos de mirada se plantean en el desplazamiento?, ¿qué transformación sufre el que realiza la acción ritual?

El mapa conceptual incluido en el Apéndice I de esta introducción, nos da una visión global del proceso de investigación y nos sitúa cada concepto tratado en su contexto original. Para una mejor comprensión de la demostración de la hipótesis se ha optado por mostrarlos en cuatro grandes grupos, incluyendo la introducción. Cada uno de ellos presenta su propio apéndice. Tras la introducción, se inicia el desarrollo de la hipótesis mediante los temas generales, <<Presentaciones>>, que tendrán su posterior aplicación práctica en la obra concreta elegida, aunque siempre ésta queda presente en cada planteamiento. Este apartado, dedicado a la obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*>>, <<El rito a través del espejo>>, concluye con las respuestas a las preguntas planteadas por la hipótesis: ¿por qué es un rito? ¿qué ve el artista tras el rito? ¿para qué lo realiza?, incluidas en el último fragmento: <<Conclusiones>>. Todo ello desemboca en un *punto cero* o nuevo punto de partida.

El rito es fragmentado como las fotografías, el texto y el espejo reflejado en ellas. Cada uno de los capítulos se establece como una introducción del siguiente para llegar finalmente a una conclusión que los enlaza todos, como una pequeña espiral que va agrandando sus anillos enlazados. Cada breve introducción va ampliando sus círculos dibujando, intuyendo, un centro que no permite saber si se aleja o se acerca. La proyección de ese centro en el espacio es un eje que puede actuar como bisagra.

Como consecuencia, esta investigación compone una estructura fractal que gira desde un tema general hasta un ejemplo particular que nos revela aspectos paradigmáticos sobre un método de trabajo escultórico que marca el comportamiento artístico de un fin de siglo.

apéndice I

El desplazamiento de
los espejos en la obra

Incidents of

MirrorTravel in the

Yucatan de Robert

Smithson es un rito

donde la experiencia

del proceso creativo se

desarrolla como mirada

proyectada en el

espacio-tiempo.

**REFLEXIONES EN EL ESPACIO:
INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN,
ROBERT SMITHSON**

HIPÓTESIS

R. SMITHSON

Lenguaje

Biografía

Entorno
histórico

Obra conceptual

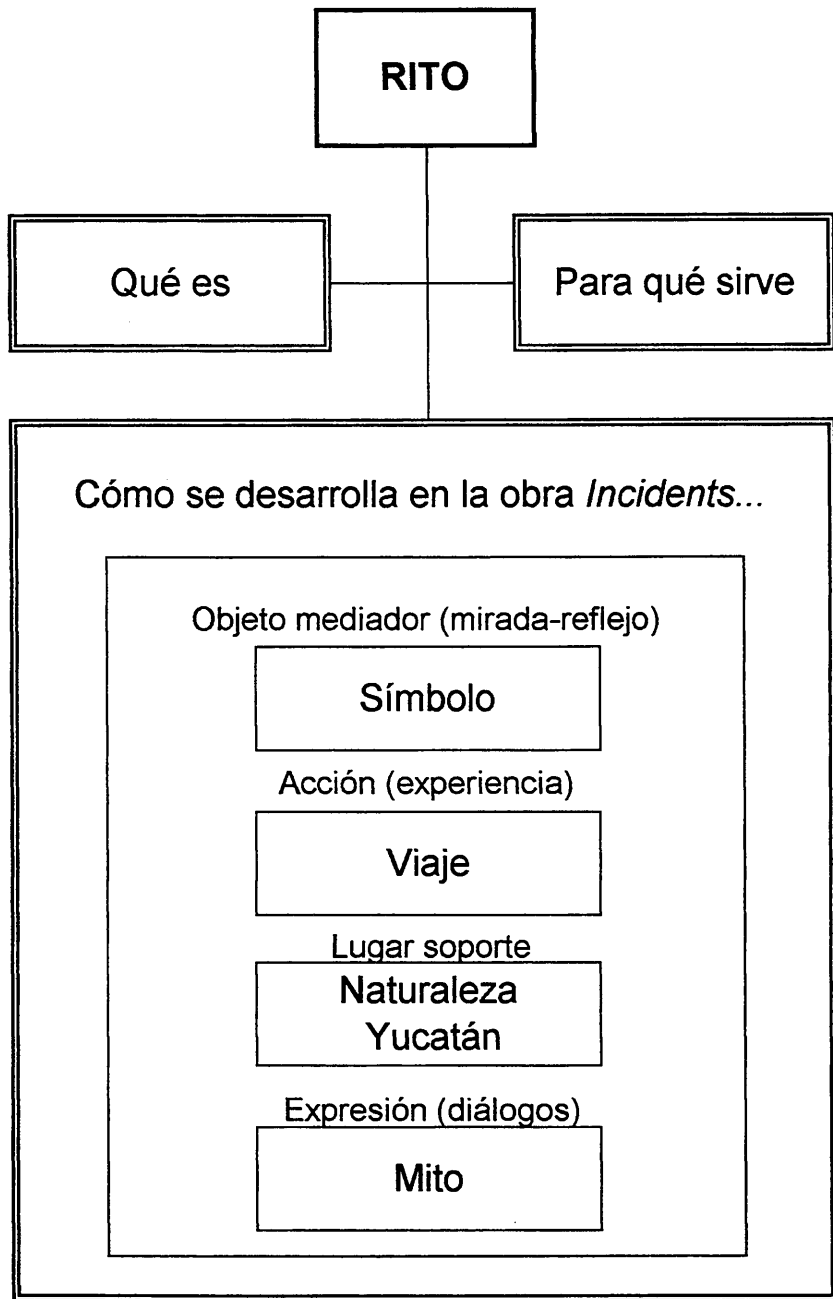
Proceso dialéctico > Espejo / Reflejo
<<Ámbito convergencia>>

*<< Incidents of
Mirror-Travel in the Yucatán >>*

Imagen fotográfica = Instante* de la mirada

Palabra = Proceso* de construcción

*Polarización



REFLEJO

Signo / No-signo

Breve recorrido contemporáneo.

<<Mirror-Travel>>

Media dialéctica

*Marca integrando
hombre en la
naturaleza*

*Cambia percepción
espacio-tiempo*

*Fotografía-espejo
entre arte-espectador.*

*Objeto mediador entre
cultura
presente-ausente*

Mirada desplazada

Pensamiento

Concepto

Reflexión

DESPLAZAMIENTO

Viaje

De dónde surge

Qué experiencia vive

Cuáles son las señales (signos) de su viaje > cuaderno

Mapa
Foto
Texto

Encuentro con la naturaleza

Naturaleza

Postura ante la naturaleza

Crítica social que parte de la acción individual.

cambio

Entropía =
Ruinas contemporáneas

Soporte de su dialéctica *Site / Non site*

Lugar: Yucatán

Dialéctica *Site / Non Site* = Diálogos Presencia / Ausencia

Recuperación de valores perdidos

Encuentros con culturas desaparecidas

Búsqueda de puntos en común, como un doble enantiomorfo



MITO

Qué es, por qué se utiliza

Por qué lo utiliza Robert Smithson

Cómo los muestra

Estructural en fotografía
(retícula)

Estructural en texto
(sistema de relaciones)

Mismo lenguaje que la cultura ausente tiene para interpretar la naturaleza que él percibe estéticamente.
(mirada)

El protagonista de los mitos

Espejo / Reflejo
(Enlace de enantiomorfos)

CONSECUENCIAS

Qué ve

OBJETO DE MIRADA

Identidad (*Espejo*)

El tiempo entrópico
(*Mito*)

La sombra
(*R. Smithson*)

La memoria (*Viaje*)

Para qué

Crítica social

Recuperar valores
perdidos

*Cambiando la percepción.
Sintiendo y experimentando.
Destacar el pensamiento*

Interpretar el mundo

Descubrir la
<<dimensión de la
ausencia>>, el fin
inevitable, lo efímero.

Descubre

VACIO

*Lo enigmático
lo impalpable
lo insondable*

*Equilibra la dialéctica
Extrae luz de la sombra*

*Espejo como símbolo
base (<<melong>>)*

Esencia
Naturaleza
Energía

Presentaciones

PRESENTACIONES



I

ROBERT SMITHSON

I.1 BREVE BIOGRAFÍA Y ENTORNO HISTÓRICO.

<<Muchos años después frente a la obra que le llevaría a la muerte, Robert Smithson habría de recordar el día en que su padre lo llevó a conocer a los dinosaurios>>².

Tan impactante es su final que no puede dejar de convertirse en un principio. El impacto que causa en él la visión arqueológica del pasado le liga para siempre a la evolución del hombre. Su mente, por identificación, llegará a considerar ésta como una sucesión de restos arqueológicos y su trayectoria se mantendrá paralela a la evolución histórica del hombre. Un comienzo de reconstrucción del mundo prehistórico en su garaje (1948) y su interés por convertirse en un naturalista comienza a formar en él una lógica estructural del pensamiento o un arcaísmo existencial. Con la edad de dieciséis años ya planeaba los viajes para conocer los lugares pintorescos que América ofrecía³.

² <<Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, Aureliano Buendía habría de recordar el día en que su padre lo llevó a conocer el hielo>>. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 23.

³ Cfr. CASTRO, Fernando: <<Cronología. Robert Smithson>>. Rev. *Creación*, nº 7, 1993, ISSN: 1130 - 2186, pp. 101-106.

Su carrera artística comienza en 1956 y 1958 como diseñador gráfico y expone como pintor en 1959 en Nueva York. Sin embargo, pronto sus obras se conectarán directamente con el *Minimalismo* (1965) y él mismo reconocerá este año como el punto álgido de su creatividad. Aunque manteniendo las estructuras del minimalista sus obras principales se encuadran en la corriente llamada *Earthwork*⁴. Este término, también conocido como *Land Art* o *Arte de la Tierra*, fue utilizado por primera vez en Octubre de 1968, para titular la exposición organizada por la Dwan Gallery de Nueva York y representada por los artistas Carl André, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Denis Openheim, Sol LeWitt, Robert Smithson y Stephen Kaltenbach. [1]⁵ El autor Gilles A. Tiberghien encuentra en los restos de las civilizaciones arcaicas la motivación para los artistas contemporáneos que trabajan el arte de la tierra. Sitúa sus comienzos cuando, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, el expresionismo abstracto empieza a decaer en los Estados Unidos y los ensayos de críticos de arte, como Clement Greenberg (ensayos publicados en *Art and Culture*, 1961)⁶, empiezan a asentar las bases de un nuevo arte americano. Artistas como Frank Stella, Jasper Johns, Ad Reinhardt o Barnett

⁴ La crítica de arte también lo ha incluido dentro del *Arte Conceptual*. Cfr. GINTZ, Claude: <<<El Arte Conceptual, Una Perspectiva>. Notas para un proyecto de Exposición>>. Cat. *Arte Conceptual: Una Perspectiva*. Exp. Fundación Caja de Pensiones, 21 Nov. 1989 / 18 Febr. 1990, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990, p. 10.

⁵ [Las referencias a las ilustraciones del Apéndice II irán numeradas entre corchetes a lo largo de todo el texto. Las referencias al Apéndice III, tanto texto como ilustraciones, irán señaladas en notas al pie.]

⁶ TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*. Éditions Carré, París, 1995, p. 31.

Newman también ofrecerán sus teorías artísticas e ideológicas mediante escritos, ejerciendo una gran influencia en los artistas <<minimalistas>> y <<de la tierra>>. Smithson tomará de Frank Stella la subordinación de las imágenes a la forma del cuadro y de Ad Reinhardt sus formatos cuadrados, su lenguaje estructural y su humor irónico. A la obra *A Portrait of the Artist as a Young Man*⁷ de este último dedicará dos apartados en su artículo <<A Museum of Language in the Vicinity of Art>> (1968)⁸.

A partir de las teorías de Greenberg sobre la pureza del arte como autodefinición <<el contenido se disolverá completamente en la forma, permitiendo que lo visual y lo literario queden reducidos a sí mismos, para que el significado y el medio se hagan inseparables>>⁹. La influencia de estos autores desemboca en las exposiciones minimalistas de Donald Judd, Carl André, Robert Morris, Dan Flavin, Larry Bell y Robert Smithson (con la obra *The Cryosphere*) que se suceden en Nueva York desde 1963 a 1966.

⁷ Paráfrasis del título de la obra de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. JOYCE, J., *Retrato del Artista Adolescente*, (Trad. Dámaso Alonso), Ed. Alianza, Madrid, 1996, (1978).

⁸ SMITHSON, R.: <<A Museum of Language in the Vicinity of Art>> (1968), en FLAM, Jack (Ed. Lit.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California / University of California Press, London, England, 1996, pp. 87-88. Traducido en ENGUITA, Nuria (Coord.), *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*. (Textos de M. Gilchrist / J. Lingwood y Kay Larson. Traducción: Harry Smith). IVAM Centre Julio González, 22 Abr. / 13 Jun., 1993, Valencia. Ed. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1993, p. 122.

⁹ TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, op.cit, p. 32.

Las obras minimalistas basan sus estructuras en el constructivismo, en la obra de Brancusi y en las de Tony Smith. Del constructivista toma el deseo de destacar las cualidades del material, de Brancusi, el ritmo modular de su *columna sin fin* [2] y la mística idea del infinito, ésta provoca la admiración de Carl André que extenderá la columna sobre la tierra [3]. Carl André define su escultura como <<camino>> sin un punto de vista fijo: <<Creo que la escultura debería tener un enfoque infinito. No tendría que haber un único lugar, ni siquiera un grupo de lugares donde se debería estar>>¹⁰.

Entre estas influencias nos interesa en particular la de Tony Smith donde observamos el origen de una nueva visión del arte basada en la experiencia del viaje. Tony Smith en una entrevista con Samuel Wagstaff cuenta su experiencia en la carretera que conducía a New Jersey. Su recorrido nocturno en automóvil le mostraba una oscura y plana carretera bordeada por puntos de luces en una colina lejana. Al contemplarlo como un paisaje artificial, sin ser obra de arte, había conseguido ser consciente de su experiencia, algo que el arte no consiguió:

<<It was a dark night and there were no lights, or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of landscape was

¹⁰ Cat. CARL ANDRÉ. Exp. Palacio de Cristal, Febr. / May., 1988. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1988.

*artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art. The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself it ought to be clear that's the end of art>>.*¹¹

El fin del arte debía ser la experiencia percibida.

Esta experiencia se reprodujo cuando Michael Heizer, Robert Smithson y su esposa Nancy Holt inician una expedición a los desiertos del oeste americano (California, Nevada y Utah) en el año 1968. El contacto con el espacio natural se establecía mediante la experiencia del viaje. El automóvil es el medio ofrecido por la tecnología para desplazarse sobre un horizonte que sostiene su experiencia¹². El espacio del conductor en un coche que se desplaza, tanto para Tony Smith como para Robert Smithson, es el nuevo espacio de meditación de la era industrial, donde el espacio-tiempo se percibe de forma diferente, no es un viaje que te transporte lentamente de un lugar a otro para adaptarte al paisaje o a otra sociedad sino un viaje espacial realizado en una

¹¹ SAMUEL WAGSTAFF, Jr., <<Talking with Tony Smith>>, en, BATTCKOCK, G. (Ed. Lit.), *Minimal Art. A Critical Anthology*. Univ. California Press, London, 1.995, pp. 381-386. También en, TIBERGHIE, Gilles A., *Land Art*, op. cit., p. 36.

¹² BOZAL, Valeriano, *Modernos y Postmodernos*. Historia 16, Madrid, 1993, p. 24.

película de ficción. Simultáneamente la gran pantalla ofrece rodajes de experiencias similares. La película *Easy Rider*¹³, como crítica a la sociedad americana, ofrece una nueva visión de ésta mostrando la libertad que el viaje proporciona y una nueva percepción del paisaje americano cuyo horizonte se establece como metáfora. Hay en ella un deseo de revivir otros viajes¹⁴.

La crítica hacia las limitaciones de la galería se enfatizaba con el desarrollo de su concepto de *instalación* (<<*Site Specific*>>¹⁵) como una relación entre el entorno natural y el artista que hiciera posible el desarrollo de la <<sensibilidad estética y de la autoconciencia>> de éste¹⁶. La posibilidad de descubrir al espectador la complejidad del espacio que se halla tras los muros de la galería de arte lo conducen a establecer <<un modelo dialéctico para extrapolar su posición estética>>¹⁷.

¹³ *EASY RIDER* [BUSCANDO MI DESTINO]. U.S.A., 1969. Dir: Dennis Hopper. 90 min.; C.; CIC/RCA. Int: Peter Fonda; D. Hopper; J. Nicholson; L. Anders. Guión: D. Hopper; P. Fonda; T. Southern. Fotografía: Laszlo Kovacs. Producción: Pando Company and Raybert Productions; Peter Fonda.

¹⁴ <<Me hubiera gustado vivir en la época de los viajes reales, cuando el espectáculo que se ofrecía no había sido manchado, contaminado>>. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*; cit. en, CAMERON, Dan, *El Jardín Salvaje*. Exp. Fundación Caja de Pensiones, 22 En. 1990 / 10 Mar. 1991, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990, p. 30.

¹⁵ Este término es más exacto que el de instalación, como bien apunta Fernando Sinaga en la entrevista con Gloria Picazo, ya que designa un contenido en lo obra que está totalmente vinculado al lugar concreto que la contiene; contenido y continente se hacen inseparables. FERNANDO SINAGA, Gloria Picazo, Cat. Exp. Galería Luis Adelantado, Abr. / May, 1993, Ed. Luis Adelantado, Valencia, 1993.

¹⁶ Cfr. CAMERON, Dan, *El Jardín Salvaje*, op. cit., p. 26.

¹⁷ Ibidem, p. 25.

Smithson explora la naturaleza como un arqueólogo o un antropólogo pero con su intuición creativa capta la esencia del lugar para materializarla y mostrarla, extrae lo que ya existe para despertar su conciencia y la de los demás. Su necesidad de escribir no surgía del deseo de explicar el mundo, sino del deseo de revelarlo y revelárnoslo:

<<If Smithson saw the world as a text, he conceived of his own vocation as an artist not to interpret or explain it, but rather to reveal it -to himself and to us, his readers>>¹⁸.

Provoca al espectador con su argumento, provoca en él la dialéctica. Cada una de sus reflexiones estéticas queda exteriorizada en un escrito, en una obra, en un registro de imágenes que llegan a su culmen en un <<montaje en espiral>>¹⁹. R. Smithson consideraba el <<entorno como una mitad de la ecuación dialéctica>>²⁰, <<la co-existencia entre lo brutal y lo hermoso en el jardín salvaje sugiere que en esa ecuación se recupera la estructura dialéctica del pensamiento estético>>²¹.

Sus acciones elevaban el *acto* a categoría de arte. Con el acto como expresión artística extiende la idea de

¹⁸ FLAM, Jack, *The Collected Writing*, op. cit., p. xvii.

¹⁹ CASTRO, Fernando: <<Robert Smithson. Vértigo Cinematográfico: Montaje en Espiral>>. *El Paisaje. Huesca: Arte y Naturaleza. Actas del II Curso*. Director, Javier Maderuelo. Huesca, 23-27 Dic, 1996, Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

²⁰ CAMERON, Dan, *El Jardín Salvaje*, op. cit., p. 25.

²¹ *Ibidem*, p. 31.

que el arte trasciende hasta niveles sociales y políticos cuando parte de la creatividad individual. Robert Smithson apunta directamente en su escrito <<Cayuga Salt Mine Site>>²² al interés del artista enfocado tanto en la experiencia como en el *objeto*. En un momento dado de su carrera artística no existe diferencia alguna entre experiencia y objeto artístico²³. *Minimalismo y Earthwork* llegan a fundirse en su obra. <<Smithson no se pliega a una u otra tendencia, construye en la articulación de todas ellas y en el espacio que esa articulación hace posible>>²⁴.

El espejo se hace protagonista entre los minimalistas y artistas conceptuales, entre otras cuestiones, por su propiedad para <<desmaterializar>> el objeto u obra de arte. Situado en un determinado lugar consigue transformar el contexto de la obra mimetizándose con el entorno²⁵, la interrelación total que se establece entre entorno e imagen reflejada produce un cambio en el contexto de la obra y la mirada. Otra propiedad de este objeto es la poder subordinar la imagen visual a la idea o el *concepto*, como pretendía el grupo de artistas

²² SMITHSON, R., <<Cayuga Salt Mine Site>>, en HOLT, N. (Ed. Lit.), *The Writings of Robert Smithson*. New York University Press, New York, 1969, pp. 168-170. Traducción en *Entre la Geometría y el Gesto*. Amstrong, R. / Marshall, R., Cat. Exp. Palacio de Velázquez, 23 May. / 31 Jul., 1986, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 100.

²³ <<He aquí un esfuerzo y una prolongación de las espirales que reverbera en el espacio y en el tiempo. Así es como uno cesa de considerar el arte en términos de <objeto>>>. SMITHSON, R.: <<The Spiral Jetty>>, en, ENGUITA, Nuria, *El Paisaje Entrópico*, op.cit., p. 184.

²⁴ Valeriano Bozal, op. cit., p. 70.

²⁵ KRAUSS, Rosalind E., *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 301.

conceptuales²⁶. Uno de los conceptos claves que les obsesionaba es el del *tiempo*, y el objeto-espejo podía reflejar con claridad la idea de lo efímero y relativo del tiempo y el espacio, además de su efecto desmaterializador de la realidad. Una de las primeras obras de Smithson donde más claramente aparece el sentido del tiempo en el espejo es *The Eliminator* donde luces de neón se encendían a intervalos entre dos espejos enfrentados en ángulo [4]. La descripción que el crítico de arte George Kubler nos da de los intervalos vacíos de luz, <<the rupture between past and future>>²⁷, ya nos acerca al encuentro de pasados y futuros que de una *forma* más abstracta se trasluce (o <<mirrored>>) tanto en todos sus escritos y obras posteriores. Cuando el espejo se situaba en un determinado lugar la interrelación total que se establecía entre entorno e imagen reflejada producía un cambio en el contexto de la obra y la mirada.

Con el objeto espejo ya se prevé la premisa que, como comentábamos, Greenberg aplicaba a las obras que planteaban los contenidos desde lo visual y lo literario, y donde el significado y el medio se hacían inseparables²⁸. Las grandes influencias literarias de R.S. serán Borges, Lewis Carroll, y E.A. Poe.

En la obra realizada en Yucatán, -<<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> (texto, mapa y fotografías)-,

²⁶ Cfr. GINTZ, Claude:<<<El Arte Conceptual, Una Perspectiva>. Notas para un proyecto de Exposición>>, op. cit., p. 11.

²⁷ TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, op. cit., p. 131.

²⁸ Ibidem, p. 32.



los espejos, al ser fotografiados, se mantienen como *restos de memoria*. Los restos de la memoria es un constante diálogo entre presencias y ausencias del mundo, o, en concreto, la presencia / ausencia en un *lugar*. A este diálogo, que pertenece a su dialéctica personal, la ha denominado <<*site / nonsite*>>.

R. Smithson inicia sus viajes con los espejos por Yucatán con mirada de fotógrafo reportero que, como un antropólogo, realiza su *trabajo de campo* apoyándose en esas fotografías y en diálogos imaginarios. El trabajo de campo es presentado como un cuaderno de viajes que elige como espacio de presentación y exposición la revista de arte. En otras ocasiones él mismo se compara con un arqueólogo que estudia las estructuras de la mente como las estructuras geológicas, ambas se erosionan. Elige, por tanto, el estudio de una mentalidad arcaica para recuperar el espacio y el tiempo erosionado²⁹.

El riesgo y el peligro que implica un viaje no son una barrera para él sino una motivación para la creación. El individuo en situaciones límite ofrece una mayor capacidad para expresar su interior.

En *Spiral Jetty*, otra de sus obras más importantes y posterior a la que estamos analizando, el juego dialéctico del espejo, el proceso el viaje y las huellas ancestrales alcanzan su máxima abstracción: agua y tierra en espiral complementándose entre sí, idas y venidas en un

²⁹ Cfr. SMITHSON, R., <<A Sedimentation of the Mind: Earth Projects>> (*Artforum*, Sept., 1968), en ENGUIITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 132. También en FLAM, Jack, *The Collected Writing*, op. cit., pp. 100-113.

desplazamiento desde lo ínfimo de la escala humana hasta sobrevolar la propia escala, desde la tierra al universo, desde el pasado más remoto hasta el futuro más lejano. Agua-tierra, rojo-azul, idas y venidas en un desplazamiento desde lo ínfimo de nuestra escala hasta lo inmenso del universo, desde el pasado más remoto al futuro más lejano.

Sus dinámicas *reflexiones* y su interés por el conocimiento del entorno mediante el viaje refleja un impulso frenético de ir hacia delante, de proyectarse hacia el exterior y hacia el futuro consciente de un fin mortal y consciente de que la evolución en la que él participa seguirá desplazándose hacia delante en espiral cuando él desaparezca.

I.2 <<INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN>>.

Para difundir su obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>>³⁰, elige la revista *Artforum* (Septiembre de 1969) como lugar de exposición. Este artículo comprende un conjunto de 12 reproducciones gráficas: un mapa, con el título *Vicinity of Nine Mirror Displacements*, nueve fotografías en color que exponen los nueve desplazamientos del espejo -*Mirror Displacements*-, realizados con doce espejos de doce pulgadas cada uno, y cinco fotografías también en color. Éstas últimas reproducen una máscara olmeca (*Olmec Jaguar Mask*, La Venta, Mexico), un <<earthwork en miniatura>>, del que muestra las dos fases de su realización -*Overturned Rock*-, y, por último, dos realizadas con anterioridad pero en el mismo año, una en Florida -*Second Upside-Down Tree, Captiva Islands, Florida*-, y otra en Loveladies, New Jersey -*The Map of Glass*.

R. Smithson comienza a utilizar la fotografía en blanco y negro para realizar <<collages>> y continúa con series en blanco y negro que terminan en sus obras realizadas en Passaic y Oberhausen. *Nonsite Line of Wreckage, Bayonne, New Jersey*, (1968) es la primera fotografía en color. Tras el nacimiento de su dialéctica

³⁰ Reproducido en el Apéndice III de esta tesis. Reeditado por HOLT, N. (Ed. Lit.) *The Writings of Robert Smithson*, op. cit. Nueva reedición por FLAM, J. (Ed. Lit.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, pp. 119-133. También se reproduce en dicho apéndice la traducción <<*Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán*>> editada en ENGUITA, Nuria (Coord.), *El Paisaje Entrópico*, Traducción: Harry Smith, op. cit., p. 111-117.

<<site / nonsite>> el uso de su cámara se centra en los *Mirrors Displacements* o *Desplazamientos de Espejos* realizados en sus viajes. En el viaje a Méjico que realiza acompañado por su esposa Nancy Holt y la galerista Virginia Dawn <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> no es la única obra realizada, a ella se añade la serie de diapositivas Kodachrome *Hotel Palenque*, en la que su mirada capta, en la <<ruina contemporánea>>³¹, la ausencia de un centro y una lógica. Estas diapositivas las utilizó en una conferencia dirigida a los estudiantes de arquitectura de la Universidad de Utah en 1972, que esperaban ver en ellas las ruinas Mayas. Percibe en las ruinas el mismo espíritu maya que en sus templos³². A *Hotel Palenque* le suceden *Overturned Rocks*³³ (dos de las cuales expuestas en la obra que estudiamos), *Hypothetical Continent of Gondwanaland -Ice Cap, Roots & Rocks, Palenque*, donde el sol se refleja en un charco de agua (un recuerdo del espejo original), y *Third Upside-Down Tree*.

Sin embargo, en sus *Desplazamientos de Espejos* refleja la importancia de la *reflexión* y la percepción. El uso del espejo manifiesta lo subjetivo, con él puede manipular el espacio y puede sentir las dos clases de tiempo: <<la duración constante, representada por la superficie física del espejo y una sucesión de momentos separados por

³¹ Cfr. GILCHRIST, M. / LINGWOOD, J.: <<El Entropólogo>>, en, ENGUITA, Nuria (Coord.), *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 23.

³² SOBIESZEK, R.: <<Displacements and other Transitory Works>>, en, SOBIESZEK, R.: *Robert Smithson: Photo Works*, Exp. Los Angeles County Museum of Art, Sept. 9 / Nov. 28, 1993, Los Angeles County Museum of Art & University of New Mexico Press, Los Angeles, 1993, p. 36.

³³ Sobieszek ve en ellas un recuerdo de la obra *Indentations -Removals*, 1968-69, de Dennis Oppenheim. Ibidem, p. 38.

reflejos insubstanciales>>³⁴. El uso de la fotografía, también conocida como <<espejo de la naturaleza>>, refleja lo objetivo, y el texto completa con sus descripciones aquellas percepciones táctiles o auditivas que la cámara no puede captar. La obra final es un compendio de sus *nonsites*: mapa, fotografía, texto y revista.

Considerada como una de las obras más espirituales de R. Smithson³⁵, <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> relata la experiencia del *viaje del espejo* para que el espectador reconstruya sus propias experiencias mediante la reflexión y la memoria. El espejo, <<contenedor universal>>³⁶ desaparece como objeto escultórico para convertir el resultado de la experiencia en espirales de palabras y de imágenes. A pesar de que la obra aparezca como obra de un fotógrafo o escritor, es la obra de un escultor que escoge el medio de expresión más adecuado para modelar y mostrar su pensamiento.

Robert Smithson, aunque consciente de la limitación de una estructuración lógica en nuestro pensamiento occidental, de la que existe un deseo de liberarse³⁷, procura desde su estructura descubrir lo enigmático situándose en el pensamiento de otras

³⁴ MOWER, D.: <<Through the Looking Glass and What the Artist Found There>>, Rev. *Art International*, Vol XXII, 5-6 Sept., 1979, p. 67.

³⁵ Cfr. SHAPIRO, G.: *Earthwards*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1995.

³⁶ LARSON, Kay: <<Los Paseos Geológicos de Robert Smithson>>, en, ENGUIITA, Nuria (Coord.), *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 29.

³⁷ Cfr. GILCHRIST, M. / LINGWOOD, J.: <<La Ruina de los Límites Anteriores>>, *ibidem*, p. 14.

sociedades arcaicas o desaparecidas. Estudia una mentalidad diferente, en este caso la prehispánica, que le ayude a encontrar un centro que amplíe sus límites hasta el horizonte³⁸. Recurre a los mismos mitos para relatarnos sus percepciones del espacio y tiempo -conceptos que pertenecen a un mundo que desconsideramos, y con ellos pretende que el espectador reflexione sobre la naturaleza, la sociedad y el arte³⁹.

Aunque Smithson realiza otros desplazamientos con espejos durante el mismo año (*Cayuga Salt Mine Site*), en éste queda más clara la idea que ofreceremos del desplazamiento, un desplazamiento en el que el viaje se establece como un acto ritual. Este viaje, sentido como un rito de iniciación y expresado mediante un texto y unas fotografías, ofrece una solución estética a la búsqueda del origen y del conocimiento. Ya en 1948 realizaba sus primeros viajes acompañado de sus padres a lugares pintorescos de Estados Unidos. Ahora el viaje aparece como un impulso fáustico, un deseo de conocer la *verdad*. Su acercamiento a la naturaleza podría ser definida como ese deseo romántico de volver a reintegrarse en el ámbito que conduce a la felicidad.

Su impulso lo conduce a distintas situaciones de meditación; sus ideas, como el paisaje que se desplaza observado desde la ventana del vehículo que te conduce por carreteras ramificadas, pasan rápidamente, y él intenta

³⁸ <<Hay veces en las que el exterior se encoge fenomenológicamente a la escala de una prisión, y veces en las que el interior se expande hasta la escala del universo>>. SMITHSON, R. <<The Spiral Jetty>>, ibidem, p. 187.

³⁹ Cfr. GARRAUD, C.: *L'Idée de Nature dans l'Art Contemporain*, Ed. Flammarion, París, 1994, p. 175.

atraparlas todas, quiere captar el instante de cada pensamiento y hacer de cada uno ellos un nuevo universo, un mundo aún sin explorar. Hay un afán de resolver los enigmas manteniéndolos:

<<Los artistas no se motivan por una necesidad de comunicar; viajar por encima de lo insondable es la única condición>>⁴⁰.

Al unir texto y fotografía no sólo existe el deseo de comunicar que Craig Owens comenta acerca de los textos complementarios utilizados por el minimalista para que el espectador entienda la obra⁴¹, sino un deseo de completar todas las interrelaciones que se establecen entre los fragmentos que componen una obra escultórica (proceso y resultado). Su motivación no es documentar la obra final para explicar algo, su motivación es establecer con su dialéctica un contacto con el espectador para iniciar en él unos planteamientos reflexivos que activen sus recuerdos. El material de enlace es la memoria, ésta activa el recuerdo.

<<Si hago un recorrido con alguien por el lugar, le mostraré de dónde he quitado cosas. No didáctico , sino dialéctico.>> ⁴²

⁴⁰ ENGUITA, Nuria (Coord.), *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 117.

⁴¹ Cfr. OWENS, Craig, <<Earthword>>, en *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1992, p. 42.

⁴² SMITHSON, R., <<Cayuga Salt Mine Site>, en *ENTRE LA GEOMETRÍA Y EL GESTO*, Amstron, R. / Marshall, R. (Ed. Lit.), op. cit., p. 100.

Si entendemos dialéctica como el diálogo, la argumentación que se efectúa entre dos extremos polarizados, entenderemos el sistema tautológico que R.S. ofrece en el planteamiento de su obra. Su constante dialéctica lo conduce hasta el extremo de mostrarla en todos los fragmentos de su proceso creativo. Se evidencia un diálogo entre texto y fotografía, entre fotografía y espejo, entre naturaleza y sujeto, entre culturas presentes y pasadas. Una forma de establecer un sistema dinámico en el dualismo de la existencia, una forma de mantener como juego las oposiciones con las que se encuentra el arte. La idea del desplazamiento es presentada desde lo puntual, instantáneo y discontinuo del proceso hasta la estructura de lo construido.

Pero en ese juego del doble hay una sola mirada que observa, experimenta y crea.

Pero ¿en ese juego del doble hay una sola mirada que observa, experimenta y crea?

Este documento es una reproducción de un archivo digitalizado de un libro. El texto original es en español y se trata de un análisis crítico de la obra de R.S. El texto original es el siguiente:

I.3 DIÁLOGOS DE PRESENCIAS Y AUSENCIAS.

Para reconstruir la experiencia del proceso de creación de esta obra podemos seguir cada una de sus señales. Cada señal es un fragmento de la obra.

El proceso que constituye esta obra parte de la idea de *lugar* hacia la que Smithson dirige su acción de desplazarse. Es decir, no es sólo su deseo de sentir el desplazamiento como un viaje lo que le impulsa a realizar la obra sino su encuentro con todo aquello que se desprende del lugar. El lugar no es sólo Yucatán, para él el lugar o <<site>> es la base para plantear sus reflexiones. El concepto del lugar lo separa de su opuesto <<no-lugar>> para establecer el diálogo.

Realizar un recorrido, un desplazamiento, es poner de manifiesto su dialéctica <<site / nonsite>>, y ésta aparece en todas sus pistas: la palabra, el mapa, la fotografía, el espejo, la fotografía del espejo, la roca levantada, o los vidrios industriales que sustituyen la cristalografía mineral.

Pero el estudio del concepto del <<lugar>> también nos conduce al encuentro con una naturaleza *entrópica*. Un viaje por sí mismo ya es un acercamiento a la naturaleza, hay una conciencia mayor del espacio. Es necesario cercar unos límites y elegir los lugares de desplazamiento.

A partir de las visitas que realizará con sus compañeros y amigos minimalistas a las *ruinas tecnológicas* (1966-69) surgirá su dialéctica <<site / nonsite>>, comparando lo orgánico y lo cristalino con lo racional e irracional. Su primer trabajo realizado en y con materiales extraídos de *lugares ausentes*, (<<nonsites>>), nace de su viaje con Heizer y Nancy Holt a los desiertos del oeste (California, Utah y Nevada) en 1968, *Pine Barrens, New Jersey*. [5]

El *nonsite* es una abstracción del lugar *exterior, ausente*, expresado mediante el material que extrae de su situación habitual para mostrarlo en un lugar *interior, presente*. Por tanto, se convierte en una abstracción que provoca una situación de retroceso, mediante el significante, la forma se alude a su significado y al lugar de origen. Debe crear un hilo que establezca la relación entre el exterior, <<outdoor>>, y el interior, <<indoor>>, en un continuo ir y venir entre ambos (<<displacement>>) o entre dos puntos.

<<indoor evocations of outdoor locations, establishing what Smithson termed a dialectic between site -the outdoor source of the earth materials- and nonsite -the sculpture in its dissociated setting, functioning as a signifier of the absent site.>>⁴³

Puede realizarse el estudio del lugar partiendo de un centro y dirigiéndose hacia la periferia o dialogar entre abstracción y figuración, entre irregularidad, caos natural y estructura lógica.

⁴³ BEARDSLEY, John, *Earthwork and Beyond*, op. cit., p. 19.

<<If the gallery is the central point, then you have a periphery. If you go out to the mountains or the desert, you are moving out of a rectangular form onto the landscape. You always have a dialogue between the abstract and the natural>>. ⁴⁴

Sus reflexiones comienzan con la observación de lo orgánico y lo cristalino. Deduce, al analizar la estructuras geométricas de los cristales, que el fenómeno de abstracción en el campo artístico sólo puede proceder de una observación directa de la naturaleza. A raíz de esa experiencia, que comenta en su artículo *<<A Sedimentation of the Mind: Earth Projects>>*⁴⁵ (1968) surgirán otros aspectos que desarrolla en el artículo no publicado en revista de arte, *<<Art through the Camera's Eye>>* (c. 1971)⁴⁶, ensalzando la cámara como el único medio de sintetizar naturaleza y abstracción. Por tanto, la fotografía será otro de sus *nonsites*, y una forma de transmitir la experiencia del *instante*. La imagen fotográfica muestra la atracción del tiempo efímero que discurre a través del espejo, la imagen fugaz del reflejo: *<<I am interested in the photograph as a material as well as on-the-spot experience>>*⁴⁷.

⁴⁴ TONER, P. / SMITHSON, R. (Ed. Lit.), *<<Interview with Robert Smithson>>*; reeditado en FLAM, J, *The Collected Writings*, op. cit., p. 234.

⁴⁵ SMITHSON, R., *<<A Sedimentation of the Mind: Earth Projects>>*, op. cit., ib., pp. 100-113.

⁴⁶ SMITHSON, R., *<<Art Through the Camera's Eye>>*, ibidem, pp. 371-375.

⁴⁷ Cfr. TONER, P. / SMITHSON, R. (Ed. Lit.), *<<Interview with Robert Smithson>>*, op. cit., p. 236.

Los primeros los realizaba con materiales extraídos de la tierra como referente de un lugar. Era el signo ofrecido al público de su experiencia de viaje. El autor Javier Maderuelo en su obra *El Espacio Raptado* considera este signo como un <<testimonio del paseo>>⁴⁸. Sin embargo, Smithson distingue bien la diferencia entre el sentido del viaje y el del paseo, éste último lo relaciona con artistas del *Land Art* desarrollado en Inglaterra. El viaje implica para él un riesgo mayor, el paseo es más contemplativo y más cercano a una visión exclusivamente romántica sin plantear su dialéctica⁴⁹. El viaje induce a un proceso que no es continuo, cada parada es una reflexión momentánea, una dialéctica tan importante como el propio desplazamiento. Su señal era la abstracción de su relación con el espacio elegido, el lugar, es por ello que consideraba estos materiales como mapas tridimensionales con el mismo carácter de abstracción. Si únicamente mostrara el mapa del lugar se perdería la esencia física en favor de la abstracción, volvería a anular un aspecto más de la totalidad del objeto perteneciente a un lugar concreto, sus cualidades físicas como material:

*<<The non-sites are like three dimensional maps that point to the area. The pieces that I do on a landscape are maps of material, as opposed to maps of paper. [...] The non-sites incorporate not just the abstract aspects, but the raw material aspects.>>*⁵⁰ [6,7]

⁴⁸ Op. cit., p. 196.

⁴⁹ Cfr. TONER, P. / SMITHSON, R. (Ed. Lit.), <<Interview with Robert Smithson>>, op. cit., p. 235.

⁵⁰ Ibidem, p. 236.

Sus mapas nacieron del dibujo de las estructuras de cristales minerales, que después comparará con las estructuras de vidrios industriales arrojados como desechos.

<<La geometría se me antoja como una <representación> de la materia inanimada. ¿Qué son las redes y retículas de la abstracción pura sino representaciones y reproducciones de un orden reducido de la naturaleza? La abstracción es una representación de la naturaleza carente de <realismo>, basada en la reducción mental o conceptual>>⁵¹ .

La geología es el estudio del paso del tiempo a través de las rocas y minerales. Todo está contenido en ellas en forma de pistas y señales que nos conducen a una era y una tierra desaparecida. Las rocas funcionan como mapas de un lugar que nos reproduce lo que no está presente, un mapa nos anticipa una situación, un contexto que es creado por nuestra imaginación a partir de la primera señal ofrecida por el mapa. R. Smithson describe los mapas de los artistas Carl André, Sol Lewitt o Jasper Johns como el desarrollo de <<una cartografía de lugares inhabitables>> (<<*a cartography of uninhabitable places*>>)⁵². En este artículo interpreta la obra *Cortes* (Dawn Gallery, California, 1967) de Carl André como un mapa sobre el que la gente puede pasear, donde las islas son los espacios huecos del mapa. De Jasper Johns toma

⁵¹ SMITHSON, R., <<Frederick Law Olmsted y el Paisaje Dialéctico>>, op. cit., p. 117.

⁵² SMITHSON, R., <<Mapscapes or Cartographic Sites>>, en FLAM, J., *The Collected Writings*, p. 92.

la frontera del mapa reducido a la estructura geométrica del mapa. El lugar, encerrado en un mapa descompuesto, se transforma en una nueva abstracción geométrica. [8, 9]

Son lugares imposibles que únicamente pueden ser vividos y soñados mediante la imaginación. Sin embargo, su presencia física como materia nos hace dudar de cuál es el simulacro y cuál la realidad:

<<In the non-sites, the prehistoric reference comes through, but the sites are all here today, within the maps of materials (stone, mud, grass and shells). All of these things point to continents and land masses that doesn't exist today. That establishes a context.>>⁵³

El concepto de sus nonsites, tanto mapas como escritos, fotografías o espejos, son <<la precedencia del simulacro>>⁵⁴ que Jean Baudrillard nos describe. La abstracción ya no es un simulacro de lo real, sino su origen. El mapa, el doble, el concepto o el espejo son los materiales a partir de los cuales se crea una nueva realidad⁵⁵.

<<Es el mapa lo que precede al territorio [...] Es el mapa el que engendra el territorio y si fuéramos a revivir la fábula hoy, sería aquel territorio cuyas partículas serían lentamente descompuestas a lo largo del mapa>>⁵⁶.

⁵³ Ibidem, p. 236.

⁵⁴ J. Baudrillard en <<La Precedencia del Simulacro>>, (Traducción de Juan Luis Moraza, 1987), Rev. *Art & Text*, nº 11, Sept., 1983.

⁵⁵ En este tiempo de realidad virtual se crea un mundo paralelo al que fue considerado como realidad. Ese mundo doble, que aspira a ser igual al que ya existe, es hoy la realidad misma y en ella se olvida el concepto, la idea que dió origen a nuestra filosofía y a la experiencia.

El espejo, material que encierra la virtualidad en su reflejo, se sitúa en el <<ámbito de convergencia>> de su dialéctica <<*site / nonsite*>>⁵⁷. Este objeto convierte esta dialéctica en una experiencia de recuerdos que encierran lo que está siempre presente -el espejo, *site*- y aquello que está ausente -un reflejo determinado, *nonsite*. El reflejo especular toma la imagen sin retenerla y sólo el recuerdo la siente como ausencia. [10]

Los lugares captados por el recorrido del espejo, <<*displacements*>>, son puntos del mapa interpretados como viaje. No son lugares de recreo o de escape y huida, son puntos de enfoque de su curiosidad científica, lugares de estudio, que son releídos como obras de arte esenciales, transmitiendo el espíritu y energía del lugar.

Las piezas en las que se utiliza el espejo dialogan con espacios interiores o exteriores, su situación cambia de lo regular a lo irregular. El espectador testigo de sus diálogos también contempla como el reflejo cambia en función de su propio desplazamiento. Su posición ante el *indoors* y *outdoors* es <<*the degree of awareness of the ratio between the two*>>⁵⁸, es decir, el despertar de la conciencia se produce en el momento en que la mirada se sitúa entre los dos extremos del diálogo.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ R. Smithson esquematiza de forma clara su dialéctica en el artículo <<The Spiral Jetty>> (1972). FLAM, J., *The Collected Writings*, p. 152. (Traducción en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 182). [Estos términos se utilizarán sin comillas para facilitar su lectura.]

⁵⁸ Ibidem, p. 239.

Recorrer el lugar es desplazar límites, dislocar el espacio, invertir la escala, cercar contenidos. Procuramos abstraer lugares en desplazamientos con itinerarios prefijados, en un constante deseo de crear fórmulas que expliquen el caos, que nos liberen del desorden observado en nuestra exterioridad y en nuestra interioridad. Smithson desea equilibra el fiel de la balanza, dos lugares dislocados, uno abstracción de otro, y otro muestra física del primero, dos muestras del lugar.

<<No estoy interesado en los problemas de forma y antiforma, sino en límites y en cómo esos límites se destruyen a sí mismos y desaparecen. [...] <<Comprendo que es algo inevitable, un ir hacia los bordes, hacia la quebradura, lo entrópico. Pero incluso esto tiene límites.>>⁵⁹

Estos puntos, galería y lugar de origen, lejos de ser opuestos se igualan en el vacío de un reflejo. Quiere mostrar el itinerario y recorrido desde uno a otro punto para que se produzca el enfrentamiento con el sí mismo y el entorno. No hay un deseo de ver su otro yo, sólo una visión que va más allá de la expresión física de un otro, la experiencia interna del reflejo, su mirada queda allí representada de forma simbólica en el vacío del espejo.

Las fotografías de esos espejos dan referencia del contexto donde se ubican, el mapa permite acceder al lugar, y los escritos son otro tipo de abstracción que en conjunto reconstruyen un momento en el espacio y el

⁵⁹ SMITHSON, R. : <<Cayuga Salt Mine Site>>, en *ENTRE LA GEOMETRÍA Y EL GESTO*, Armstrong, R. / Marshall, R. (Ed. Lit.), op. cit. p. 100.

tiempo. Como *nonsite* nos deja su proceso, su método. Reconstruir su obra sería fácil mediante estos *nonsites*, el <<*site specific*>> permanece allí. Deja bien claro que ese proceso no es posible reproducirlo de forma fricativa, marcará uno o varios pasos o etapas del proceso y quedará expuesto de forma discontinua.

<<*The process is not continuous, it is discontinuous, at least in terms of the record of the process.*>>⁶⁰

Cada material (mapa, foto, escrito o espejo) tendrá además su expresión y carácter propio, aportando distintos enfoques de la misma instalación o *site specific*. Cada uno por sí solo pretende mostrar una misma esencia aunque cambie su contexto: <<*It is the same kind of concern in a different context.*>>⁶¹

Cada *nonsite* es la reproducción de los límites topográficos, la marca de un territorio explorado. Su sentimiento hacia el espacio limitado, definido como un lugar es el buscar la esencia que habita en ella, no se trata de buscar el espacio ideal ni de exaltar la belleza de un lugar buscado como tal sino de extraer la esencia de cualquiera de ellos sin limitaciones: <<*I'm more interesting in the way things are*>>⁶².

El mundo puede verse a través de cada partícula descompuesta y fragmentada por Smithson. Él muestra

⁶⁰ TONER, P. / SMITHSON, R. (Ed. Lit.), <<Interview with Robert Smithson>>, op. cit., p. 235.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, p. 238.

sus *nonsites* como precedentes, manteniendo la poesía y la magia del enigma encerrado en la materia. Los mapas, como cualquiera de sus *nonsite*, *quieren contenerlo todo y no contener nada*, porque cuando ambos extremos se encuentran decir *nada* o *todo* es lo mismo. Los mapas opuestos que Lewis Carroll desarrolla en *The Hunting of the Snark* y *Sylvie and Bruno* (1876), adquieren forma física en un espejo en blanco, un espejo que no refleja nada pero puede reflejarlo todo. Consigue encontrar entre sus fronteras y periferias un espejo o un mapa en blanco. **[10, 11, 12]**

Hay una alimentación mutua entre presencias y ausencias en los descubrimientos, en el hallazgo de nuevos conceptos, sensaciones y sentimientos del lugar, porque cada uno da una pista más en la conciencia de ser y en el conocimiento de su identidad en base a su relación con el mundo.

Perderse en ese proceso sería como perderse en la periferia del lugar sin controlar donde está el núcleo central. El *centro* está donde sitúa su señal, su marca y su expresión dialéctica. Para entrar en contacto con el lugar y entablar su diálogo debe *mimetizarse* con el entorno e identificarse con ciertos aspectos de la cultura ausente. Se inicia la reflexión sobre las presencias y ausencias del lugar en cada parada del proceso. En esos momentos en los que el tiempo parece detenerse coloca espejos para aportar un nuevo enfoque, y toma la cámara para apresar el instante de parada.

<<*The Yucatan piece was just made to bring down the instantaneous aspect of it to a very short duration, and the notion of a show is not really necessary*>>⁶³

Ese espacio de tiempo queda guardado en la memoria y esa parada congelada por la fotografía es mostrada como recuerdo de un viaje. La obra no serán los espejos, ni las fotografías, ni el mapa, será el proceso dinámico experimentado del tiempo efímero y cíclico, del espacio atemporal y de los puntos discontinuos de todo proceso. Pero ese deseo de desmenuzar y fragmentar el *lugar* en términos de aparente contradicción es simplemente el deseo de demostrar que, aunque definamos y clasifiquemos un lugar, una palabra o una cosa, éstos siguen manteniendo su incógnita, un enigma en el que hay que penetrar a base de incertidumbres, preguntas y respuestas que nos acercaran un poco más al centro que jamás llegaremos a tocar⁶⁴. Comprender esa imagen infinita es intuir la paradoja de la existencia.

⁶³ FLAM, J. (Ed. Lit.): *The Collected Writing*, op. cit., p. 235.

⁶⁴ El arte es una aproximación, el lenguaje una trampa, una apariencia. Cfr. SMITHSON, R., <<A Sedimentation of the Mind: Earth Projects>>, op. cit.

II

DESPLAZAR LA MIRADA

<<Cuentan que Ulises, harto de prodigios,

Lloró de amor al divisar su Itaca

Verde y humilde. El arte es esa Itaca

De verde eternidad, no de prodigios.>>⁶⁵

II.1 EL VIAJE COMO EXPERIENCIA.

Como espectadores de la obra reproducimos la experiencia del viaje a través de las pistas que deja en sus escritos y fotografías. Sus viajes son nuevos encuentros dialécticos con el lugar o una confrontación con el paisaje como material que contiene un diálogo entre presencias y ausencias. La materia del espejo encierra en sus luces y sombras las mismas dialécticas. Este objeto también podemos identificarlo con el viaje: viaje y espejo son reflejos de un lugar que se desplaza o por el que nos desplazamos, viaje y espejo se sumergen en la identidad, y, ambos, inducen a un proceso dialéctico. El espejo, con sus reflejos de vacío o de duplicación de la naturaleza, como el desplazamiento por un espacio natural, es el

⁶⁵ BORGES J.L., <<Arte poética>>, en *Obra Poética*, Ed. Alianza, Madrid, 1972, p. 197.

protagonista idóneo para concentrarse en la meditación de un desplazamiento, uno puede introducirse en el abismo de su interior para realizar un viaje a la interioridad. El viaje es búsqueda de conocimiento en el espíritu inquieto:

<<La avidez de conocimientos, la sed nunca saciada de saberes es la característica elemental que confiere a este héroe título de modernidad>>. ⁶⁶

El artista necesita buscar un <<*paisaje espiritual* en el que se sinteticen todos los valores metafísicos que se hallan dispersos en el mundo moderno>>⁶⁷ y el medio para descubrir esos paisajes es el viaje.

Si <<*el viaje romántico es siempre búsqueda del Yo*>>⁶⁸, R. Smithson alcanza una fusión entre el yo y la naturaleza. El espejo, símbolo de la mirada, está presente para ser testigo de esa fusión. Contempla desde fuera mientras se encuentra inmerso en ella, como si a ella perteneciera. Naturaleza y espejo son fuentes de inspiración que activan la imaginación que nace una mirada interior:

<<En el paisaje la *contemplación romántica de la Naturaleza* sólo secundariamente es una contemplación del exterior: la mirada fundamental, aquella que pone en juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el Inconsciente. [...] Una ruina,

⁶⁶ SUBIRATS, Eduardo, *Figuras de la Conciencia Desdichada*, Ed. Taurus, Madrid, 1979, p. 49.

⁶⁷ ARGULLOL, *La Atracción del Abismo*, op. cit., p. 62.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 101.

una montaña, un atardecer o un huracán debe evocar y, por tanto, *reflejar plásticamente*, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino *estados de la subjetividad*>>⁶⁹.

El viaje cambia la perspectiva del que lo realiza, sufre un proceso de transformación al pasar por distintos estados emocionales o cambiarle la percepción de su mirada. Ante un espejo o al entrar en su espacio interior nuestras perspectivas también cambian. *El desplazamiento como acción ritual es un viaje en busca de lo esencial, no para pasear en busca de una libertad que se quede en los extremos y la frontera, sino en el centro.*

Para entender el viaje en su contexto y comprender el proceso de transformación que conlleva, debemos situarnos en el papel del individuo que experimenta el lugar como fundamento estético. Por tanto, el primer paso es definir los mecanismos que funcionan en toda experiencia, para después aplicarla al desplazamiento como viaje.

Durante la experiencia del viaje el artista utiliza todos los mecanismos de su personalidad. Jung para clasificar la personalidad de distintos individuos define cuatro conceptos principales emplearemos como las partes que constituyen la experiencia. Los denomina los <<cuatro tipos funcionales>> y son la percepción, el pensamiento, el sentimiento y la intuición. Transcribimos literalmente su definición para no desvirtuarla:

⁶⁹ Ibidem, p. 82

<<Estos cuatro tipos funcionales corresponden a los medios evidentes por los cuales obtiene la conciencia su orientación hacia la experiencia. La *percepción* (es decir la percepción sensorial) nos dice que algo existe; el *pensamiento* nos dice lo que es; el *sentimiento* nos dice si es agradable o no lo es, y la *intuición* nos dice de dónde viene y adónde va. >>⁷⁰.

Es importante destacar esta clara definición; la conciencia es capaz de examinar y descifrar esa experiencia mediante estos cuatro conceptos. A partir de ellos nace algo nuevo capaz de servir a otros de experiencia: la obra de arte como producto del acto creativo.

Rudolf Arheim en su obra *Consideraciones sobre la Educación Artística* unifica estos dos conceptos con el término <<intuición perceptiva>> que define como <<la principal forma que tiene la mente de explorar y comprender el mundo>>⁷¹; esta intuición entra a formar parte del reconocimiento del medio externo que el viajero realiza para captar los <<conceptos perceptivos>> que se transformarán en <<conceptos intelectuales>>⁷² del pensamiento abstracto. El acto de cognición se nutre de la relación que se establece entre la *intuición perceptiva* y la <<estandarización intelectual de los conceptos>>. El

⁷⁰ JUNG, Carl G.: <<Acercamiento al Inconsciente>>, en JUNG, Carl G., *El Hombre y sus Símbolos*, Ed. Caralt, Barcelona, 1997, p. 57. 2

⁷¹ ARHEIM, Rudolf, *Consideraciones sobre la Educación Artística*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, p. 49.

⁷² Cfr. *Ibidem*, p. 50.

entrelazado de la intuición y el pensamiento va conformando la experiencia como un sistema dinámico.

La dinámica perceptiva que Arheim defiende como herramienta de la expresión artística puede resumirse en *fuerzas mentales* y *fuerzas dinámicas*. Las primeras son exploradas por el artista, y las segundas, se expresan en el arte mediante símbolos:

<<La dinámica transmitida por la imagen, resuena en el sistema nervioso del receptor, uniendo en su interior las acciones realizadas en el exterior como formas de estar vivo, de ser humano.>>⁷³

En estos tres puntos la experiencia artística y la experiencia del viaje se equiparan.

Texto y fotografía en <<*Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*>> se muestran como parte de un sistema dinámico: el *desplazamiento* durante el cual el artista realiza la exploración de las fuerzas que interactúan en su experiencia presentadas mediante alegorías simbólicas en el texto y mediante un objeto simbólico en sus fotografías. Cumplimos así los dos preceptos antes descritos como un acto de cognición.

Observando el tercer punto comprobamos que la lectura de la palabra y la imagen que el lector-observador realiza de la obra activa determinados centros internos con los que identifica su experiencia interna con la experiencia

⁷³ MARTÍNEZ VAZQUEZ, Virtudes, <<Arte y Conocimiento>>, en, tesis *Relación de los Procesos Conscientes e Inconscientes de la Actividad Creadora*, dirección: Asunción Jodar Miñarro, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 1995, pp. 102-103. [Inédito]

artística del que la muestra. Estos centros que funcionan como emisor y receptor son la memoria, la imaginación y el sueño .

El dinamismo de este autor se acentúa con los continuos procesos reflexivos que plantea en formas de diálogo: diálogos en el texto, diálogos entre espejos-reflejos y naturaleza, entre espejos y fotografía y entre imágenes y texto. En estos diálogos se hace patente el desarrollo que va desde la intuición perceptiva hasta los conceptos del pensamiento, que como material artístico queda más patente en el texto, y la combinación de intuición y percepción en la imagen. El propio R.S. señala la importancia de esta intuición en el acto creativo destacándola como *azar*, la elección al azar dirige el camino en su viaje, siguiendo el mensaje que le dicta el dios de los espejos (Tezcatlipoca):

<<Debes viajar al azar, como los primeros mayas; te arriesgas a perderte en la espesura, pero es la única manera de hacer arte>>. ⁷⁴

El azar es prioritario, todos sus conceptos perceptivos e intelectuales partirán de una primera impresión. Después irá *modelando* cada concepto del pensamiento en función del desplazamiento. Eligió un espacio para desplazarse que correspondiera a una cultura destruida con la que poder identificarse para establecer un nuevo diálogo a través de la memoria.

⁷⁴ SMITHSON , R., <<Incidents of Mirror Travel in the Yucatan>>, en ENGUITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 111.

El acto de cognición se completa al finalizar la obra y al comunicarla a algún otro que la haga perdurar.

<<Sólo la imaginación y el sueño permiten al romántico penetrar, más allá de la apariencia, en la imagen, al mismo tiempo áurea y patética, de un mundo que habiéndose encumbrado hasta la cima de la creatividad debió conocer luego la más tenaz de las destrucciones>>⁷⁵.

⁷⁵ ARGULLOL, R., *La Atracción del Abismo*, op. cit., p. 36.

II.2. PROYECCIÓN DEL VIAJE.

Pero el riesgo siempre existe y nos refugiamos en nuestra cotidianidad. Cuando nos hacemos conscientes de que el ritmo de lo cotidiano llega a anular el concepto de avance y evolución, deseamos salir de las cuatro paredes y recurrimos al espacio de la televisión, del cine o de la informática para crear la ilusión del sueño de un viaje, un viaje *virtual*. Transportan, al menos, tu mente a lugares lejanos. Es así como elige el hombre moderno viajar, elude el peligro y la responsabilidad de decidir ante una nueva situación. Imagina pero no actúa. En la sociedad actual no hay enfrentamiento con los problemas hay un *dejarse llevar* por el trabajo y vida cotidiana⁷⁶.

La decisión de escapar del esquema impuesto puede ser un motivo, otro el impulso fáustico del que desea conocer, descubrir, indagar y ampliar sus horizontes para cambiar su mirada hacia el hombre y el mundo al que pertenece. Ha de saber la verdad de su existencia como hombre, tiene que sentir la experiencia de ser, de estar vivo, tiene que sentirse completo.

Cada viaje es una experiencia interior, un paso más en el desplazamiento del hombre por la tierra. El acto de conciencia del viajero se despierta con un acto ritual. En las sociedades que llamamos primitivas los ritos eran necesarios para iniciar al joven o al adulto en el paso de una etapa a otra de su ciclo vital. De la misma forma, la adquisición de conceptos, resultado de cada experiencia,

⁷⁶ Cfr. SUBIRATS, E., *Figuras de la Conciencia Desdichada*, op. cit., p. 81.

tiene un sentido evolutivo en el proceso vital de cada individuo. Para el psicoanálisis el hombre moderno descubre esos ritos por los que pasa mediante el sueño. El mensaje enviado por su subconsciente (<<inconsciente>> según Jung⁷⁷) da las claves para hacer consciente el mensaje. El artista, tantas veces calificado de visionario, deja en su obra la clave y la materia para demostrar que esa base inconsciente se hace palpable o es percibida por la mente humana, como un sueño enviado por el *inconsciente*.

Tanto en el acto ritual como en el acto creativo se manifiesta un acto de conciencia. El viaje y la obra de arte impulsados por una búsqueda del conocimiento reafirman su papel de concienciación.

El escultor, rompiendo con el estancamiento sufrido en la escultura, investiga su carácter espacial y temporal. La experiencia de la que parte es salir al exterior para sentir el espacio y el tiempo, y encuentra en el viaje el mejor medio. El artista de *Earthwork* es el más apropiado para ese encuentro con la naturaleza y consigo mismo que lleva a considerar el arte como su propia vida en continuo peregrinaje. La fuerza vital que impulsa al artista a viajar es, por un lado, la búsqueda fáustica del conocimiento y por otro la libertad que genera esa búsqueda. El escultor contemporáneo que se enfrenta al viaje con la actitud de R. Smithson es perfectamente comparable al héroe romántico definido por Argullo! <<como un obsesionado nómada>> que <<necesita recorrer amplios espacios -los más amplios a ser posible- para liberar a su espíritu del

⁷⁷ JUNG, C. G.: <<Acercamiento al Inconsciente>>, en, Jung, C. G., et al, *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 57.

asfixiante aire de la limitación. Necesita templar en el riesgo el hierro de su voluntad>>⁷⁸. La meta no es el lugar de llegada, sino el progresivo despertar de la conciencia en su desplazamiento, es vivir su propio viaje. En la acción de desplazarse <<se acentúa la primacía de la libertad de la vida frente a la objetividad de un destino, de las leyes o de un orden teológico de la historia. Este es el sentido moderno desde el humanismo de la vida como peregrinaje del vivir>>⁷⁹.

La aventura, la ambición, las nuevas experiencias que formen al individuo o la búsqueda de nuevos mundos del arte son otros de los móviles del viaje.

<<El sabor de la aventura y el viaje sólo lo conoce la vida cuando se abandona a sí misma, a la inmanencia del vivir. Se convierte entonces en suerte individual, experiencia y proceso: años de vida y aprendizaje. La existencia adquiere un comienzo firme, una capacidad de acción y movimiento con los que se funde; se vuelve confrontación, lucha, ambición, búsqueda de lo desconocido. >>⁸⁰

El viaje del artista, planteado como un acto ritual moderno, transforma al que lo realiza. La transformación sufrida apoya su base en el cambio de la percepción del espacio. Como el filósofo del siglo XVIII extrae del viaje la relatividad del espacio por un cambio continuo de perspectivas. El espacio circundante se vuelve relativo,

⁷⁸ ARGULLOL, *La Atracción del Abismo*, op. cit., p. 102.

⁷⁹ SUBIRATS, E., *Figuras de la Conciencia Desdichada*, op. cit., p. 76.

⁸⁰ Ibidem.

sólo el horizonte se mantiene intacto. La perspectiva que el viajero tiene ante sí se presenta como una forma que en la lejanía infinita se transforma en línea fija y estable, nunca alcanzada.

El viaje exige una *acción* continua que funda todos los elementos que dan forma a la experiencia, y esa acción de continua dinámica, de cambios progresivos puede ser definida como *desplazamiento* dentro de un proceso de *desarrollo* personal, o artístico en nuestro caso. Robert Smithson toma este desplazamiento como un espacio de *meditación*, un lugar para meditar. A partir de éste surgen distintos planteamientos dialécticos del pensamiento y de las emociones. El *material artístico* con el que el artista viaja es el *pensamiento*. La reflexión, el sentir y la intuición también son materiales utilizados para construir el conjunto de su mirada o experiencia. La mirada del transmisor y el receptor no es solamente visual en ella la protagonista es la memoria. Como elemento mediador entre su mirada y el entorno (o lugar soporte de su dialéctica) puede utilizar una roca o una piedra, un tronco o un espejo, sólo tiene que desplazarlo para que los engranajes de la experiencia comiencen a actuar. Desplazar el ente físico es desplazar el objeto de mirada o el reflejo del concepto. La forma de transmitir el desplazamiento de la mirada es diferente en cada autor, pero generalmente, dejan como pistas, objetos, fotos, textos o mapas que el espectador, si no ha sido testigo de la acción (en este caso, el desplazamiento como viaje) debe reconstruir el acto ritual con su *memoria* y su experiencia personal.

II.3 ENCUENTROS CON EL LUGAR

II.3.a. Crear desde la Destrucción.

En uno de sus primeros viajes de encuentro con el lugar eligió su ciudad natal, Passaic (New Jersey). Contempla Passaic con desapego y lo describe sin referencias a su pasado, es más un reconocimiento fotográfico. Entra en la ciudad como quien entra en una fotografía en movimiento⁸¹. Su relato es un conjunto de imágenes visuales. Como el fotógrafo deja a un lado su subjetividad, entendida como un sentimentalismo o algún tipo de apego, y su cámara y su objetivo encuadran y seleccionan. La intuición capta y describe, aunque esto no excluya que la mirada sea *romántica*. [13] R. Smithson no sólo tiene una relación visual con el espacio, primero toma la imagen y después penetra en ella para sentir ese espacio hasta raíces más profundas que las visuales. El primer instante visual se convierte en proceso reflexivo, en vivencia o experiencia orientada al conocimiento.

A partir de ahí, comienza una crítica a la destrucción que la sociedad actual provoca en la naturaleza. Pero, a pesar de que su mirada hacia la naturaleza sea de alguna forma romántica, no suspira por un pasado perdido sino que utiliza éste para aceptar un presente tecnológico y mejorarlo para un futuro. No se

⁸¹ Sus descripciones nos recuerdan a aquel personaje que en *Los Sueños de Akira Kurosawa* penetra en un cuadro de Van Gogh para revivir su historia. *AKIRA KUROSAWA'S DREAMS / KONNA YUME WO WITA* [LOS SUEÑOS DE AKIRA KUROSAWA], U.S.A - JAPÓN, 1990. Dir: Akira Kurosawa. 115 min.; C. Int: Mitsuko Baisho; A. Terao; M. Isaki; M. Harada. Guión: Akira Kurosawa. Producción: WARNER.

puede imponer un presente que aplaste los restos del pasado, sino que ha de imponerse un futuro construible y reconstruido de forma positiva, actuando con idea de progreso en la mirada. No puede despreciar el avance tecnológico ni aprobar su carácter destructivo, pero si puede proponer la *transformación del acto creativo*. Los vertederos son *ruinas del futuro*. Propone acción, no crítica pasiva; exige a la sociedad que se haga consciente de la importancia del arte en la integración de la tecnología en la naturaleza. Hay que recuperar el espíritu que la naturaleza encerraba.

En la obra que nos ocupa, la intención no es mostrar una forma física representativa del lugar, ya que no elige pirámides ni complejos urbanos mayas o aztecas ni reproduce figuras inspiradas en la escultura prehispánica, sino que trae a nuestra memoria una cultura del pasado, y estudia la cultura del presente. Escoge, primero, el hotel en ruinas y, después, los variados paisajes naturales de la península. [14]

Inicia un viaje como un <<entropólogo>>⁸² que realiza un *trabajo de campo*, tanto de nuestra sociedad actual como de la desaparecida. El dialogo y las entrevistas las realiza con dioses del pasado y de ellos extrae el espíritu de la naturaleza. En su estudio antropológico quiere comprender a un otro para entender mejor su cultura y el mundo que contempla.

⁸² Cfr. GILCHRIST, M. / LINGWOOD, J.: <<El Entropólogo>>,. Ibidem, pp. 17-23.

Con <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> extrae de la tierra como el arqueólogo estratos de una mentalidad histórica, de una civilización perdida para mostrar que aquella naturaleza tuvo dioses y espíritus que la movían. Retoma el pasado para actualizarlo, desde una mirada propia, sin el sentimiento de melancolía frente a lo que ya no estará nunca, no es un romántico del XIX que se recrea en la nostalgia de lo perdido, que se estanca en la visión del pasado para dejar allí un fin sin más desarrollo ni más avance, es un romántico contemporáneo que muestra su visión del mundo y lo representa para dar un paso más sobre lo que desapareció. No olvida la facultad del ser vivo para dar vida a lo que aún no está presente. Se incluye en el paisaje, lo vive y experimenta, y afronta la naturaleza con riesgo y creatividad.

Su acción particular es una crítica a su sociedad industrial que olvida la esencia y espíritu de la naturaleza. Su relación con la naturaleza se establece pues como experiencia que, expuesta al público, sea una muestra de su crítica y un asentamiento de los valores estéticos contemporáneos. Para mostrar la importancia del proceso en la experiencia artística y de la mirada fugaz e instantánea que elige al azar, utiliza la palabra y la fotografía; con ellos ofrece un acto ritual que pretende contactar con el espíritu de una sociedad que daba vida a la naturaleza. El romanticismo patente en el recuerdo de un pensamiento mítico expresa la recuperación, la exaltación de los eslabones perdidos que han conseguido como premio la *escisión del hombre y la naturaleza*⁸³.

⁸³ Cfr. ARGULLOL, Rafael, *La Atracción del Abismo*, Ed. Destino, Barcelona, 1983, p. 24.

II.3.b. Huellas.

Robert Smithson promovía el acto creativo que partiera de la experiencia individual para proyectarse en el desarrollo de una sociedad. Planteaba la necesidad de que el individuo trabajara desde las raíces de la sociedad. El arte no es algo que se sitúe por encima de las experiencias, que proceda de una inspiración divina, sino que todos los factores que componen y dan vida al mundo se *entretajan* en él como parte de la experiencia.

<<Art is supposed to be on some eternal plane, free from the experiences of the world, and I'm more interested in those experiences, not as a refutation of art, but a part of that experience, or interwoven, in the other words, all these factors come into it.>>⁸⁴

No habría evolución en el arte si sólo se manifestara como una *imitación* de la época y de la sociedad. No es la imitación lo que da <<forma>> y espíritu al arte sino la *interpretación*, y toda interpretación parte de una mente individual que se proyecta como un eslabón más en la cadena social. Es la creatividad individual lo que puede cambiar una sociedad. Según Smithson ningún artista debería creer que actúa sin un papel social o político, si no lo piensa o cree, al menos, debería darse cuenta de que es utilizado en algún aspecto político (<<*Their purity is the opiate*>>⁸⁵).

⁸⁴ FLAM, J, *The Collected Writing*, op. cit., p. 262.

⁸⁵ Ibidem.

Hace hincapié en la pérdida del contacto del hombre con la naturaleza con el avance tecnológico, pero no puede olvidar ese progreso, lo creado por el hombre también pertenece a la naturaleza y por consiguiente, lo que existió sin fábricas y lo que existe en la actualidad deben convivir sin explotarse.

<<Una vez me dijo un estudiante que <la naturaleza es cualquier cosa no hecha por el hombre.> Para aquel estudiante, el hombre se encontraba fuera del orden natural de las cosas>>⁸⁶.

La arquitectura industrial o urbana olvida que debe pertenecer a un lugar específico (<<*site specific*>>) y el arquitecto debe considerar el contexto al que pertenece su obra. Critica el trabajo maquinal que realiza el ecologista o el arquitecto a la hora de trabajar con la naturaleza. Arquitectos y ecologistas imponen sus criterios ajenos a la naturaleza, abstraen sin examinar el estado ecológico del lugar:

<<*One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water recycling in terms of <earth art>>*>⁸⁷

La ventaja que defiende en el artista es su facilidad para extraer del lugar aquellos aspectos que el ecologista ni siquiera observa⁸⁸.

⁸⁶ SMITHSON, R., <<Frederick Law Olmsted y el Paisaje Dialéctico>> (<<Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape>>, *Artforum*, 1973), en ENGUITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 177.

⁸⁷ SMITHSON, R., <<Untitled, 1971>>, en HOLT, N. (Ed. Lit.), *The Writings of Robert Smithson*, op. cit., p. 220.

Hay que partir de lo destruido para poder reconstruir. Smithson fundamenta su acción plástica con una transformación de la degradación del lugar en efectos estéticos⁸⁹, regenerando el territorio intervenido.

Por otro lado, califica de <esnob espiritual> a aquel artista que se aísla en zonas y bellos paisajes y rechaza la relación con la gente. Es para él una visión limitada de la belleza., ésta se encuentra en el prolongado diálogo entre hombre como conjunto social y naturaleza. De ahí surge la acción artística, y esa acción en su origen parte del sí mismo, del yo que se extiende hacia su relación con el mundo y con el otro.

<<La forma de tratar la tierra que tiene el granjero, el minero o el artista depende de cómo sea su consciencia de sí mismo y de la naturaleza; después de todo, el sexo no es sólo una serie de violaciones.>>⁹⁰

No propone la contemplación del paisaje natural, o urbano, como un romántico que desea escapar de la realidad cotidiana en busca de su paraíso ideal, sino que viaja y contempla para proponer nuevas visiones del entorno. Una conciencia estética del lugar aportaría las facetas *olvidadas* por el ecologista o arquitecto. Cada

⁸⁸ Con su irónica crítica en respuesta a la opinión de los ecologistas sobre los artistas de earthwork -<<ingenieros militares que horadan la tierra>>-, los acusa de padecer <<complejo de Edipo ecológico>>, interpretando su consideración sobre <<la penetración de la <Madre Tierra>> como <<una proyección del tabú del incesto con la naturaleza>>. Ibidem, p. 178.

⁸⁹ <<El paisaje y el entorno pueden indicar las pautas más adecuadas para actuar>>. SMITHSON, R., <<Frederick Law Olmsted y el Paisaje Dialéctico>>, op. cit., p. 177.

⁹⁰ Ibidem, p. 178.

época queda vinculada a su progreso científico y tecnológico, no es posible rechazar ese avance que induce un cambio en la manera de entender el mundo y un cambio en nuestra relación con él, pero el arte si puede proponer una armonía entre el ser y el caos entrópico de una sociedad que se mueve cada vez a más velocidad. El arte es capaz de ver la naturaleza y el hombre como una red de interrelaciones donde el azar, lo incierto y lo inesperado también aportan sus coordenadas. La evolución del proceso histórico obliga por esencia a una destrucción, señal del paso del tiempo. La base de la destrucción temporal se encuentra en la Segunda Ley de la Termodinámica: un sistema a temperatura cero tiene *entropía* cero, a mayor temperatura mayor grado de desorden o entropía⁹¹. Atendiendo a la aplicación que Lévi-Strauss le concede a este término en su clasificación de las sociedades⁹², R. Smithson considera que el desorden se produce por la desidia del hombre. En su artículo titulado <<Non-site Number 2>>, que recoge Jack Flam entre los escritos no publicados de Robert Smithson⁹³, enumera irónicamente doce grados de entropía, divisiones marcadas en los grados angulares de un mapa (New Jersey - New York) de aquellas cualidades sociales que provocan *entropía*, la debilidad, el cansancio,

⁹¹ Cfr. MORRIS, R.: Las Flechas del Tiempo, Ed. Salvat, Barcelona, 1986, p. 103-123.

⁹² Lévi-Strauss aclara su comparación de las sociedades *primitivas* y *modernas* con las máquinas mecánicas y termodinámicas en las *conversaciones con Georges Charbonnier*. A las primeras las denomina <<sociedades frías>>, y a las segundas <<sociedades calientes>>, refiriéndose al nivel de desorden que el físico denomina <<entropía>>. LÉVI-STRAUSS, C., *Arte, Lenguaje, Etnología*, [Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*], (1ª ed. en francés: 1961). Ed. Siglo XXI, Madrid, 1979, p. 27-37.

⁹³ FLAM, J., *The Collected Writings*, op. cit., p. 365.

el ocio, la inconsciencia, la apatía, el tedio, el desinterés, el estupor, la hibernación, la inactividad el letargo y el *olvido*. Dejarse arruinar por el tiempo y la falta de conciencia conduce a la destrucción total.

Orienta, por tanto, sus acciones críticas a la falta de una conciencia bien guiada. La *guía* que él propone <<no es didáctica sino dialéctica>>⁹⁴, dialogar mostrando los opuestos enfrentados para armonizarlos. Su método para crear una conciencia estética y verdaderamente ecológica o social es *creando arte*.

El resultado estético de la destrucción natural contemplado desde una visión romántica, por ejemplo, un árbol alcanzado por un rayo conforma un paisaje <<pintoresco>>, ¿por qué no incluir entonces el efecto debastador del hombre sobre la naturaleza?. La mirada que un *romántico contemporáneo* dirigiría a las canteras, convertirían las <<deformidades>> del paisaje en elementos pintorescos.

<<La razón por la que la dialéctica potencial inherente a lo pintoresco se vino abajo, fue que los procesos naturales era [sic] vistos aisladamente como clasificaciones, separados sin interconexión física, y sustituidos finalmente por representaciones mentales de un ideal absoluto acabado.>>⁹⁵

⁹⁴ SMITHSON, R., <<Lugar: Mina de Sal de Cayuga>>, op. cit., p. 100.

⁹⁵ SMITHSON, R., <<Frederick Law Olmsted y el Paisaje Dialéctico>>, op. cit., p. 179.

La acción, generalmente destructiva, del hombre es comparable a las consecuencias devastadoras de la naturaleza y podría contemplarse desde un punto de vista más romántico. [15] La ruina de la tecnología es ensalzada hasta lo sublime⁹⁶; su mirada se abstrae por encima de su propio tiempo y se coloca en una posición futura, el hombre de finales de siglo XXI podría contemplar estas ruinas de hoy como el romántico del XIX las ruinas góticas. Como el romántico, queda fascinado por la ruina, pero a partir de ella reconstruye; de las cenizas vuelve a surgir el arte.

<<Passaic parece estar lleno de <agujeros> en comparación con la ciudad de Nueva York, que parece compacta y sólida, y esos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonados.>>⁹⁷

Esa reflexión plástica que el escultor romántico realiza contemplando el paisaje, la naturaleza y el monumento con mirada de pasado proyectado en la soledad de su persona, es transformado en proyección de futuro.

Pero la transformación que se realice sobre y en la tierra ha de ser realizada con una conciencia plena, apoyada por un concepto. Al igual que el campesino trabaja la tierra por el alimento y fruto que de ella surgirá,

⁹⁶ Cfr. MADERUELO, J., *El Espacio Raptado*, Mondadori España, Madrid, 1990.

⁹⁷ SMITHSON, R., <<Un Recorrido por los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey>>, en ENGUITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 76.

el artista busca el concepto que nazca de la tierra para extraer un fruto social. Esto es trabajarla como *earthwork*.

Han sido muy numerosas las actuaciones realizadas en el espacio natural. Cada escultor ha sentido ese espacio de forma diferente y ha trabajado con la tierra marcando con su obra los lugares elegidos (<<*marked sites*>>⁹⁸), como el arado y la semilla del agricultor, para extraer algún aspecto escondido del paisaje, o ha modelado y construido con los elementos naturales para integrar su intervención en el espacio. Dennis Openheim deja sus huellas sobre la tierra y Christo, con todas las polémicas suscitadas con su obra, recorre en extensión los condados de California con su marca, las telas; cubre con cortinas el negativo de un valle [17], o extiende sombrillas gigantes en Japón, o envuelve edificios y acantilados destacando las estructuras. Dibuja nuevos paisajes tan efímeros como cualquier otra obra humana. La realización de *Surrounded Island* implicaba, además, un trabajo y una actitud ecológica en la limpieza necesaria de las islas escogidas. Por otro lado, crean una pintura a gran escala en la que pueden pasear y experimentar; han conseguido traspasar la tela del lienzo y sumergirse en ella como en un sueño. No necesitaron una película de cine para vivir esa sensación.

Las construcciones naturales de Andy Goldsworthy, como ejemplo del segundo, nos ofrecen la visión poética del espacio. Muestra con fotografías su estrella de hielo ⁹⁹,

⁹⁸ KRAUSS, R., *La Originalidad de la Vanguardia...*, op. cit., p. 300.

⁹⁹ Andy Goldsworthy, *Stalactites de glance / plongées dans la neige / maintennes jusqu'à ce qu'elles tiennent ensemble / Utilisation occasionnelle de bâtons / fourchus comme soutien jusqu'à la prise / Concentration tendue pour les*

que sería imposible realizar en un medio geográfico diferente; es evidente que sin el frío de la noche polar no se hubiese podido ni tan siquiera realizar. En estos casos, el límite del material escultórico se ha roto para volver a abrir nuevas formas de expresión en las que escultura y espacio se hacen inseparables. Trasladar esa obra a una galería en un frigorífico sería como una esfinge egipcia en un museo. Museo y galería se convierten en tumbas que tan solo pueden actuar como objetos de referencia, la energía de su verdadero espacio sólo se sentiría en el *lugar original*.

Michael Heizer con su huella en zig-zag o en doble negativo [18] integra el dibujo en el paisaje, y más importante aún en el *lugar específico* de ese gran espacio, no podría pertenecer a otro lugar y es imposible su traslado físico; sólo la reproducción fotográfica o la señal en el mapa nos permite para acceder a la obra.

El método que Smithson utiliza con el <<earthword>>¹⁰⁰ <<*Incidents of Mirror-travel in the Yucatan*>> es más sutil y didáctico. A partir de su experiencia de viaje no sólo extiende sus marcas desplazadas por Yucatán para sentir el lugar y expresar ese sentimiento romántico ante el paisaje, sino que demuestra a su época y sociedad la necesidad de recuperar unos valores perdidos y recordar que la actuación del hombre no es situarse por encima de ella

enlever / on souffle d'abord son haleine sur le bâton, 12 jan.1987, Scaur Water, Dumfriesshire, England. GARRAUD, C., *L'Idée de Nature dans l'Art Contemporain*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁰ OWENS, C., <<Earthwords>>, en OWENS, C., *Beyond Recognition*, op. cit.

para destruirla y olvidarla mientras va reconstruyendo una *naturaleza virtual*, sino recuperar la conciencia que otras sociedades mantuvieron hacia ella. El escultor de la tierra se acerca al paisaje como un romántico que desea recuperar con su memoria una civilización perdida. En su retroceso al pasado histórico encuentran la huella de otros hombres que, al cambiar la escala, sintieron el espacio de igual forma [19]. Michael Heizer siente los restos arqueológicos de la América prehispánica, al igual que el romántico inglés o alemán del XIX siente <<los vestigios de las viejas civilizaciones mediterráneas>>¹⁰¹. El sentimiento de aquel inglés del XIX adquiere nuevas formas de contacto con la naturaleza en el siglo XX con las huellas de un paseo y con el estudio de los símbolos y restos del pasado histórico [20, 21]. Stonehedge, Cerne Abbas y Nazca sustituyen al mundo griego como fuente de inspiración, o Passaic sustituye a Roma:

<<¿Ha sustituido Passaic a Roma como La Ciudad Eterna? Si ciertas ciudades del mundo fueran colocadas unas detrás de otras en línea recta según su tamaño, comenzando por Roma, ¿dónde estaría Passaic en esa progresión imposible? Cada ciudad sería un espejo tridimensional que provocaría la existencia de la siguiente ciudad a través de su reflejo^[102]. Los límites de la eternidad parecen contener tales ideas inicuas.>>¹⁰³

¹⁰¹ ARGULLOL, Rafael, *La Atracción del Abismo*, op. cit., p. 37.

¹⁰² Su imagen literaria parece resumirnos la idea que Italo Calvino nos narra en *Las Ciudades Invisibles*. CALVINO, I., *Las Ciudades Invisibles*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1995.

¹⁰³ SMITHSON, R., <<Un Recorrido por los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey>>, en ENGUITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 77.

III

REFLEXIÓN ESPECULAR

<<A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.>>¹⁰⁴

III.1 EL CRISTAL QUE MIRA Y ESPECULA.

La observación de los fenómenos naturales y los objetos que pueblan la naturaleza conducen al descubrimiento de que todo en la naturaleza es simétrico, o, al menos, se aproxima a ello. La propia creación artística es descrita por las teorías aristotélicas como la representación de un mundo simétrico, una <<*mimesis*>>. La imaginación del artista origina mundos virtuales que deben cobrar vida material para volver a formar parte de la naturaleza o realidad de la que surgieron.

En el interior de todo objeto físico podemos encontrar *indicios* de nuestro mundo conceptual, pero aquel que más nos acerca al mundo que la luz nos muestra es el espejo. Sus características materiales son fáciles de

¹⁰⁴ BORGES, J.L., <<Arte poética>> , en *Obra Poética*, Ed. Alianza, Madrid, 1972, p. 197.

describir, mientras que sus propiedades físicas podrían crearnos confusión.

<<Los espejos son en la mayoría de los casos, vidrios pulidos recubiertos con un lecho metálico. El tratamiento para obtenerlos es diferente según que la superficie a que afecte sea el anverso o el reverso. En el primer caso, el lecho metálico da frente a la luz incidente; el vidrio sólo sirve en ellos como soporte del lecho de reflexión. en los segundos, que son los genéricos espejos, la luz atraviesa un lecho de vidrio antes de llegar a la hoja metálica reflectante. A este tipo pertenecen, por ejemplo, los espejos superficiales de los prismas. Los metales más adecuados para ésta aplicación son ante todo la plata, rodio, aluminio, oro y otros. La fijación de los metales puede tener lugar tanto por procedimientos químicos como por físicos>>¹⁰⁵, procedimientos de taller en los que no vamos a entrar, pero sí permitimos que nos introduzca en los procesos de reflexión y refracción de la luz que se vinculan a este objeto en particular, propiedades que, por otro lado, comparte con todos los objetos que capta nuestra retina cumplen en mayor o menor medida estas mismas propiedades.

<<Looking glass>>, <<reflecting glass>>, <<mirror>>, <<miroir>>, <<mirall>>, <<mirare>>, <<especulum>>, <<espejo>>, <<espello>>, todos términos que definen un mismo objeto para aludir a la luz, sin la cual es imposible *mirar*, y a la *reflexión* inseparable de la luz y del pensamiento. Cuando la luz incide -siempre en

¹⁰⁵ SCHADE, Harry, *Procedimientos de Trabajo en Óptica de Taller*. Ed. Reverté, Barcelona / Buenos Aires / México, 1961, p. 103.

línea recta- sobre la superficie de cualquier objeto, su ruta se desvía en una nueva dirección, ésto es, se refleja. Este comportamiento de la luz ante la superficie de un objeto es más clara ante el espejo, ya que el ángulo de incidencia es igual al ángulo de reflexión. La luz rebota en el espejo y cambia su línea direccional.

La refracción es la variación angular que se produce en la dirección de la luz cuando pasa de un medio a otro, como podría ser desde el aire al agua. En el espejo el índice de refracción es mínimo y podemos considerarlo nulo, porque, aunque la luz cambia de medio desde el aire al cristal, apenas es percibido por el ojo humano.

Una de las principales confusiones que nos crea su reflexión es la percepción que recibimos del objeto reflejado. *Interpretamos* la misma distancia para el objeto reflectante que para el reflejado, provocándonos la ilusión de que existe un objeto al otro lado del espejo¹⁰⁶. Estos fenómenos incitan, a aquel que lo *mira*, a crear un mundo de fantasía y magia¹⁰⁷, de tal forma que llegó a convertirse en un objeto siempre rodeado de leyendas y asociado con los mitos, tanto orientales como occidentales¹⁰⁸. El deseo de poseerlo despertó grandes polémicas en la nueva

¹⁰⁶ La explicación física del hecho la demuestra *El Principio de Fermat del Tiempo Mínimo*. Cfr. FEYNMAN / LEIGHTON / SANDS, *Física. Mecánica Radiación, Calor*, Vol. I, Ed. Addison - Wesley Iberoamericana, Wilmington, Delaware, E. U. A., 1987, (1963), p. 26-1-26-14.

¹⁰⁷ Cfr. BALTRUSAITIS, J., *El Espejo. Ensayo sobre una Leyenda Científica*, Ed. Miraguano-Polifemo, Madrid, 1978.

¹⁰⁸ Cfr. LIN, Youn-Chien, <<Valoraciones Creativas del Espejo en Oriente (China)>>, en LIN, Youn-Chien, *Procesos Artísticos Globales en los Entornos del Espejo entendido como Entidad Metafórica de la Realidad*, Tesis Doctoral. Dirección: Pedro Osakar. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada. Granada, 1996, pp. 85-86.

sociedad industrial¹⁰⁹ y, en la actualidad, el agua, elemento natural que le daba origen, se ha olvidado para observar mundos virtuales creados en una pantalla¹¹⁰. Por otro lado, la ciencia investiga la reacción de distintos animales ante el espejo para descubrir que no somos los únicos seres que se identifican en él¹¹¹.

Pero también es protagonista en la historia del arte y su mundo crece en el arte de un fin de siglo. El historiador David Mower en su artículo <<Through the Looking Glass and what the Artist found There>> muestra la mirada del artista contemporáneo que se contempla en él para descubrir sus diferentes códigos de *reflexión*¹¹², una reflexión que puede transformarse con facilidad en *especulación*.

Las especulaciones de Umberto Eco sobre el espejo introducían el catálogo de la exposición realizada en Turín el año 1989 con el título de *El espejo y su doble, del estanque de Narciso hasta la pantalla de televisión*¹¹³. Esta exposición muestra, en un recorrido por la historia del arte, obras pictóricas dedicadas al mito de Narciso y distintas acepciones del tema del espejo en otros campos del arte.

¹⁰⁹ Cfr. MELCHIOR-BONNET, S., *Historia del Espejo*, Ed. Herder, Barcelona, 1996.

¹¹⁰ WOOLLEY, B., *El Universo Virtual*, Ed. Acento, Madrid, 1994.

¹¹¹ GARDNER, M., <<El Espejo>>, en GARDNER, M., *El Universo Ambidiestro*, Ed. Labor, Barcelona, 1993.

¹¹² MOWER, D., <<Through the Looking Glass and what the Artist found There>>. En *Rev. Art International*, vol. XII, 5-6, Sept., 1979, pp. 63-70.

¹¹³ *El Espejo y su doble, del Estanque de Narciso hasta la Pantalla de Televisión*, Turín, 1987. RUBIO, P. (Coord.), <<El Espejo y su Doble en Turín. Un Viaje de Narciso al Vídeo>>, *Lápiz*, nº 44, Oct., 1987, p. 75.

El recorrido finalizaba con una instalación *mass-media*, el paso de la imagen virtual del reflejo a la imagen virtual de la pequeña pantalla. El hilo conductor del uso del espejo es el *proceso de reflexión*, en sus dos acepciones, la especular y la del pensamiento.

Umberto Eco comienza su especulación con la frase <<Aquello que veo en el espejo soy yo>>¹¹⁴ y la desarrolla hacia la posible veracidad o indemostrabilidad de la misma.

Los criterios de similitud entre la imagen especular y la imagen del yo siempre vendrán impuestos por la mirada de algún otro (por ejemplo, una fotografía es la mirada de un otro aunque la pueda yo mirar) o por un desdoblamiento de mi mirada interior que me reconoce como yo¹¹⁵. [22]

La primera utilización del espejo fue la autoidentificación que en el arte derivó hacia el autorretrato y en mitología hacia Narciso. Pero al artista contemporáneo ya no sólo le interesó como medio para autorretratarse o sus efectos mágicos e ilusorios sino que ha intentado atrapar en su reflejo el espacio y el tiempo para no olvidar que el hombre sigue situado en él

¹¹⁴ RICO, Pablo, <<Espejos y Especulaciones>>, Seminario / Taller *Sobre los espejos*. Mayo, 1997. (Dirección: Fernando Sinaga; coordinación: Alfonso Masó), Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 1997. [Grabación inédita]

¹¹⁵ LACAN, Jacques, <<El Estadio del Espejo como Formador de la Función del Yo [<je>] tal como se nos Revela en la Experiencia Psicoanalítica>>, en LACAN, Jacques, *Escritos 1*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1977, pp. 11-18.

estableciendo su dialéctica entre lo efímero y lo eterno de la existencia.

De nuevo Umberto Eco en su ensayo <<De los espejos>> toma el tema del espejo para demostrar que <<la imagen especular no es un signo>>¹¹⁶. Queda demostrado a partir de siete premisas en base a que su imagen siempre va a depender de una imagen *referente* que pertenece a la realidad y no a la esencia del espejo, su esencia es reflejar la realidad (virtualidad) pero *no* es la realidad. Nunca será *indicio* de algo concreto porque *nada* en concreto le pertenece.

<<Lo catóptrico, capaz de reflejar (sin modificar) lo semiótico que existe fuera de él, no puede ser <reflejado> por lo semiótico. Lo semiótico sólo puede universalizarlo, reducirlo a género, esquema, concepto, puro contenido.>>¹¹⁷

Su espacio interior es una selección de nuestro espacio real, y, aunque virtualidad y realidad nos confundan, en ambos encontramos los mismos símbolos. Es precisamente esta posibilidad que deja el espejo para incluir cualquier cosa en él lo que atrae al artista. Puede incluir sueños, juegos, ilusiones o personajes diferentes, puede recoger en su imagen catóptrica los símbolos del espacio, la identidad, el tiempo, el vacío, la paradoja, la dialéctica, la reflexión, el infinito y todos los conceptos que nuestra realidad ofrece. **[23]**

¹¹⁶ Cfr. ECO, Umberto, <<De los Espejos>>, en ECO, U., *De los Espejos y otros Ensayos*. Ed. Lumen, Barcelona, 1988, p. 11-41.

¹¹⁷ Ibidem, p. 41.

El uso del espejo en el arte actual tiene su origen en los artistas minimalistas (y postminimalistas) que encontraron en este objeto la posibilidad de contener la máxima expresión en una sencilla y simple estructura. El minimalista rompió con toda referencia figurativa-objetual, la obra quedaba reducida al *esqueleto* del concepto, lo que Smithson denominó <<estructuras conceptuales>>¹¹⁸. De ahí la importancia de la idea de caja que pudiera contenerlo *todo y nada*. La repetición de estas estructuras cúbicas o planos en blanco se duplicaba al recubrirlas con espejos. El ritmo de la repetición se mantendrá pero se iban añadiendo nuevos conceptos para no caer en el nihilismo al que puede llegar la búsqueda de una fórmula estructural¹¹⁹.

La inclusión del espacio en la obra era acentuada por el espejo, de forma que la interacción espacio-objeto era completa. Sin embargo, la idea de objeto empezaba a desaparecer en pro de la abstracción del pensamiento que crea el concepto, para entrar en el campo de la semiosis donde se conjugan signo, *objeto-contenido* e interpretación¹²⁰. La obra es la exposición de una meditación en el espacio. Sin duda, la presencia del espejo y su papel desmaterializador del objeto físico inducía a una reflexión constante sobre los conceptos de identidad, espacio-tiempo, pero en todos ellos, siempre presente, un diálogo de opuestos que convergían en su

¹¹⁸ Cfr. SMITHSON, R., <<Lugar: Mina de Sal de Cayuga>>, op. cit.

¹¹⁹ Cfr. E. Trías, *Lógica del límite*, p. 106.

¹²⁰ Cfr. ECO, U., *De los espejos*, op. cit., p. 11.

superficie reflectante (*dualidad* encerrada en toda unidad y existencia de un *otro* donde reflejarnos).

La forma de demostrar dichos conceptos se iba individualizando hasta el punto de no poder englobar a estos artistas en una corriente artística clara. Procedían generalmente del minimalismo, pero también del arte de la tierra, del *Arte Povera* o del *Art & Language*¹²¹. Cuando el minimalista se reencuentra con la naturaleza mantiene sus estructuras pero la armoniza con el caos natural dando un papel al azar y la intuición junto a la lógica estructural. La obra, la mirada del artista comienza a enfocarse hacia la experiencia y hacia la forma en que esa experiencia le va ofreciendo nuevos planteamientos dialécticos y un *despertar de la conciencia*. El término más global que pudiera incluir a todos estos artistas sería, pues, el de *Arte Conceptual*¹²².

Este interés por mostrar el espíritu de la obra procede de ese afán de recuperar el papel sagrado del arte que R. Krauss comenta en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*¹²³, idea que desarrollaremos más adelante. Es por ello, que al igual que el mito, la obra de arte encerraba las polémicas conceptuales.

En el ejemplo de Smithson podemos encontrar a través de distintos mitos el planteamiento de aquellos

¹²¹ STANGOS, N., *Conceptos de Arte Moderno*, Ed. Alianza, Madrid, 1991.

¹²² GINTZ, Claude, <<<El Arte Conceptual, Una Perspectiva>. Notas para un proyecto de Exposición>>, op. cit., pp. 10-25.

¹²³ Op. cit., p. 26

conceptos que han preocupado, y preocupan, al artista de la última mitad de siglo. Estos conceptos definen la problemática y los puntos de investigación en los que se centra el artista contemporáneo. Para recuperar aquella materia sagrada ha de replantearse su visión estética de la realidad.

Pero antes de analizar el tratamiento particular que Robert Smithson ofrece del espejo, haremos un recorrido por las obras que, en forma de caja, han convertido al objeto-espejo en un espacio de experiencia¹²⁴ espacio-temporal. La mirada del espejo observa, selecciona y encuadra, muestra lo que ya existe pero que no le pertenece. Y su mirar cobra vida cuando *otra* mirada descubre lo que muestra para aportarle algo más, algo que estando allí no fue capaz de ver. La imaginación del que lo mira se dispara y ese poder de adivinación del espejo que puede mostrar lo que no parece estar presente se convierte en magia. De esa forma, el espejo, de nuevo protagonista, se incluye en un mundo mágico. Comienza entonces a conocer el diálogo que se establece entre los elementos que forman parte de nuestra realidad diaria, del espacio circundante. El sujeto, su mirada, está en el centro del diálogo, es el mediador entre supuestas realidades e irrealidades, el que se inmiscuye en el ciclo de espacio y tiempo que parece desplegarse en silencio pasando desapercibido entre la multitud. Ese silencio de la mirada que reflexiona es recogido por el espejo, sólo su eco se despierta cuando es enfrentado consigo mismo. Mientras, permanece en silencio, vacío, esperando a que alguien lo

¹²⁴ <<En cierto sentido, un artista no diferencia entre experiencia y objetos>>. SMITHSON, R., <<Lugar: Mina de Sal de Cayuga>>, op. cit., p.100.

haga eco de algún misterio y le asigne el papel de metáfora, el papel de símbolo o signo, de reflejo de un mito y le adjudique una memoria que no es la suya.

Decidir el paso hacia delante en el umbral del lugar interior del espejo es decisión del que lo contempla. El espejo artístico nos presenta entonces su espacio de meditación como una caja vacía donde el hombre puede sumergirse para encontrarlo todo, o nada¹²⁵. El papel del artista es mostrar el *contenido* y *continente* de la caja.

[24]

¹²⁵ Pablo Rico define la meditación como el <<espejo del yo interno>>. RICO, Pablo, <<Espejos y Especulaciones>>, op. cit.

III.2 LA CAJA DE PANDORA.

La caja es un <<contenedor>> de objetos o, mejor sería decir, de vacío para ser llenado. La caja básica tiene una estructura cúbica donde todo puede ser encerrado. Obviamente tiene 3D y puede parecer abierta o cerrada, puede mostrarnos su interior u ocultárnoslo, puede ser contenedor de luces o de sombras. Puede convertirse en un cajón como los descritos por el filósofo Bachelard¹²⁶, o en una arquitectura como la de Miess van der Rhoe, y esta arquitectura puede ser transformada en espacios generadores de energía o llevarla a la escultura <<minimalista>> que, posteriormente, se conviertan en pabellones arquitectónicos y escultóricos instalados en un jardín, como en el caso de Dan Graham. [25,26]

Esa caja, pequeña caja que no sabemos qué nos oculta, se nos abre y transforma para desvelar sus secretos. Cada enigma hace saltar nuestra curiosidad en un deseo constante de resolver incógnitas para evolucionar en nuestra propia historia personal.

Si hasta ahora la caja era un féretro o un cajón de nuestra mesa, un archivo o una casa, el artista actual toma la idea de caja y la desarrolla en sus posibles apariencias. Apariencias que se estudian en un sentido fenomenológico, una manera de ver que distinga entre lo

¹²⁶ Cfr. BACHELARD, Gaston, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 1994, pp. 107-123, pp. 254.

esencial y lo empírico, y que vadee el límite de ambos sin penetrar en sus campos.

Su apariencia física puede ser de material industrial (<<*minimal*>>) y transmitir simples ritmos de su estructura geométrica o comenzar a adquirir distintas significaciones de contenido (<<contenedor>>) al incluir espejos en su cara exterior. Robert Morris convierte la caja en algo inmaterial, que parece inexistente al contener en su interior todo aquello que pertenece al exterior. La dialéctica de interior-exterior se incluye en el espejo y, por tanto, se anula, se sobrepasa, se superan las dialécticas. **[27]**

Pistoletto, en cambio, gira cada cara y muestra la otra cara del espejo. Toda la luz que el espejo genera se enfrenta en el interior de una estructura cúbica para transformarse en sombra. La energía que se genera en el interior surge de la sombra y nos refiere a un vacío infinito. **[28]**

Como muestra de ese espejo nos permite contemplar parte de esas caras enfrentadas desde el exterior. El espejo en esas franjas nos recuerda su generación de perspectivas, cómo acentúa profundidades, y como se produce un eco infinito en las caras enfrentadas. Para ello, siempre es necesario el objeto que se refleje (objeto referente que se convierta en objeto reflejado), en este caso ese objeto es una cruz horizontal realizada con cuerdas que , a al vez, tiene un utilidad de sujeción. Si no existiera esa referencia, el reflejo infinito sería el de la luz convertida en vacío capaz de contener.

En el interior, como ya explicamos, es la sombra de reflejo infinito la que muestra ese vacío con capacidad de *contener*.

Si nos introducimos en ese espacio se hace realidad un *ensueño*¹²⁷ cíclico. El número <<uno>> se transforma en multiplicidad, y así nos lo demuestra Lucas Samaras en su *habitación* de espejos (1966)¹²⁸ o L. Fabro con su *cajón interior* recubierto de espejos (1967-1975)¹²⁹. Ambos inmaterializan totalmente el interior de la caja de manera que las referencias espaciales de la estructura cúbica se pierde en favor de un efecto paranoide: la multiplicación infinita del sujeto. Este es sueño, espejismo incontrolable de la percepción.

Dan Graham nos introduce en esa caja, no se incluye en el infinito; el objeto referente es el individuo que contempla: una mirada inmersa en la caja de la profundidad, en los espacios ilusorios de aquellos materiales que dependen de una realidad externa, cristal y espejo. Aquel interior oculto de la caja de Pistoletto, el vacío de su sombra se abre para contener la mirada del sujeto.

¹²⁷ El ensueño entendido como sueño controlado, es defendido por el antropólogo Carlos Castaneda como fenómeno en el que se << pueden encontrar elementos que generan energía >>. CASTANEDA, C., *El Arte de Enseñar*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1996, p. 163.

¹²⁸ Lucas Samara, *Habitación nº 2*, 1966. En LIN Youn-Chien, *Procesos Artísticos Globales en los Entornos del Espejo entendido como Entidad Metáforica de la Realidad*, p. 150-152.

¹²⁹ Luciano Fabro, *Al Estimento Teatrale, Cubo di Spechio*, 1967-1975. En DAN GRAHAM, Cat. Exp. Centro de Arte Galega Contemporánea, 26 Xuñ. / 2 Nov., 1997, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 218-219.

Si en principio accedemos a una caja que incluye cristal y espejo que acentúe profundidades en el espacio que ocupamos, en su obra *Octogon for Münster* presentada en *Münster Projekt*, 1987, nos muestra no sólo el interior de la caja sino su exterior. [26]

La caja pasa de la estructura cúbica de una sala a la estructura octogonal del pabellón. El cristal y el espejo no se sitúan en el interior sino en su estructura, están unidos en las caras del cubo. La dialéctica del exterior-interior se vuelve a encontrar sin oposición, con diálogo, en la cara espejeante, como ya vimos en R. Morris. La distinción está en los matices, Dan Graham nos permite la entrada al interior, aumenta la escala y nos permite incluirnos, el cubo, la caja es un espacio arquitectónico penetrable.

Al cedernos el paso, la entrada, nos muestra la otra cara del espejo y el interior al que el espejo no nos permitía el acceso.¹³⁰

Ha anulado la sombra en la otra cara del espejo y ha pasado a ser transparencia, sustituye la sombra por la luz. El cristal permite a la mirada traspasarlo para contemplar el exterior.

De nuevo, nos enfrentamos a la dialéctica del interior-exterior para buscar una superación a esa dialéctica. La solución es, como siempre transformadora. Tanto dentro como fuera observamos el exterior. Entramos

¹³⁰ Es una barrera transparente que la mirada no puede traspasar. Repite el espacio y el sujeto en distintas coordenadas espaciales.

en una estructura que se desmaterializa al incluir lo externo, y al salir, la estructura se vuelve a desmaterializar al incluir e incluirse en el exterior. Los espacios se superponen y dejan de existir si no se miran o pasean. Desde el punto de vista del sujeto, en el exterior se ve reflejado en las caras del pabellón al recorrerlo como objeto escultórico. Se crea la paradoja, él en el exterior para quedar incluido en el espacio interior del espejo (espacio reflejado) y para verse inmerso en un espacio natural (externo a aquella estructura). Al entrar, como el que entra en el espacio de su mente, el sujeto, el ojo que contempla, se convierte simplemente en lo que es: un *ojo que contempla* pero que no se ve a sí mismo sin la ayuda de un *otro* que le demuestre que pertenece a un colectivo universal en el que mantiene su mirada individual.

De esta forma el pabellón, la caja es una metáfora del espacio que ocupamos y del espacio que contemplamos, un universo con paredes transparentes al mirar de dentro a fuera y paredes reflectantes, que repiten las estructuras de la realidad cuando se contemplan desde fuera; un universo que nos permite mirarnos incluidos en él y, que a la vez, nos permite salir o encerrarnos para contemplarlo, un universo que se dobla y desdobla en el infinito.

En el momento que descubrimos un universo en lo pequeño y en lo grande encerramos en cajas pequeñas mundos de atracción que podemos mirar pero no tocar, así la idea de caja pasa a idea de vitrina. Las vitrinas pueden encerrar nuestra historia, cada sedimento, cada resto de

una memoria histórica, pueden encerrar objetos de deseo o <<cadáveres del tiempo>>¹³¹. [29]

Una caja abierta con espejos es una vitrina que nos muestra el exterior en vez del interior, un cristal transparente en su apariencia. Es vitrina que oculta y que sólo puede ser llenada con lo que ofrezca el exterior. En la vitrina observamos minúsculos paisajes de objetos invocadores de memorias y deseos. Ampliando su escala desde la ventana, como si fuésemos nosotros el objeto de vitrina, contemplamos el paisaje externo que alimenta nuestros sueños.

Espacios limitados por barrera de cristal. De nuevo la frontera se establece entre las percepciones que nuestra mente retiniana capta del exterior y el pensamiento que nos reconoce como individuos pertenecientes a un espacio y un tiempo. Mil interpretaciones para un exterior que se mantiene. Mil espacios oníricos para un interior trasladado al cuadro dentro del cuadro como reflejos continuos de la misma realidad, a veces, sueños fragmentados donde la esencia permanece. [30]

¹³¹ Haciendo eco de la definición que Rilke da de los espejos (<<interespacios saturados de tiempo>>), Smithson nos define el espacio como <<el resto o cadáver del tiempo>>. Cfr. MOWER, D., <<Through the Looking Glass and what the Artist found There>>, op. cit., p. 67 / SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Tercer Desplazamiento), ENGUIITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 112. [Apéndice III]

III.3 LA REFLEXIÓN DE LA MIRADA.

<<La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible>>¹³².

Pero el espejo de R. Smithson abstrae la idea de caja, es una caja doblada, un simulacro de espacio tridimensional, del que poco nos importa que sea simulacro de realidad o realidad verdadera mientras no intentemos atravesarlo. De él hemos de aceptar su capacidad de reflejo y su cualidad de frontera entre realidades referentes y realidades reflejadas. Es, por tanto, el umbral de la mirada.

Robert Smithson <<*desestructuraliza*>> la caja desplazando cristales especulares a lo largo de una línea. La imagen virtual encerrada en sus reflejos se asemejan a la naturaleza que un pabellón de Dan Graham encierra en su interior. Pero Smithson no se centra en el objeto arquitectónico sino en el proceso de transformación que se produce en cada espejo desplazado, como el que se produce en cada mirada que se desplaza. El desplazamiento puede mostrarlo en la galería como un signo de lo que estuvo en un determinado lugar (*nonsite*) y que desaparecerá para reflejar otros lugares de la memoria. Sus espejos encierran la dialéctica, o el diálogo,

¹³²

LACAN, J., <<El Estadio del Espejo...>>, op. cit., p. 13.

entre la presencia y la ausencia, entre espacios *diacrónicos* y *sincrónicos*.

En su obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*>> las cualidades del espejo, *reflexión*, *desmaterialización*¹³³, *fragmentación*¹³⁴ y *desplazamiento*¹³⁵, se entrelazan dando al espejo un papel polémico de imagen que te interroga, que te hace dudar y vadearte entre extremos. Su poder para reflejarlo *todo* sin retener *nada* nos conducía al término *nonsite*. El reflejo continuamente desplazado inmersa al que mira en la fugacidad del tiempo, el tiempo efímero, un tiempo que desaparece sin que podamos detenerlo, un pasado continuo que se desliza sin posibilidad de ser medido pero que constantemente apela a nuestra memoria en cada instante presente. Ante esto nuestra opción es mantener un *centro* estable *presente* que contemple el movimiento temporal de aquello que se transforma sin descanso en *ausencia*¹³⁶.

¹³³ <<Un espejo en la tercera fila, apretado entre dos ramas, se desmaterializó con un centelleo>>. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Séptimo Desplazamiento), ENGUITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 115. [Apéndice III]

¹³⁴ <<Las superficies de los espejos, al estar desconectados entre sí, <desestructuralizaban> cualquier lógica literal>>. Ibidem.

¹³⁵ <<El espejo es un desplazamiento, una abstracción que absorbe y refleja el lugar de una manera muy física. Es una adición al lugar. Pero yo no dejo a los espejos ahí. Los recojo>>. SMITHSON, R., <<Cayuga Salt Mine Site>>, op. cit., p. 100.

¹³⁶ <<El espejo en sí no está sometido a la duración, porque es una abstracción que continua, que está siempre disponible, y que es eterna. Los reflejos por otro lado, son casos fugaces que escapan a toda medida>>. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Tercer Desplazamiento). [Apéndice III]

Cada *reflexión*, por tanto, es capaz de desplazarse por pequeños instantes o disparos de luz, instantes que se desmaterializan con nuevos bombardeos de luz que cubren de tinieblas lo que inunda. Cuando la mirada reposa desde el interior en una *parada atemporal* puede captar una unidad que se fragmenta en pequeños espacios de luz reflejada; cada espacio de reflexión destruye su estructura, los enlaces se desconectan, el movimiento deja de ser continuo y aquel espejo que todo reflejaba estalla en mil pedazos, para volver a contemplar en cada fragmento aquella unidad inicial.

Siempre quedará la duda de qué parte del espejo es real. Ante el espejo nuestro mundo no existe, somos ficticios y quizá al asomarnos a su ventana contemplemos las imágenes de la verdadera realidad.

<<¿Estaban los espejos montados sobre algo que caía, se drenaba, se erosionaba, goteaba, se derramaba? La vista se apartaba de su propio mirar.>>¹³⁷

El espejo no está en ningún lugar el reflejo está en alguna parte.

¹³⁷

Ibidem, Octavo Desplazamiento.

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

apéndice II



INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Tarjeta invitación para la exposición *Earthwork*. Dwan Gallery, New York, 5 / 30 Octubre, 1968. [TIBERGHIEU, Gilles A, *Land Art*, Ed. Carré, París, 1995, p. 55.]
2. BRANCUSI, Constantin: *Endless Column*, 1935-38. Hierro fundido. Altura: 96 1/4 x 35 3/8 x 35 3/8 pies. Tirgu-Jiu, Rumania. [BEARDSLEY, John, *Earthworks and Beyond*, Abbeville Modern Art Movements, Cross River Press, New York, 1989, p. 81.]
3. ANDRÉ, Carl: *Secant*, Roslyn, New York, 1977. Cada unidad: 30 x 30 x 91 cm, obra completa: 0'3 x 3'60 x 90 m. [TIBERGHIEU, G. A., *Land Art*, op. cit., p. 37.]
4. SMITHSON, Robert: *The Eliminator*, 1964. Luces de neón y espejos. [ENGUITA, Nuria (Coord.), *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*. IVAM Centre Julio González, 22 Abr. / 13 jun., 1993. Valencia. Ed. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1993, p. 48.]
5. SMITHSON, R.: *Pine Barrens, New Jersey*, 1968. Fotografía en blanco y negro, 20,3 x 25,4 cm. [Ibidem, p. 87.]
6. *Robert Smithson, Mono Lake, Nevada*, 1968. Fotografía: Nancy Holt. [TIBERGHIEU, G. A., *Land Art*, op. cit., p. 29.]
7. SMITHSON, R.: *Map of Broken Clear Glass (Atlantis)*, 1969. <<Collage>> y lápiz sobre papel, 42,5 x 35,5 cm. [ENGUITA, Nuria, *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 208]
8. JOHNS, Jasper: *Map*, 1966-1971. Encáustica y <<collage>> sobre lienzo, 4,7 x 10 m. Ludwig Museum, Cologne. Fotografía: Rheinisches Bildarchiv. [TIBERGHIEU, G. A., *Land Art*, op. cit., p. 169.]

9. SMITHSON, R.: *Folded Map*, c. 1967. Mapa de Beaufort Inlet y Core Sound, North Carolina; 90 x 78 cm. [HOBBS, Robert (Text.), *Robert Smithson: Retrospective*, A.R.C. Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris / The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nov. 30 - Jan. 16, 1983. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1983, p. 97.]
10. CARROLL, Lewis: Mapa de *The Hunting of the Snark*, 1876. [TIBERGHIE, G. A., *Land Art*, op. cit., p. 191.]
11. SMITHSON, R.: Documentación para *Mono Lake Nonsite*, 1968. [Ibidem, p. 192.]
12. SMITHSON, R.: Documentación para *Mono Lake Nonsite*, 1968. [Ibidem, p. 193.]
13. SMITHSON, R.: *Untitled*, 1967. Fotografía en blanco y negro perteneciente a su artículo <<The Monuments of Passaic>> (1967). 7,5 x 7,5 cm. [ENGUITA, Nuria, *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 83.]
14. SMITHSON, R.: *Map of the Hotel Palenque*, 1969. Yucatán, Méjico. Tinta sobre papel, 20,3 x 25,4 cm. [ENGUITA, Nuria, *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 168.]
15. SMITHSON, R.: *Hotel Palenque*, 1969-72. Yucatán, Méjico. Perteneciente a una serie de diapositivas en color de 35 mm. [Ibidem, p. 170.]
16. OPPENHEIM, Dennis: *Identity Stretch*, 1970-75. Artpark, Lewiston, New York, 1970-1975. 91,2 x 304 m. [Ibidem, p. 97.]
17. CHRISTO, J.: *Valley Curtain, Rifle, Colorado*, 1970-72. Nylon, cable de acero, tela y hormigón, 11 x 381 m. [BAAL-TESHUVA, Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*. Ed. Taschen, Köln, Alemania, 1995, p. 47.]

18. HEIZER, Michael: *Double Negative*, Mormon Mesa, Overton, Nevada, 1969-70. Desplazamiento de 240.000 toneladas de arenisca. Fotografía: Gianfranco Gorgoni, Syma. [TIBERGHIEEN, Gilles A, *Land Art*, op. cit., p. 88.]
19. Cultura NAZCA: *El Gran Colibrí*. 100 a. J.C. - 300/550 d. J.C. Dibujo sobre el suelo, 90m. de long. Pampa de San José, Perú. [OCAMPO, Estela: <<América Precolombina>>. *Historia Universal del Arte*. Vol. 10. Ed. Planeta, Barcelona, 1993, p. 47.]
20. LONG, R.: *A Six Day Walk over all Roads, Lands, and Double Tracks inside a Six-Mile-Wide Circle centered on the Gigant of Cerne Abbas*, 1975. Fotografía y mapa, dos paneles de 35'5 x 53 cm. [TIBERGHIEEN, Gilles A, *Land Art*, op. cit., p. 102.]
21. *The Giant of Cerne Abbas*, Dorset, England, Siglo I ó II D.C. Figura tallada. Profundidad de los cortes: 60'8 cm., Long. de fig.: aprox. 54 m. [Ibidem]
22. GONZALEZ-TORRES, Felix: *Orfeo Dos Veces*, 1991. Dos Espejos sobre pared. [* FELIX GONZALEZ-TORRES. Centro Galego de Arte Contemporánea. Consellería de Cultura, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.]
23. SMITHSON R.: *After thought Enantiomorphic Chambers*, 1965. Collage fotográfico, 27'9 x 21'5 cm. [TIBERGHIEEN, Gilles A, *Land Art*, op. cit., p. 188.]
24. JUDD, Donald: *Untitled*, 1965. [Ibidem, p. 66.]
25. BUREN, Daniel: Instalación para el Museo de Arte Contemporáneo de Bordeaux, 1991. [DANIEL BUREN: ARGUMENTS TOPIQUES. Cat. Exp. Musée d'art contemporain de Bordeaux 17 Mai / 29 Sept., 1991. Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991.]
26. GRAHAM, Dan: *Octogon for Münster*, 1987. Acero y vidrio. Fotografía: Alfonso Masó. [* *Sculpture. Projects in Münster*, 1997. Exp.

Westfälisches Landesmuseum, Münster, Jun. 22 / Sept. 28, 1997.
Westfälisches Landesmuseum, Münster, 1997.]

27. MORRIS, Robert: *Untitled*, 1965. Espejo de <<Plexiglass>> y madera, 28 cubos. [ROBERT MORRIS. *SELECTED WORKS 1970-1980*, Marti Mayo. Cat. Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1981, p. 31.]

28. PISTOLETTO, M.: *Metro cúbico en el infinito*, 1965-66. Seis espejos rectangulares de 1,30 m² aprox. [* *Documenta X*. Exp. Documenta und Museum Fridericianum, 21 Jun.- 28 Sept, Kassel, 1997. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH and the authors/und die Autoren, Kassel, 1997.]

29. SMITHSON, R.: *Non site (Essen Soil and mirrors)*, 1969. Tierra y 12 espejos. 66 x 183 x 183 cm. [ENGUIITA, Nuria, *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 100.]

30. PISTOLETTO, M.: *La Forma dello Specchio*, 1976-78. Espejos y marcos. 180 x 180 cm, aprox. Ministerio de Cultura, 1983. [MICHELANGELO PISTOLETTO. Exp. Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Febr. / May., 1983, Madrid. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1983, p. 185.]

31. TRIBU <<RAPAHO>>: *The Ghost Dance: Praying*. [JOSHUA COOPER, T.: <<A Hard Singing of Country>>, en CUTTS, S. et al., *The Unpainted Landscape*, Coracle Press / Scottish Arts Council / Graeme Murray Gallery, London / Edinburgh, 1987, p. 75.]

32. GOLDSWORTHY, Andy: *Beach Cairn*, 1985. Guijarros escogidos, St. Abb's, The Borders. [Ibidem, p. 53.]

33. TANSEY, Mark: *Purity Test*, 1982, óleo sobre lienzo, 72 x 96 cm. [SHAPIRO, Gary: *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1995, p. 9.]

34. LEWITT, Sol: *Modular Cube / Base*, 1968. Acero pintado, base: 2,5 x 116,2 x 116,2 cm. [A CENTURY OF MODERN SCULPTURE. THE PATSY

AND RAYMOND NASHER COLLECTION. Steven A. Nash. Dallas Musseum of Art / Elizabeth Frank, Dallas, 1987, p. 114.]

35. ANDRE, Carl: *64 trozos de cobre*, 1969. 0,20 x 0,20 x 0,01 m. [SUÁREZ, Alicia / VIDAL, Mercé: <<El Siglo XX>>. *Historia Universal Del Arte*, Vol. 9. Ed. Planeta, Barcelona, 1993, p. 273.]

36. SERRA, Richard: *House of Cards*, 1969-1992. Plomo antimonio. 4 planchas de 150 x 150 cm. [* RICHARD SERRA. Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 28 En. / 3 Mar., 1992.]

37. SMITHSON, R.: *First Upside-Down Tree, Alfred, New York*, 1969. [ENGUIITA, Nuria, *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 212.]

38. SMITHSON, R.: *Broken Circle*, 1971. Fotografía en blanco y negro, 20,3 x 20,3 cm. [Ibidem, p. 226.]

39. SMITHSON, R.: *Broken Circle*, 1971. Fotostato negativo, 20,3 x 20,3 cm. [Ibidem, p. 227.]

40. R. Smithson realizando *First Mirror Displacement*, Yucatán, 1969. [Ibidem, p. 246.]

41. SMITHSON, R: Fotograma *The Spiral Jetty Film*, 1970. Película 16 mm. [Ibidem, p. 198 -203.]

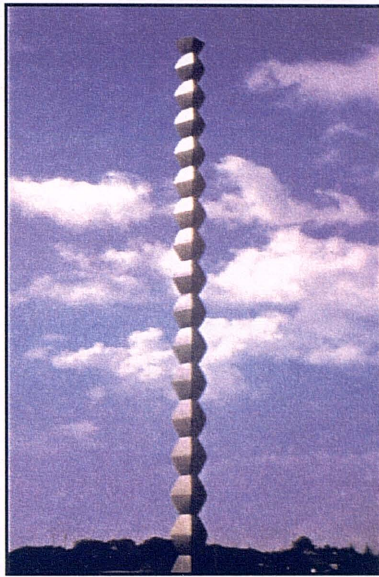
42. SMITHSON, R.: *A Heap of Language*, 1966. Lápiz sobre papel. 16,5 x 55'8 cm. [SHAPIRO, Gary: *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1995, p.158.]

43. Cerámica MAYA: *Vaso*, 100-1525 d. C. (Divinidad en la escena ritual: *Itzama*). [* AMÉRICA PREHISPÁNICA TEMPO E CULTURA. 2000 A. C. - 1500 D. C. Exp. Palacio Fonseca / Museo do Pobo Galego, 29 Xun. / 30 Nov., 1997. Santiago de Compostela, 1997.]

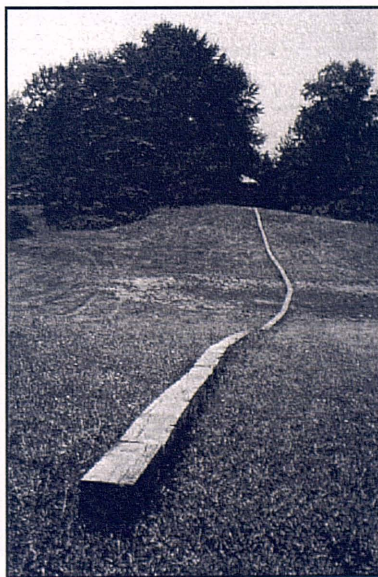
44. Cultura AZTECA: *Disco del Sol*, 250-900 d. C. Tajín, Méjico. Piedra, diámetro: 91 cm. [*Ibidem.]
45. Cultura INCA: *Espejos*, 77-78 d. C., <<El Dorado>>, Norte de Perú. Pirita y madera, 34,2 cm. [*Ibidem.]
46. ESCHER, M.C.: *Cinta de Moebio I*, 1961. Xilografía. [ERNST, Bruno: *El Espejo Mágico de M.C. Escher*. Ed. Taschen, Köln, Alemania, 1994, (1978), p. 99.]
47. ESCHER, M.C.: *Espirales*, 1953. Xilografía. [Ibidem, p. 98.]
48. PARCERO, Tatiana: *Cartografía Interior*, 1996. [TERRITORIOS SINGULARES, Cat. Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Exp. 14 Febr. / 30 Mar., 1997, Consejería de Cultura, Madrid, 1997.]



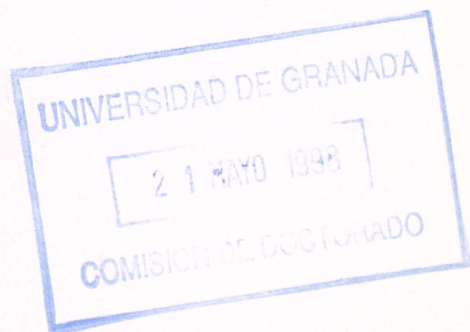
1. Tarjeta exposición *Earthwork*, Dwan Gallery, New York, 1968.

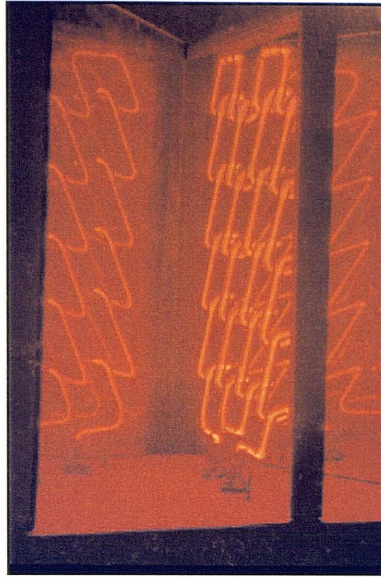


2. C. Brancusi, *Endless Column*, 1935-38.

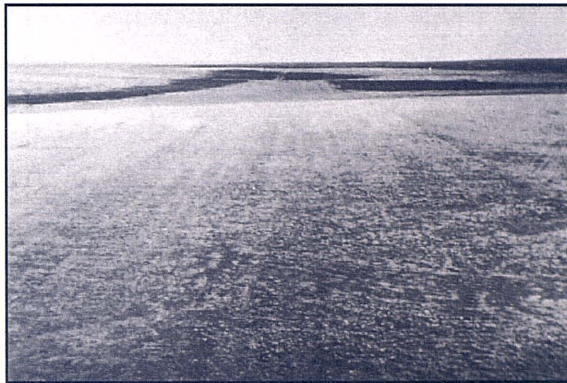


3. C. André, *Secant*, 1977.

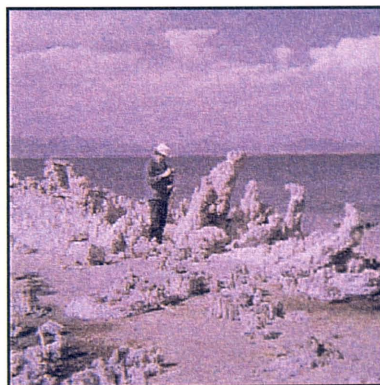




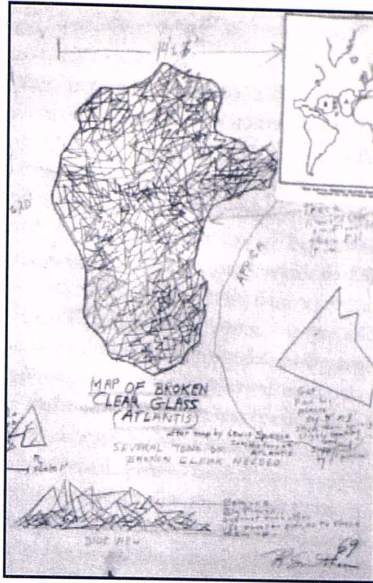
4. R. Smithson, *The Eliminator*, 1964.



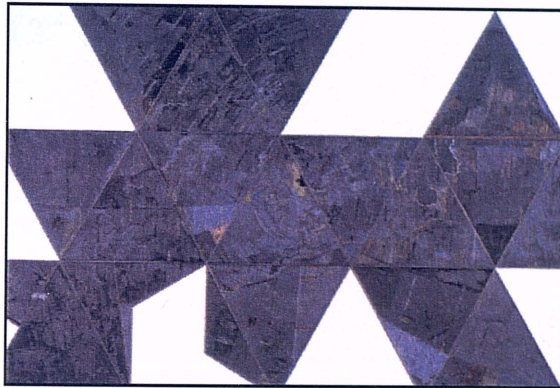
5. R. Smithson, *Pine Barrens, New Jersey*, 1968.



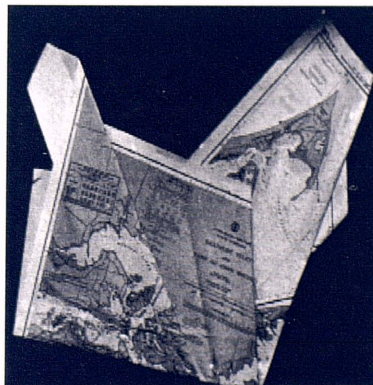
6. Robert Smithson, *Mono Lake, Nevada*, 1968.



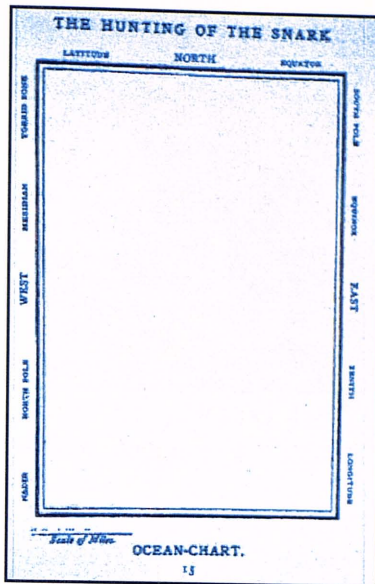
7. R. Smithson, *Map of Broken Clear Glass (Atlantis)*, 1969.



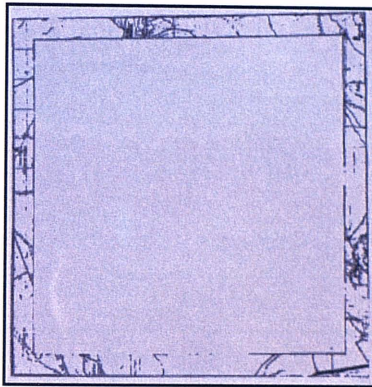
8. Jasper Johns, *Map*, 1966-1971.



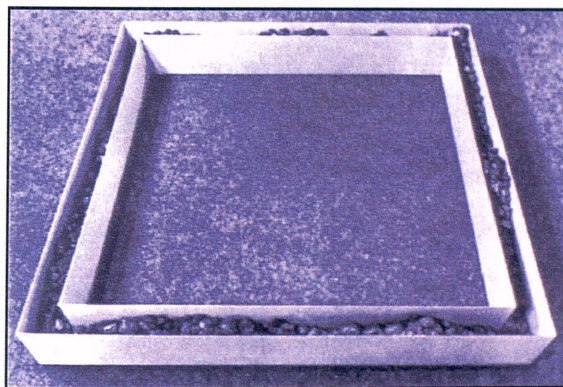
9. R. Smithson, *Folded Map*, c. 1967.



10. Lewis Carroll, Mapa de *Hunting of the Snark*, 1876.



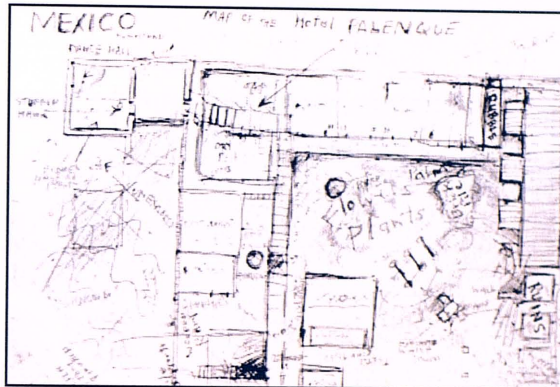
11. R. Smithson, *Documentación para Mono Lake Nonsite*, 1968.



12. R. Smithson, *Documentación para Mono Lake Nonsite*, 1968.



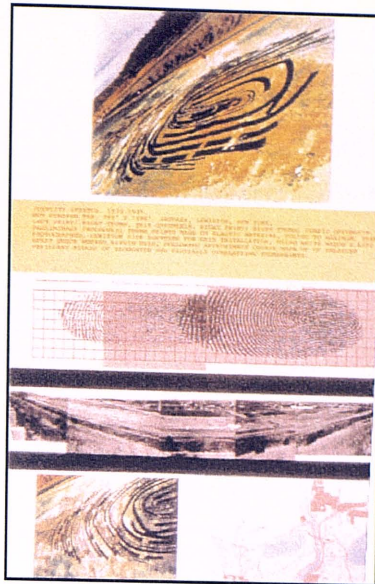
13. R. Smithson, *Untitled*, 1967. En
<<The Monuments of Passaic>>,
op. cit.



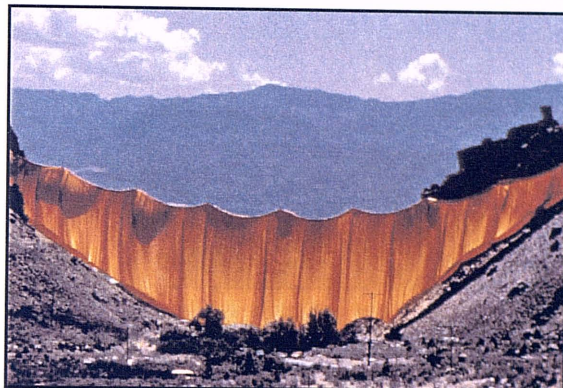
14. R. Smithson, *Map of the Hotel Palenque*, 1969.



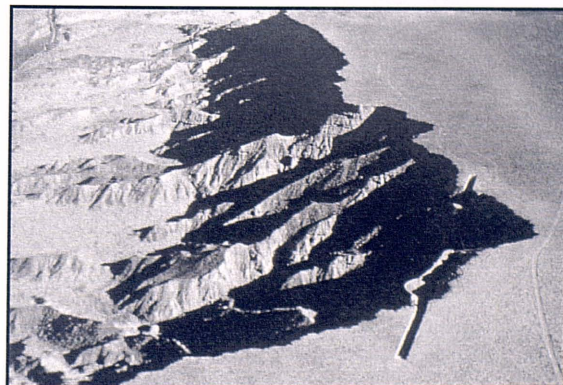
15. R. Smithson, *Hotel Palenque*,
1969-72.



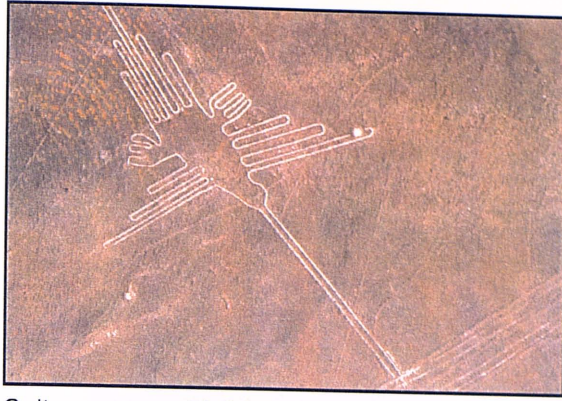
16. D. Oppenheim, *Identity Stretch*, 1970-1975.



17. Christo, *Valley Curtain, Rifle, Colorado*, 1970-72.



18. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70.



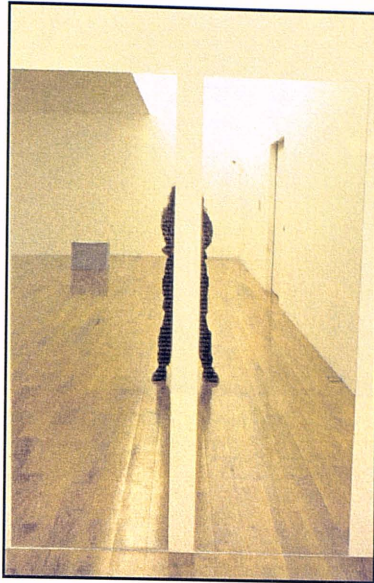
19. Cultura nazca, *El Gran Colibrí*, 100 a. J.C. - 300 / 550 d. J.C.



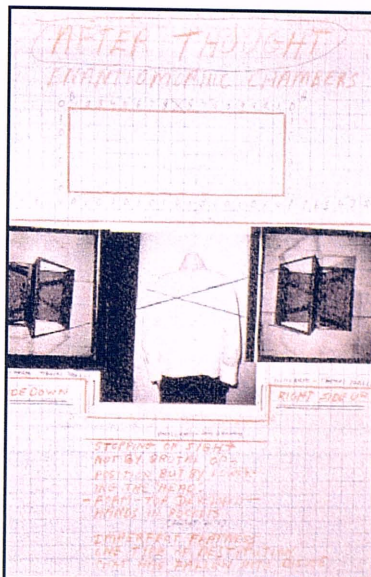
20. R. Long, *A Six Day walk over all roads ...*, 1975.



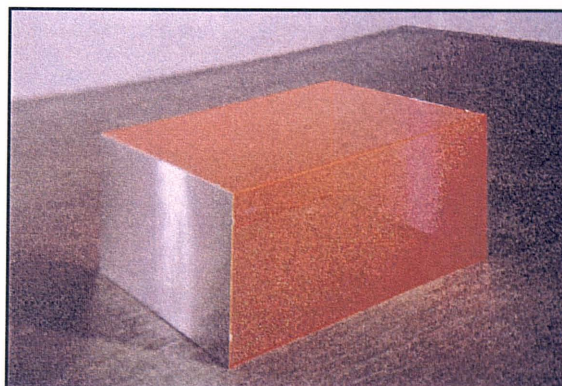
21. *The Giant of Cerne Abbas*, Dorset, England, S. I ó II d.C.



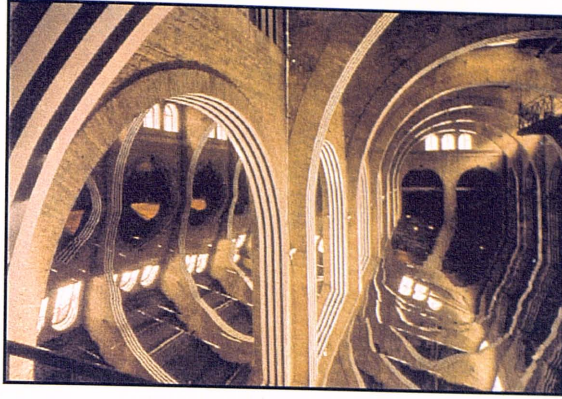
22. Felix Gonzalez-Torres, *Orfeo dos veces*, 1991.



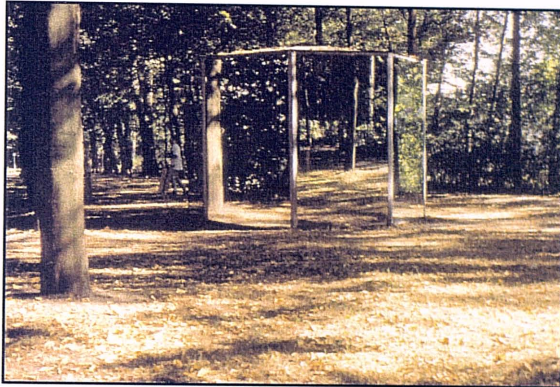
23. R. Smithson, *After Thought Enantiomorphic Chambers*, c.1965.



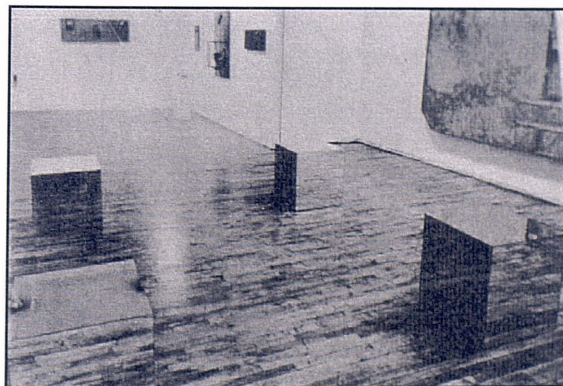
24. Donald Judd, *Untitled*, 1965.



25. D. Buren, *Instalación*, 1991.



26. Dan Graham, *Octagon for Münster*, 1987.



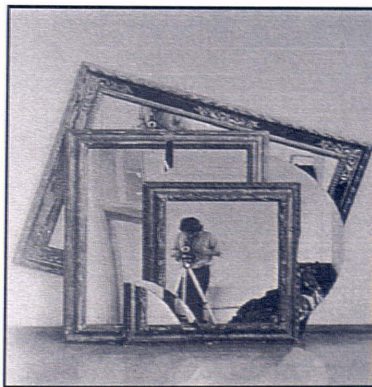
27. R. Morris, *Untitled*, 1965.



28. M. Pistoletto, *Metro cúbico en el infinito*, Kassel, 1997.



29. R. Smithson, *Non site (Essen Soil and mirrors)*, 1969.



30. M. Pistoletto, *La forma dello specchio*, 1976-78.



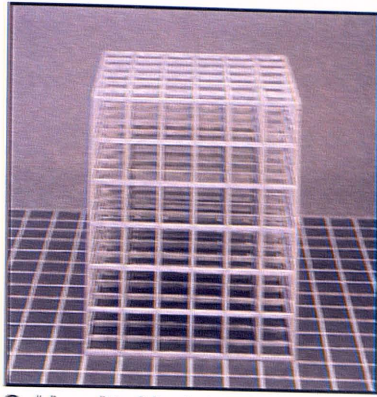
31. Tribu <<Rapaho>>, *The Ghost Dance: Praying*.



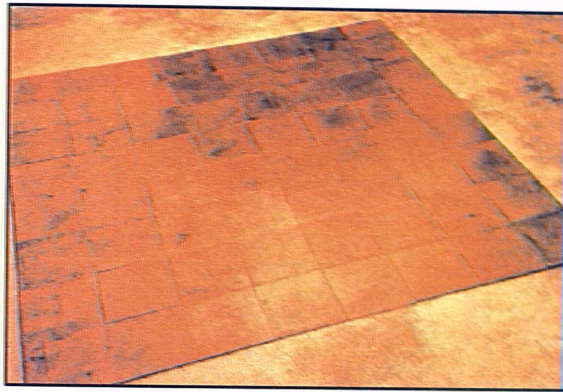
32. A. Goldsworthy, *Beach Cairn*, 1985.



33. Mark Tansey, *Purity Test*, 1982.



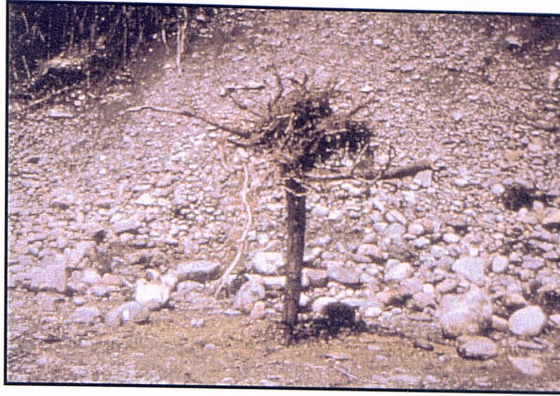
34. Sol Lewitt, *Modular Cube / Base*, 1968.



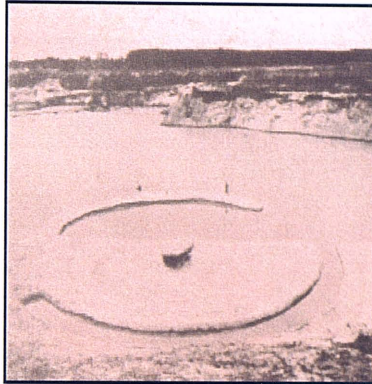
35. C. André, *64 trozos de cobre*, 1969.



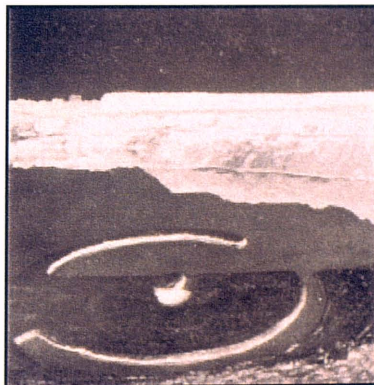
36. R. Serra, *House of Cards*, 1969-1992.



37. R. Smithson, *First Upside-Down Tree*, Alfred, New York, 1969.



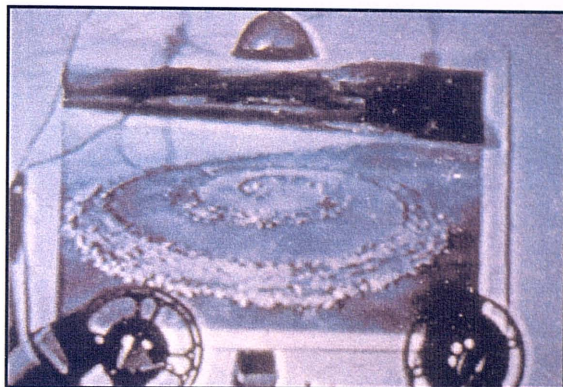
38. R. Smithson, *Broken Circle*, 1971.



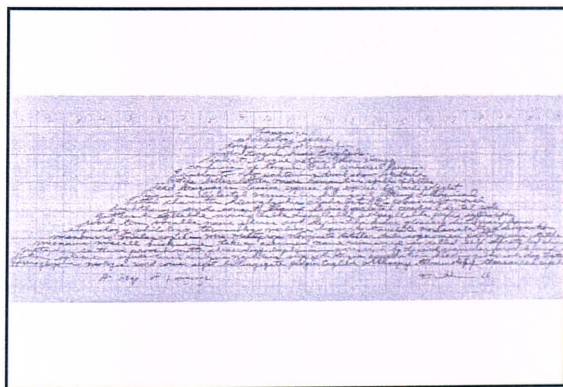
39. R. Smithson, *Broken Circle* (fotostato), 1971.



40. R. Smithson realizando *Firts Mirror Displacement*, 1969.



41. R. Smithson, Fotograma *Spiral Jetty Film*.



42. R. Smithson, *A Heap of language*, 1966.



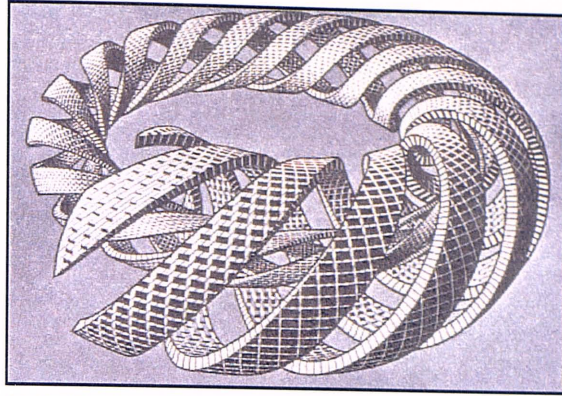
43. Cerámica maya, Vaso,
100-1525 d. C.



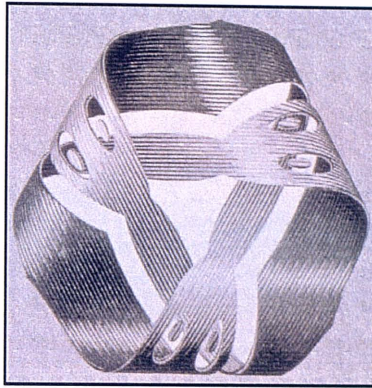
44. Cultura azteca, *Disco del Sol*, 250-900 d. C.



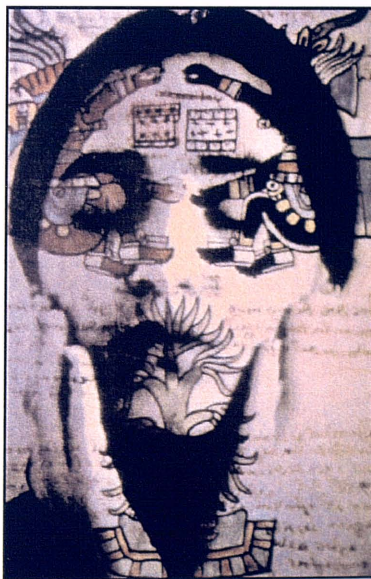
45. Cultura inca, *Espejos*, 77-78 d. C.



46. M.C. Escher, *Espiraes*, 1953.



47. M.C. Escher, *Cinta de Moebio I*, 1961.



48. Tatiana Parcero, *Cartografía interior*, 1996.



**EL RITO A TRAVÉS
DEL REFLEJO**

IV

ESPIRALES DE RENOVACIÓN

IV.1 EL RITO Y LA VUELTA AL ORIGEN

El rito es un acto que permite la fusión e integración del hombre en la naturaleza. Situado en el espacio como centro de conexión entre el cielo y la tierra, el hombre busca superar la cotidianeidad de las apariencias habituales. El rito llega así cargado de un sentido trascendente en el que hombre tierra y cielo forman un conjunto sagrado. La sacralización consigue trascender lo cotidiano para, a partir del juego ritual, poder comprender lo existente bajo las máscaras de la realidad.

En el caso de la religión, la invocación de un ser supremo que toma distintos nombres suplía (y suple) la falta de comprensión de la realidad. Esa invocación se realiza a través de un rito. Para su desarrollo se elige una acción determinada, un objeto ritual simbólico y se desarrolla generalmente en unos entornos sobrecogedores para el individuo que en él participaba.

Las sociedades llamadas <<primitivas>> tienen como escenario el espacio natural y utilizan el poder hipnótico de plantas alucinógenas o el ritmo de la danza para crear esos espacios ilusorios. Con la mente y la conexión con el grupo consiguen el contacto con el ser supremo. [31] Se trata, por tanto, de una escenografía inmaterial, impalpable por aquel que quedaba como espectador externo o ajeno al acto. En algunas ocasiones se llegaron a crear gigantescas construcciones

arquitectónicas formando parte de grandes ciudades religiosas en honor a los dioses y como lugares rituales (ciudades mayas). La mayoría de esos ritos sometían a algún individuo a una serie de pruebas que tenía que superar en una fase del desarrollo de su personalidad¹³⁸. Ese rito forma parte de un encuentro con una muerte simbólica de la que surge necesariamente la idea de resurrección (civilizaciones prehispánicas y americanas, tribus africanas y canadienses).

En el rito católico se establece una fusión del cuerpo del individuo con un ser superior. La escenografía material sustituye el ambiente inmaterial de la sociedad primitiva, sin embargo el efecto creado ha de ser igual de efectivo. En un rito románico, era propicio el recogimiento; la penumbra y las figuras pétreas de pequeños espacios inducen a la postración ante el Supremo. En el gótico la verticalidad del espacio obligaba a la mirada hacia el cielo donde se evidenciaba la insignificancia del individuo ante la grandeza del dios que está en los cielos. En el barroco la sobrecarga de puntos de luz producida por oros y espejos, en apariencia inmaterial, convertía la escena en un lugar de ensueño y espejismos donde prevalece el espíritu a la materia y donde la única conexión posible entre el mundo terrenal y espiritual está en la imagen religiosa.

Estos ritos religiosos llegaban a crear auténticas escenografías para mostrar mundos de ilusión e irrealidad. Eran espacios falsos creados sólo para aquel cuya fe le permite vivir esa puesta en escena, el ritual religioso como un contacto con su dios; nada significaría para el profano. El creyente es el que transforma ese espacio preparado en un espacio sagrado. Estos

¹³⁸ Cfr. HENDERSON, J.L., <<Los Mitos Antiguos y el Hombre Moderno>>, en JUNG et al, *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 128.

ritos se mantienen en la actualidad variando los escenarios y adaptándose a la mentalidad de cada cultura.

Volviendo a sociedades también actuales, existen tribus en la India que adoran como madre principal a la madre tierra, y ésta tomaba la forma de un montón de piedras. Un refrán de esta tribu, los *muria*, decía ante ellas:

<<Si crees es un dios. Si no, es una piedra>>. ¹³⁹ [32]

El que observa la obra de arte sin creer en ella contempla la obra como indiferente. Su mirada necesita ser orientada. Para recuperar la autenticidad de ésta, artistas, sobre todo *minimalistas* y *de la tierra*, recurrieron al lenguaje escrito, más asimilable por un público mayoritario¹⁴⁰.

En una época en la que la tecnología se convierte en creadora de lugares artificiales y en el que la velocidad con que consume el espacio y el tiempo, el hombre vuelve a encontrarse con nuevas incógnitas sobre su posición ante el mundo, hay un alejamiento claro de la naturaleza. que lo hace sentir un ser superior, con un dominio sobre ella. La máquina sustituye al ser supremo¹⁴¹ y tanto el cielo como la tierra son espacios a ocupar. Cada espacio trabajado o escogido es más una apropiación que una integración en él y los límites de dominio se expanden, las

¹³⁹ LEWIS, Norman, *Donde las Piedras son Dioses*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1982.

¹⁴⁰ Cfr. OWENS, Craig, *Beyond Recognition*, op. cit., p. 44.

¹⁴¹ *METROPOLIS (METROPOLIS)*, Alemania, 1927. Dir: FRITZ LANG. Basada en la novela homónima de Theo von Harbou. 89 min.; B/N. Int: BRIGITTE HELM; A. ABEL; G. FROELICH; R. KLEIN-ROGE. Fotografía: KARL FREUND; GÜNTHER RITTAU. Producción: UFA.

fronteras se colocan en otras dimensiones, y el hombre olvida su deuda con la naturaleza.

Pero, curiosamente, la tecnología, con sus avances en imagen y sonido tiende a la reproducción cada vez más fiel del aspecto formal de la naturaleza olvidando su esencia. Ya no intenta crear un mundo de espejismos sino de espejos; no es una ensoñación que lo transporte a mundos espirituales sino sueños que consigan el imposible discernimiento entre realidad e irrealidad, un sueño que podría convertirse en pesadilla. Es, pues, paradójico observar su empeño en acercarse a la realidad por imitación mientras paso a paso se aleja más de ella.

Todo ello desemboca en una escisión entre dios y la ciencia ante la que el artista debe tomar una posición.

<<Dada la completa escisión producida entre lo sagrado y lo seglar, el artista moderno tuvo que enfrentarse obviamente con la necesidad de elegir entre una u otra forma de expresión. [...], el artista intentó tomar partido por ambas. En el espacio cada vez más desacralizado del siglo XIX, el arte había llegado a convertirse en el refugio de la emoción religiosa; se convirtió en lo que ha seguido siendo: *una forma secular de fe*. Esta condición, de la que podía hablarse abiertamente a finales del siglo XIX, se considera inadmisibile en el siglo XX, hasta el punto de que nos parece indescriptiblemente embarazoso incluir las palabras arte y espíritu en una misma frase>>¹⁴².

El arte, sin olvidar su función de manifestar el modo de ver y entender del nuevo hombre, supera la fase de enclaustramiento

¹⁴² KRAUSS, R., *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, op. cit., p. 26.

en una sala apartada de su entorno, y artista y escultura saltan al espacio de donde surgieron.

Ese salto no los desvincula totalmente de su sociedad, no pueden olvidar su papel social. El nuevo artista no pretende convertirse en un anacoreta sino recuperar una fe y una espiritualidad escondida. El individuo artista situado ante laberintos de espejos, donde se siente manejado y engañado, busca de nuevo su propia verdad. Revisa entonces su historia para ver qué está sucediendo, cuál es su papel en ese mundo del simulacro.

Para recuperar el espíritu del arte vuelve a la naturaleza se reencuentra con arquetipos ancestrales y busca sus propios ritos que lo devuelvan a su origen y dependencia natural de tierra y cielo. **[33]**

IV.2 RITO DE INICIACIÓN

El artista del siglo XX observa las estructuras antropológicas de las sociedades primitivas en busca de sus raíces originales. El artista dirige su mirada hacia sociedades ancestrales o sociedades que en la actualidad mantienen sus costumbres primitivas y originales, en un deseo de retorno a la naturaleza de donde surgió, en busca de nuevas fuentes de inspiración, como en diversas circunstancias hacen Artaud, Picasso, o Beuys.

En el caso de la escultura o arte de la tierra se hace más evidente el sentido del viaje. Realizan su obra en el espacio natural, una veces apropiándose de él, otras dejando su huella, y otras transmitiéndonos su encuentro. La mayoría de estos artistas de *Earthwork* y *Land Art* están influenciados por el espiritualismo de Brancusi y la abstracción y estructura del minimalismo.

Por tanto, artistas de *Earthwork* como Robert Smithson, M. Heizer, Carl André, Nancy Holt o De Maria conscientes de la separación entre nuestra actual naturaleza tecnológica y racional y nuestros instintos más básicos y primitivos, viajan en busca de nuevos métodos artísticos que armonicen ambas caras de una misma sociedad; saben que es necesario sustituir el instinto primitivo que la sociedad ha convertido en violencia y destrucción por una intuición creativa cuya energía sea la fuente de transformación.

De esta forma, el rito moderno toma el papel de un rito de iniciación en el desarrollo del artista del siglo XX, ha de superar

una fase de escisión entre sus dos partes continuamente enfrentadas, la razón tecnológica y la intuición creativa para defender una supremacía de la libertad.

<<La iniciación es esencialmente, un proceso que comienza con un rito de sumisión, continúa con un período de contención y, luego, con otro tipo de liberación. De esta forma, el individuo puede reconciliar los elementos en conflicto de su personalidad.>>¹⁴³

La ciencia y el espíritu de una colectividad es comparable al ego que el psicoanálisis describe en un individuo. Los signos y marcas de antiguas sociedades muestran los mismos arquetipos de los sueños, aparecen imágenes semejantes a ideas, ritos o mitos primitivos. Hay una necesidad de entender esos substratos oscuros del inconsciente, que a veces aparece en forma de visiones. Es lógico, pues, el interés de los artistas de la tierra, hacia esas sociedades primitivas, actuales o desaparecidas, que han dejado rasgos demasiado impactantes como para pasar desapercibidos. Ese deseo de equilibrar los nuevos aspectos racionales con los aspectos *olvidados* de la historia es, precisamente, la motivación para el acercamiento a aquellas civilizaciones más arcaicas y a las sociedades primitivas que no negaban su pertenencia a la tierra y a los astros.

<<Sabe que el futuro va hacia atrás.>>¹⁴⁴

¹⁴³ HENDERSON, J.L., <<Los Mitos Antiguos y el Hombre Moderno>>, en JUNG et al, *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 156.

¹⁴⁴ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Tercer desplazamiento), ENGUIA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 112. [Apéndice III]

Todo se orienta hacia una investigación de nuestra memoria arcaica, de nuestros orígenes ancestrales, de nuestro espíritu y del <<sí mismo>>, siempre estudiando lo primitivo desde una perspectiva actual. El presente puede convertirse en un juego de encuentros pasados y futuros.

Los materiales del escultor han cambiado con el progreso tecnológico. La industria ofrece nuevos materiales, sin embargo el interés del escultor ya no se centra en el material sino en las posibilidades que le ofrece para mostrar la *idea* a una sociedad diferente. Estudian la mejor forma de trabajar el material para que el espectador sea consciente de su sociedad y su entorno. Ha cambiado la manera de mirar el mundo, han cambiado las perspectivas.

Pero si la industria ofrece nuevos materiales al escultor, su filosofía y visión del mundo le aporta otras formas de expresión del *pensamiento*; para transmitirlo el artista realiza un acto de reflexión que refleje la idea o el concepto perdido. En el caso del *Earthwork* deja la huella de ese proceso de reflexión desplazada sobre lo pintoresco del paisaje; las huellas sobre la tierra son las huellas del hombre en su paso por la vida. El espectador reconstruye la palabra y la imagen de la obra mediante la *memoria*, no es necesaria una alta tecnología audiovisual como intermediario.

Hay dos actitudes en el fin del que realiza el rito: una, intentar trascender la realidad dejando de lado su sociedad, y otra, la del caso que nos ocupa, la de no perder el contacto con la sociedad y realidad a la que pertenece, puesto que el rito no trata de conseguir que el individuo se eleve por encima de su

actualidad sino de que comprenda mejor su identidad y el entorno donde se realiza como persona.

Pero puede que sólo se trate de una cuestión jerárquica: en la esquizofrénica sociedad occidental, de pensamiento escindido -y con ello la realidad que piensa y crea- se procura la <<re-integración>>. Cuando esto se logre, como en esas sociedades *primitivas*, se procurará el siguiente nivel: la *trascendencia*.

Como Aldous Huxley comentaba, la intención del hombre actual no es fundirse en una inmensidad para desaparecer bajo la capa de la nostalgia, como haría el romántico de XIX, sino crecer y reproducir su idea, avanzar con los pies sobre la tierra para seguir caminando y encontrar nuevos sentidos del tiempo y nuevos espacios reflexivos¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Cfr. HUXLEY, Aldous, *Las Puertas de la Percepción*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1992.

IV.3 EL RITO A TRAVÉS DEL REFLEJO

Cualquier acto considerado como ritual es, pues, un acto de toma de conciencia del individuo como ser integrado en el cosmos. En el cosmos y en el ser perteneciente a él, confluye el eterno acontecer el ciclo espacio - tiempo.

Desde tiempos inmemoriales el individuo comprende su habitabilidad en el mundo desde su pensamiento metafísico. Éste puede expresarse a través de la filosofía o ser sustituido por el objeto que simboliza su expresión de *ser / no-ser*, un objeto simbólico que trasciende su mera existencia física:

<<Resiste al tiempo, su realidad se ve duplicada por la perennidad.>>¹⁴⁶

A partir de este pensamiento y los símbolos que lo materializan se constituyen los mitos que se remiten al personaje heroico, establecido como modelo que realiza la <<acción primordial>>¹⁴⁷ o acto ritual.

Por tanto, aquel acto primordial que se remite a un modelo mítico es un acto de creación capaz de transformar lo caótico del fluido espacio - tiempo en el orden cósmico¹⁴⁸. De esta forma siente el artista su acto de creación como acto ritual:

¹⁴⁶ ELIADE, Mircea, *El Mito del Eterno Retorno*, (Trad. R. Anaya), Ed. Alianza / Emecé, Madrid, 1982, p. 14.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 15.

¹⁴⁸ Cfr. ibidem, p. 20.

<<La creación es simplemente desdoblada.>>¹⁴⁹

Los elementos que constituyen cualquier proceso creativo son tres: la acción, el soporte de la acción o el lugar donde se realiza, y, por último, el método y medios de expresión necesarios para desarrollar y mostrar la acción, y el objeto en que se manifiesta.

El desarrollo de las acciones (*Action, Happenings* o *Performances*) a principios de los 60, se realizan siempre ante la presencia de un público y tiene lugar tanto en una sala cerrada como en un espacio externo público. Se basaban en métodos teatrales donde la expresión del cuerpo y el gesto eran los medios de transmisión del concepto. Este gesto llega a la máxima expresión artística en la pintura de Jackson Pollock. Y ese gesto se manifestará de formas diferentes en la escultura del cuerpo (*Body Art*). La estática escultura cobra movimiento real.

En determinados momentos el material de la acción es el pensamiento y la forma de expresarlo la palabra. R. Smithson compila en su obra acción, palabra e imagen en un entorno tanto natural como tecnológico, sin un deseo de escindir ambas, es una experiencia que transmite en forma de reflexión. Sus propias fotografías son un contraste continuo de paisajes y situaciones en el que se sumerge su mirada. A pesar de la limitación del marco o visor fotográfico, él procura ampliar mediante el texto esa experiencia del espacio percibido visualmente. Con texto y fotos va reconstruyendo su dialéctica interna, aquella que le incita al avance, a la evolución y al desplazamiento.

¹⁴⁹ lb., p. 16.

En ese desplazamiento que llama indistintamente *espejo* o *viaje* (<<*mirror-travel*>>) se encuentra la obra de arte, una obra que a diferencia de las creadas en siglos anteriores no se sitúa sólo en el resultado final sino en el proceso de creación. La obra resultante mantiene su importancia pero no olvida que es también una pequeña parte de otro proceso de creación que se solapa a los anteriores como un anillo concéntrico que se sucede de forma indefinida.

Durante el desplazamiento del *viaje-espejo*, la meditación y el resultado creativo activan la conciencia de ser como un resultado de meditaciones y reflexiones. En esa acción no hay un espectador implicado, no hay partícipe de la acción. El espectador debe aprender a leer entre espacios blancos y silencios tanto como en objetos palpables y matéricos. El artista muestra un método que transmita su proceso a un receptor que construye con su pensamiento nuevas reflexiones sobre los conceptos de la creación y la existencia como partes integrantes (fundamentales e indispensables) del arte.

Es en este momento cuando el material artístico se sitúa en el pensamiento y la reflexión, mientras que el material común entre artista y espectador es la memoria. La comunicación a través de claves simbólicas, mitos, leyendas, cuadernos de viajes o imágenes formales van dirigidas a la conciencia del que mira, debe percibir algo más que palabras o imágenes.

El arte, por tanto, alcanza un alto grado de abstracción buscando esa estética de *grado cero*¹⁵⁰ que sea capaz de transmitirse con el lenguaje más sutil.

¹⁵⁰ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Octavo desplazamiento), ENGUITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 115. [Apéndice III]

Al situarnos frente a los restos de una obra que desapareció sentimos que nos falta una experiencia ante ella, que quizá permanezca en los *sedimentos de nuestra mente* y debemos aprender a pasar de un estrato a otro de la memoria.

La obra <<*Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*>> nos acerca a dos aspectos relacionados entre sí. El primero es el encuentro del hombre con la naturaleza desarrollado desde el punto de vista del viajero romántico del XX; contempla su propia modernidad como una *ruina* (máxima expresión del paso del tiempo) e inicia el viaje como un Fausto. El segundo, entender la existencia del hombre ligado a la tierra construyendo un lenguaje escultórico y poético basado en el mito *enantiomórfico*, un mito que permita la convivencia de polémicas, que encierre en sí mismo la dialéctica y que no sólo cobre forma con palabras sino con imagen visual.

El acto que sacraliza el *espacio desplazado* es el rito, un rito iniciático que lo prepara para superar el conflicto que lo acompaña durante su vida. La obra resultante armoniza sus conceptos dialécticos u *objetos de mirada*. El rito en esta obra se expresa, por tanto, mediante los siguientes elementos clave: el sujeto creador que realiza la acción ritual (*el desplazamiento como viaje*), desplazando un objeto que simbolice su mirada y su acto mítico (*espejo*), y que además actúe como mediador entre dos polos enfrentados, en un lugar donde se encuentren pasados y futuros -un pasado posthistórico y un presente actual en continuo desarrollo hacia el futuro-, que tome el papel de lienzo en el que se dibujen todos los pensamientos (*Yucatán*).

V

DESPLAZAMIENTO INTERIOR

V. 1 VIAJE RITUAL

Siguiendo con el planteamiento del filósofo Eliade, todo viaje es, para el hombre primitivo, un ritual en el que el viajero se establece en una región desconocida mediante un *ritual de toma de posesión*. Ese ritual es una repetición del acto cosmogónico de *creación*. Viajar es un acto de creación con el que se reproduce el acto original: la creación del mundo, esta vez realizada por el hombre a imagen y semejanza de su divinidad, es el deseo de apresar su propio espacio.

<<Una conquista territorial sólo se convierte en real después del (más exactamente: por el) ritual de toma de posesión, el cual no es sino una copia del acto primordial de la creación del mundo.>>¹⁵¹

R. Smithson se sitúa en un nuevo espacio y realiza su toma de posesión, cada vez que sitúa un espejo está creando un nuevo espacio, cada vez que lo desplaza siente el proceso de transformación que toda persona sufre al realizar un acto ritual. Su desplazamiento es su viaje, su *sitio marcado*, y el viaje se fragmenta en momentos de reflexión sobre cada nuevo espacio. Cada punto marcado es un *centro universal* donde el cielo y la tierra -dos de las zonas cósmicas-, se conectan; las dualidades encuentran su eje axial.

¹⁵¹ ELIADE, Mircea, *El Mito del Eterno Retorno*, op. cit., p. 19.

<<Un horizonte es algo más aparte de un horizonte; es lo cerrado en lo abierto, es una región encantada donde abajo es arriba>>¹⁵².

Este centro simbólico situado en el exterior simboliza el centro interior que toda persona busca a lo largo de un viaje o un rito. Estos actos de creación son búsqueda de *identidad*. El viaje es <<un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al <<centro>> equivale a una consagración, a una iniciación, a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz>>¹⁵³.

En el viaje busca reflejos de sí mismo en la naturaleza, en el recuerdo de otra civilización, en la reproducción de una mentalidad cuyo tiempo mítico pertenece a un *pasado continuo*; lo que está es un pálido reflejo de lo que fue:

<<Se acumulaban fragmentos de visión hasta que los ojos quedaban rodeados de reflejos revueltos. Lo que se veía desaparecía hacia zonas indecisas. Los ojos parecían mirar. ¿Miraban? Quizá. Otros ojos miraban.>>¹⁵⁴

Smithson desdobra el espacio temporal en diacrónico y sincrónico; establece su proceso en el tiempo que conciben los

¹⁵² SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, op. cit., p. 111. [Apéndice III]

¹⁵³ ELIADE, Mircea, *El Mito del Eterno Retorno*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁴ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Séptimo Desplazamiento), op. cit., p. 111. [Apéndice III]

prehispánico, mientras que estudia el desarrollo y evolución de su propio tiempo.

<<Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore* en que se produjo la fundación del mundo>>¹⁵⁵.

En el desplazamiento de los espejos se descubre un recorrido por el interior del espejo, un lugar de sombras convertidas en luz, como aquel espejo de obsidiana negra que convertía su sombra en luz para mostrar la verdad en cada ritual mesoamericano. Dentro de sus reflejos encuentra el desarraigo, la incertidumbre, la soledad y el vértigo por compañía.

¹⁵⁵

ELIADE, Mircea, *El Mito del Eterno Retorno*, op. cit., p. 28.

V.2 EQUIPAJE PARA VIAJAR

<<Está solo.

Para seguir camino se muestra desapegado de las cosas.

No lleva provisiones.

>Cuando pasan los días

y al final de la tarde piensa en lo sucedido,

tan sólo le conmueve

ese acierto imprevisto

del que pudo vivir la vida en el seguro azar de su conciencia,

así, naturalmente, sin deudas ni banderas.>>¹⁵⁶

V.2.a. El desarraigo.

El proceso de transformación sufrido al realizar un rito de iniciación como el viaje se inicia con los *sentimientos* que provoca el desplazamiento hacia lugares desconocidos. Ante distintos y nuevos entornos el individuo muestra distintas reacciones; las capas que la cotidianidad superpone sobre su personalidad desaparecen progresivamente al enfrentarse a nuevas situaciones.

¹⁵⁶ GARCÍA MONTERO, L., <<Las Razones del Viajero>>, en GARCÍA MONTERO, L., *Habitaciones Separadas*, Fundación Loewe, Madrid, 1994, p. 11.

Los sentimientos, entendiéndolos en el sentido que utiliza Jung, no como un estado emocional, sino como un juicio de valor más relacionado con el pensamiento que con la intuición¹⁵⁷, se traducen a través de la percepción de la naturaleza. El sentimiento de <<emoción>>, que Arheim considera fundamental en la creación artística, surge en el difícil desplazamiento interno que, desde la percepción, se dirige hasta el conocimiento¹⁵⁸. Esta emoción ante la naturaleza genera las energías necesarias para un nuevo despertar creativo. Con una primera mirada plasmada en fotografías el viajero reconstruye su viaje con la palabra para <<re-crearse>> en su cuaderno de viaje.

Durante el viaje, el viajero ha de dejar atrás la identidad que su historia personal le ha obligado a asumir. Este *desarraigo* que podría nacer como huida y motiva el comienzo de un viaje, es más una necesidad impuesta por el desplazamiento que ha de realizar. La búsqueda en un mapa del lugar y, por consiguiente, de la cultura a conocer ya obliga a una mirada hacia el futuro; comienza a desdibujarse una vida pasada y empieza a surgir un pasado histórico que va a explorar y un futuro que va a ir dibujando con su desplazamiento. Al explorar un pasado al que él sólo pertenece como minúscula partícula de un proceso existencial (de vida y muerte), la individualidad deja paso a un sentir colectivo, a un compartir cultura. El individuo siente que forma parte de un colectivo que crea historia. Pero <<vivimos juntos y actuamos y reaccionamos los unos sobre los otros, pero siempre en todas las circunstancias, estamos solos>>¹⁵⁹, solos en nuestras

¹⁵⁷ Cfr. JUNG, C., <<Acercamiento al Inconsciente>>, en JUNG, *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 17-102.

¹⁵⁸ ARHEIM, R., *Consideraciones sobre la Educación Artística*, op. cit., p. 45.

¹⁵⁹ HUXLEY, Aldous, *Las Puertas de la Percepción*, op. cit., p. 12.

decisiones, solos en nuestro dolor, aunque la soledad encuentre compañía.

Con su desarraigo descubre que no debe a nadie nada más que a su propia existencia. El viaje va liberando al viajero de cargas externas acogidas para justificar nuestra falta de responsabilidades o de verdadera observación sobre nosotros mismos¹⁶⁰. Su falta de deuda le permite gozar del instante inmediato y prolongar el tiempo presente hasta una eternidad.

Al llegar a ese lugar elegido como transmisor de energía, donde un objeto toma el papel de activador de una memoria que no es la suya, el mundo parece detenerse y todo alrededor se convierte en una totalidad donde lo individual se funde con lo universal. Ya no importa que tiempos se presenten, el tiempo parece perderse en un vacío transcendental donde las dualidades desaparecen:

<<La eternidad se encuentra en los momentos silenciosos de la percepción, en la pausa común que se abre en una tempestad de pausas.>>¹⁶¹

Ese desarraigo es un proceso lento en el viaje y una consecuencia del proceso de crecimiento del que todos, individual y colectivamente, formamos parte.

La mirada que se desplaza se convierte en el vínculo de pasados y futuros, como cuando diriges la mirada hacia delante mientras el coche se desplaza hacia el horizonte, o sobre él, y

¹⁶⁰ <<Vale más borrar toda historia personal [...] porque eso nos libera de la carga de los pensamientos ajenos>>. CASTANEDA, Carlos, *Viaje a Itxlan*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1993, p. 35.

¹⁶¹ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, op. cit., p. 112. [Apéndice III]

miras el espejo retrovisor para controlar el camino que has dejado atrás, -<<En el espejo retrovisor apareció Tezcatlipoca, demiurgo del espejo humeante>>¹⁶²-. La imagen tras el parabrisas se convierte en un espejismo que pasa a gran velocidad, sólo deja opción al desplazamiento.

Son forzosas las paradas, es obligatoria la elección de caminos bifurcados.

<<La distancia parecía restringir todo movimiento hacia delante, deteniendo así el coche innumerables veces. [...]

>Mirando el mapa (estaba todo ahí), una red enmarañada de líneas de horizonte sobre el papel, llamadas <carreteras>, algunas rojas, algunas negras.>>¹⁶³

Y cada elección produce la incertidumbre de la meta. La meta se va borrando, se va desfigurando, sólo se ven los recorridos, y a veces asalta la noción de descentralización, parece que se gira alrededor de un centro que te atrapa o que sólo hay abismo por delante, no hay caminos, <<no hay salida, ningún camino a la utopía>>¹⁶⁴.

V.2.b. La incertidumbre.

<<Existía un equilibrio precario en algún lugar entre el árbol y las hojas muertas. La gravedad se perdía en una telaraña

¹⁶² Ibidem, p. 111.

¹⁶³ Ibid., p. 115.

¹⁶⁴ Op. cit.

de posibilidades, mientras uno miraba, emergían cada vez más posibilidades porque nada era seguro.>>¹⁶⁵

La *incertidumbre* que el miedo produce solo ofrece la oportunidad de mirar hacia delante con la curiosidad del que acaba de nacer y todo le sorprende. Ya no cuentan las razones, es necesario utilizarlo todo, el pensamiento no es suficiente, la intuición se diluye si no consigue acallar la incesante llamada de la razón, y la percepción se olvidaría si no fuera registrada y analizada por un sentimiento y pensamiento, no sería proyectada sin una intuición.

Un desplazamiento mantiene en el sí mismo una confrontación continua; los viajeros sufren la lucha interna de la duda¹⁶⁶.

Cada elección obliga a una decisión de una responsabilidad que habitualmente eludimos¹⁶⁷, se decide al azar sin convicción y surge la sensación de fracaso. El viaje obliga a seguir hacia delante, no hay fracaso sino soledad, no hay error solo decisión, no importan las dialécticas ellas sólo forman parte de las paradas, el desplazamiento es lo importante.

Dentro del proceso de desarraigo hay siempre una continua *destrucción-reconstrucción* (*feed-back / look forward*). Pasamos el viaje fragmentando y uniendo caminos, dividiendo, sumando y restando nuestros sucesos que en su paradoja van haciendo camino.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 115.

¹⁶⁶ <<...los grandes viajeros sonríen siempre con la duda en la mirada>>. SUBIRATS, *Figuras de la Conciencia Desdichada*, op. cit., p. 77.

¹⁶⁷ <<Hacernos responsables de nuestras decisiones significa estar dispuesto a morir por ellas>>. CASTANEDA, C., *Viaje a Itxlan*, op. cit., p. 74.

<<El viaje corrompe las costumbres y quiebra la certidumbre. La experiencia del viaje coincide con la experiencia de la pérdida de identidad.>>¹⁶⁸

V.2.c. La descentralización.

Cuando el artista en su viaje siente esa pérdida de identidad inducida por el proceso de desarraigo que se produce en su interior, nace otro sentimiento que refuerza los anteriores: la *descentralización*. Los puntos externos donde el individuo se apoya para conseguir el equilibrio desaparecieron. Se ha perdido el orden, la estructura que explica su mundo. El artista, viajero solitario no encuentra quietud, no hay paz.

Ya no existen centros externos donde apoyarse, el centro no puede estar en el exterior, solo queda la posibilidad de volver a encontrar una nueva identidad transformada, donde el equilibrio no se base en datos externos sino en registros internos.

El mundo ante los ojos del viajero se invierte, y tal como contempla Subirats los cuadros de Brueghel, así podemos contemplar los árboles invertidos de R. Smithson, como <<los escenarios del perdido orden metafísico del mundo>>¹⁶⁹ que con sus actos desea recuperar. [37]

Esa descentralización produce una sensación del *vértigo* a lo desconocido.

¹⁶⁸ SUBIRATS, *Figuras de la Conciencia Desdichada*, op. cit., p. 77.

¹⁶⁹ Ibidem.

<<El extravío, <la confusión y el vértigo que constantemente se reengendran> es el principio o el temor que ha acompañado siempre sus luchas, sus andares, sus conquistas. Ha sido como un doble o una *sombra* siempre presente junto a la razón moderna>>¹⁷⁰.

Ante el precipicio que se ofrece bajo nuestros pies comienza la lucha entre la soledad o los deseos de libertad, entre el rechazo o la atracción. Mirar desde la altura de una cumbre, saber que debajo de nuestros pies nuestro centro estable se tambalea para ser atraídos por la profundidad de la nada, da paso al vértigo. Al fijar nuestra mirada en el espacio vacío *desplazamos nuestro centro interno hacia el exterior*; ningún lugar donde aferrarse. Nace el miedo a no dominar los desplazamientos del centro, de no poder volver al centro físico estable. Es la ausencia o la presencia de la gravedad lo que el hombre teme.

Ante su sentimiento ambivalente de deseo de fundirse en esa infinitud u olvidarla para siempre el viajero toma conciencia de su separación¹⁷¹. Su nueva actitud fue erigirse ante la naturaleza como un dios destructivo, en un ambicioso afán por desentrañar sus misterios¹⁷². Se ha perdido ante su inmensidad y ha conseguido alejarse de ella.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 79. [El subrayado es nuestro]

¹⁷¹ En el Romanticismo <<el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre. El paisaje se autonomiza y, casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror [...] Por un lado siente el magnetismo de un infinito parasensual que incita al viaje y a la audacia; por otro, el vacío lacerante de un infinito negativo y abismático en el que la subjetividad se rompe en mil pedazos>>. ARGULLOL, R., *La Atracción del Abismo*, op. cit., p. 22.

¹⁷² <<Corren cerdos alrededor de las masas inestables, también turistas. [...] Allí permanece hoy en día, acumulando musgo -un monumento a Sísifo->> SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Séptimo Desplazamiento), op. cit., p. 114. [Apéndice III]

Pero el viajero en sus ansias de libertad no puede dejar de lado la atracción que el abismo ejerce sobre él. A su paso por la vida debe superar obstáculos, pruebas de supervivencia, conseguir dominar el temor al vacío y a la soledad. Sus sueños de poder sobre el vacío se expresan en un deseo de volar y sobrevolar. En definitiva, sobrepasa los *límites* impuestos para mantener un control sobre sí mismo, sin una dependencia de fuerzas externas, apoyándose en su centro interno más que en los centros externos que no dependen de sí mismo. En la independencia para desplazar y destruir sus límites radica el control del vértigo.

El deseo de volar es el sueño de dominar el vacío, esto es, mantener nuestro control sin depender de un centro de gravedad¹⁷³. El deseo de dominio vuelve a coincidir con el modelo de hombre contemporáneo cuya espiritualidad se confunde con la producción social, aumento de registros de saber como compendio de equipos de control técnico; tomamos el espíritu como una fábrica de producir conocimiento, como una industria del saber; al progreso técnico ha de unirse el progreso espiritual¹⁷⁴. La razón empírica parte con la estructura ya fijada de un mapa que va olvidando en pro de un recorrido; olvida la meta y el regreso.

Sólo la falta de control lógico es el que produce el miedo a quedar apresado en el vacío donde decir <<nada>> es posible.

¹⁷³ <<Un exceso de verde hundía cualquier movimiento ascendente. Hoy nos vemos aquejados de una inversión de la hipérbole: la *gravedad*>>. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Sexto Desplazamiento), op. cit., p. 114. [Apéndice III]

¹⁷⁴ Cfr. SUBIRATS, *Figuras de la Conciencia Desdichada*, op. cit., p. 80.

V.3 VÉRTIGO DE DUALIDAD

Con la fotografía y la palabra Smithson describe ese estado ambivalente en el que el hombre se siente atraído y rechazado por la inmensidad del paisaje. En sus imágenes no aparece presente ante ese paisaje -lo que Argullol denomina en el paisajista alemán Friedrich la <<desantropomorfización del paisaje>>¹⁷⁵- pero hay una alusión tangible de su presencia, su forma de manifestarla es a través del objeto que lo representa y que se sitúa como mediador entre hombre y naturaleza. David Reason, en su ensayo estético titulado <<A Hard Singing of Country>>, al analizar las experiencias de los artistas en su relación directa con la naturaleza y el paisaje, especifica la presencia-ausencia del artista en la obra:

<<Their presence in nature is a palpable absence in the work which is everywhere implied in the work itself. The presence of the body is indirect, an elusive presence which is palpably and tangible there.>>¹⁷⁶.

Sus espejos muestran sus percepciones del vacío en la naturaleza y la ambivalencia, ilustran el proceso dinámico entre el arriba y el abajo, entre altura y profundidad, entre el vacío y el lleno, el lugar donde se sitúa la mirada.

En el sexto desplazamiento Smithson experimenta la percepción de la fuerzas centrípetas y centrífugas de la gravedad,

¹⁷⁵ ARGULLOL, Rafael, *La Atracción del Abismo*, op. cit., p. 16.

¹⁷⁶ CUTTS, S., et al, *The Unpainted Landscape*, Coracle Press, London, 1987, p. 34.

otra de las dualidades presentes en la naturaleza. Sobrevuela la jungla en un avión monomotor, y al contemplarla comienza a despuntar el temor a un vacío que lo atrape, su vértigo desplaza en esos momentos el borde hacia la caída, hacia fuera, lejos del centro del círculo. Percibe el espacio desde la altura como un *círculo donde se manifiestan las fuerzas dinámicas de la naturaleza*. Vuelve a mostrar su obsesión por el límite y las fronteras, el borde, la línea donde convergen el dentro y el afuera, el arriba y el abajo como un horizonte que se curva hasta tocarse.

<<Este perímetro era susceptible de una percepción doble por la cual, por un lado todo escapaba hacia el exterior, y por otro todo caía hacia dentro; ningún límite podía mantener unida esta jungla. Una catástrofe dual engullía a uno <como un punto> [...] Los ojos estaban circunscritos por un círculo creciente de follaje vertiginoso; todas las dimensiones en ese borde eran arrancadas y arrojadas hacia afuera, hacia los borrosos contornos verdes y la neblina azul.[...]

>Inexorablemente, el círculo estrechaba sus anillos mientras el avión giraba sobre la pista de aterrizaje. El inmenso horizonte contrajo sus anillos sin fin [el tiempo]. Más y más abajo hacia el vórtice de Agua Azul, hacia el centro infernal en calma, y hacia la espiral llameante de Xiuhtecuhtli.>>¹⁷⁷

Sus espejos fotografiados son colocados en el séptimo desplazamiento en la base de un árbol, mostrando la experiencia de la pérdida del centro como algo necesario para destruir lo dado, fragmentarlo para que de nuevo la mente, la mirada y la imaginación reconstruya una nueva percepción de la realidad.

¹⁷⁷ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Sexto Desplazamiento), op. cit., p. 114. [Apéndice III]

Trabajamos y vivimos dentro de un caos, la naturaleza es caótica, la sociedad entrópica ¿por qué el afán de establecer un orden estructural a aquello, que aunque caótico tiene una estructura en sí mismo? Es ese miedo a la pérdida del centro, el temor al encuentro con un vacío que no podamos controlar, nace el vértigo:

<<A horizon is an imposible point to locate. Even though it is right there in front of you, it is constantly evading your grasp. It is only a mirage that can't be fixed, arrested or stopped, or transferred into an abstract condition, and that is the arrested moment. Those moments constantly change, and are giving way to other moments; so you can get into a kind of vertigo situation.>>¹⁷⁸

Hay que llenar y ordenar, deshacer y colocar, una y otra vez para que la rueda siga girando. Smithson contempla con horror el vértigo desde la pirámide, no hay amor¹⁷⁹, contempla el giro que va desde la jungla al avión, el verde que engulle y devuelve, la masa llena que en su aparente infinitud es tan sólo una nueva materialización del vacío que absorbe, un hueco con atracción, una vuelta a la norma del origen universal, la gravedad. Es un desplazamiento en espiral, como un desagüe que te atrapa hasta transportarte a la profundidad de un abismo.

Pero Robert Smithson afronta con riesgo el temor que el abismo ofrece. Hay riesgo y creación, inspiración y arte, no queda contemplando la naturaleza desde el borde del precipicio, como

¹⁷⁸ TORNER, P. / SMITHSON, R. <<Interview with Robert Smithson>>, op. cit., p. 241.

¹⁷⁹ <<If you climb the pyramids of Mexico, what went on there was sacrifice, and terror. You get vertigo looking down those stairs. They didn't have a concept of love, or Judeo-Christian heritage to relate to>>. Ibidem.

aquel viajero romántico, sino introduciéndose en ella transformando el lugar en productor y emisor de energía viva, los sedimentos de la historia y la memoria. Dirige su mirada hacia el futuro; su acto creativo es una reforma que retoma las relaciones entre hombre y naturaleza. Indaga en la cosmovisión pasada en un deseo de retornar al origen, resucita aquello que aún no está aniquilado y busca lo que todavía permanece bajo las capas de la tierra.

VI

PUNTOS LIMÍTROFES

VI.1 LA FÓRMULA MÍTICA

La investigación constante que el hombre realiza de la naturaleza o realidad lo conduce hacia un objetivo: encontrar una *fórmula universal* que le resuelva el enigma de su existencia. En su búsqueda encuentra sus propios límites.

<<En esa búsqueda de la fórmula convertida en Fórmula (universal) la modernidad halla su límite y su frontera, su horizonte de no retorno>>¹⁸⁰.

La ansiada fórmula debía armonizar el conflicto interno existente tanto en la personalidad del individuo como en el desarrollo de una sociedad. Estas polaridades encuentran a su vez un paralelismo en las expresiones cíclicas de la naturaleza: día y noche, luz y sombra, vida y muerte. Cuando aún las diferentes sociedades no imponían al hombre como dueño de la naturaleza, la religión o la filosofía proponían (y proponen) distintas respuestas. En un principio, el recurso para transmitir sus doctrinas era el cuento y la leyenda que con el tiempo tomaron el carácter de mito.

Con el paso de la ciencia a la tecnología se acució la separación entre hombre y naturaleza¹⁸¹. El mito quedó como un

¹⁸⁰ TRÍAS, E., *Lógica del Límite*, Ed. Destino, Barcelona, 1991, p. 105.

¹⁸¹ <<Lo que los psicólogos llaman identidad psíquica o <participación mística>, ha sido eliminado de nuestro mundo de cosas>>. JUNG et al, *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 40.

cuento que cada religión substituyó por una biblia con su propio rito y doctrina. Sin embargo, aún en el estudio de antiguos mitos griegos y de actuales sociedades *primitivas* se perfilan valores éticos y conceptos que perviven.

<<En los tiempos en que nace el mito no es la existencia de los dioses lo que en primer lugar apasiona el hombre: es su *obrar*. Se esfuerza por conocer y por explicarse los actos *dívinos*. En todas las parte del mundo, no sólo en México, el mito recurre al animal -a los animales fabulosos, como el dragón, el grifo, el ave Roc, la esfinge, el centauro, y así mismo al animal real- para *hacer visibles* ciertas características de los dioses y, a la vez, para estimular la fantasía religiosa.>>¹⁸²

Los mitos de las sociedades arcaicas crearon seres supremos que identificaran al hombre adorado como dios con los elementos naturales. En cada árbol, en cada animal se sentía y experimentaba la existencia de un espíritu con el que podía compararse e igualarse¹⁸³. Se buscaba en ellos para saberse, para entenderse, era una *identificación con* para descubrir que *se existe en*, descubrir una identidad para reconocer la propia existencia. El hombre quedaba ligado de esta forma a los ciclos naturales presentando esa unión en forma de historia que sentía como verdadera. El cuento para un individuo se transforma en mito para una civilización.

¹⁸² WESTHEIM, Paul, *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, p. 42. [El subrayado es nuestro]

¹⁸³ Una actitud similar podría verse en el espectador que contempla un cuadro, una escultura, un paisaje o escucha una música y en algún punto de ellos se siente identificado, se mira a sí mismo y se ve en ellos. Es un espectador que no permanece ajeno a lo externo, es activo no pasivo. Igual puede suceder ante un objeto elegido, un objeto de deseo. Ese objeto puede crecer hasta la altura de concepto, para desbordar los límites de lo que tan sólo parece materia inerte, cobrar una vida que la mirada le adjudica. Es necesario, al menos, desplazar los límites que nuestros pensamientos y estructuras imponen a nuestro espíritu para concretar una identidad.

<<Hay ciertos indios en Sudamérica que aseguran que ellos son papagayos ara, aunque se dan cuenta de que carecen de plumas, alas y pico. Porque en el mundo del hombre primitivo, las cosas no tienen los mismos límites tajantes que tienen en nuestras sociedades <racionales>.>>¹⁸⁴

Pero mientras el primitivo mostraba mitos sagrados dejando atrás a la ciencia, el hombre occidental optó por *mitos* racionales, explicaciones lógicas y científicas que se alejaron de lo inexplicablemente sagrado, aquello que el sentimiento y el instinto engendraba. Si el artista no podía tomar partido por ambas, ciencia y fe, ha de buscar una nueva salida que tomara parte en cada una de ellas.

Y, si el mito fue uno de los objetos más utilizados por el hombre para comprender las paradojas de su sociedad y su tiempo, de su identidad y de la naturaleza que le rodeaba, ¿por qué no volver a ellas para resolver, o al menos encubrir, nuevas paradojas?.

El mito, como el arte, <<no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistiéndola para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido.>>¹⁸⁵

No es, como apunta R. Krauss una máscara de disimulo sino el aprovechamiento de la *sombra*¹⁸⁶ como inspiración para el acto creativo, y conseguir en la obra resultante una *armonía externa de los extremos que subyacen en su interior*.

¹⁸⁴ JUNG, C. G., *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 40.

¹⁸⁵ KRAUSS, R., *La Originalidad de la Vanguardia ...*, op. cit., p. 26.

¹⁸⁶ Cfr. JUNG, C. G. et al, *Encuentros con la Sombra*, op. cit., p. 420-424.

VI.2 ESTRUCTURA RETICULAR

La imagen completa de los <<Desplazamientos de Espejos>>, e incluso la colocación de los espejos antes de ser fotografiados, muestra una distribución en forma de *retícula*¹⁸⁷. Además de la referencia antropológica estructural, la retícula es uno de los *mitos modernos* formulados por Rosalind Krauss. Su ensayo sobre la retícula es desarrollado desde su aspecto cualitativo, cuantitativo e ideológico, exponiéndolo como un éxito rotundo en el arte contemporáneo.

<<El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y, al mismo tiempo, nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión o ficción).>>¹⁸⁸

El mito se mantiene en el centro esos extremos contrapuestos que en un momento dado podrían parecer contradictorios, pero deshace la contradicción para armonizarla.

<<La función del mito es posibilitar que ambos puntos de vista puedan mantenerse en una especie de suspensión paralógica.>>¹⁸⁹

R. Krauss parte del ejemplo de Ad Reinhardt, cuya obra y escritos irónicos ejercen una fuerte influencia sobre Smithson. Otras influencias son las retículas tridimensionales del escultor

¹⁸⁷ Vid. Apéndice III.

¹⁸⁸ KRAUSS, R., *La Originalidad de la Vanguardia* ..., op. cit., p. 26.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 27.

minimalista Sol Lewitt, el recorte que Carl André hace de una gran plancha cuadrada en fragmentos que mantienen su unidad estructural, es decir, la repetición e insistencia de una unidad que puede ser convertida en símbolo. [34, 35]

Ante el caos y la entropía, en la que R. Smithson intenta promover la transformación y la aceptación, busca nuevas posibilidades, la retícula le permite mantener el fluir natural e integrar en él el orden de la lógica estructural. Su visión de las ruinas de nuestra sociedad tecnológica, el futuro entrópico y su intento de recuperar visiones arquetípicas confluyen en su viaje al Yucatán.

<<Por lo tanto, aunque la retícula no sea ciertamente un relato, es una estructura, una estructura que, además, posibilita la existencia de una contradicción entre los valores de la ciencia y los valores espirituales, manteniéndolos consciente o inconscientemente, como elementos reprimidos, en el seno del arte moderno.>>¹⁹⁰

La ciencia en su proceso es entrópica, las sociedades *primitivas* y el desarrollo personal de cada individuo también encuentran su base en la *entropía*. Esta ley de termodinámica que Lévi-Strauss aplicaba a la Antropología¹⁹¹ se repite en todo el sistema universal como una figura sin fin, o forma finita de desplazamiento infinito.

En medio del caos el hombre busca su orden, la forma de estructurar su análisis, el relato se pierde en virtud de una abstracción de la forma, queda reducido a la idea, al concepto, a

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ LÉVI-STRAUSS, *Arte, Lenguaje, Etnología*, op. cit.

su estructura (<<form>>). Una lectura visual asequible y directa al sistema perceptivo del receptor.

Ante el constante desplazamiento de uno a otro extremo el individuo debe mantener el equilibrio. La dialéctica es el trueno, el caos, la tormenta, el conflicto ante el que ha de permanecer inmóvil sin llegar a hacerse insensible, y el arte es el medio que el individuo tiene para encontrar ese punto medio entre polos opuestos.

<<Mirror pieces (Yucatan) - nine places spill out to peripheral zones. It is not anything you can pin down, because then it would be the simple act of logical ideation which doesn't interest me. It is more in the area of surd possibilities, the other side of rational. There is an attempt to regulate the irrational aspects.>>¹⁹²

Smithson establece las estructuras antropológicas estudiadas en el método de investigación de Lévi-Strauss no sólo en la revisión realizada sobre el pensamiento mítico de las sociedades prehispánicas de la península de Yucatán, sino en la expresión formal que utiliza para mostrar sus imágenes y formato de texto¹⁹³. El paralelismo entre la estructura de su investigación antropológica y su expresión formal se observa en el sistema de relaciones utilizado en sus reflexiones estéticas. Este sistema es similar al *sistema de parentesco* que Lévi-Strauss aplica en el estudio de distintas tribus: reduce el estudio a la mínima estructura abstracta (<<mitemas>>), a partir de la cual pueden derivarse otros sistemas de relaciones¹⁹⁴.

¹⁹² TORNER, P. / SMITHSON, R., <<Interview with Robert Smithson>> (1970), en FLAM, J., *The Collected Writings*, op. cit., p. 240.

¹⁹³ La base utilizada es el cuadrado, tanto en imágenes como en el propio formato de la revista *Artforum* donde publica la obra. Sumadas forman una estructura reticular. Vid. Apéndice III.

¹⁹⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, (Trad. Eliseo Verón),

<<Las columnas verticales del análisis estructuralista son una forma de desenterrar las innumerables oposiciones que determinaron la elaboración del mito en un primer momento.>>¹⁹⁵

Esta forma de entender las relaciones partiendo de unidades mínimas encuentra su imagen estética más directa en el arte minimalista. Las reducciones *mínimas* y la economía formal adquieren *máximos* significados. Cuanto mayor sea la concreción del *centro* y de la forma mayor será la expansión de los límites. Cada espejo, cada foto, cada desplazamiento es un <<*mitema*>> para abordar un tema, o para *expresar una ausencia*. Juega constantemente con mitos de la cultura prehispánica y mitos de nuestro origen griego, en ambos hay un objeto como excusa que, además, puede ser la materialización de un concepto de reflexión, y un objeto en el que se hallan las dialécticas del doble y del opuesto, de la belleza y de la muerte, de la luz y de la sombra, contradicciones u oposiciones que permanecen latentes en todo mito.

No es casualidad que Smithson elija precisamente este párrafo de *El Pensamiento Salvaje*:

<<El rasgo característico de la mente salvaje es la atemporalidad: su objeto es comprender el mundo en su totalidad tanto sincrónica como diacrónica, y el conocimiento derivado de ello es como el que proporcionan, en una sala, espejos colocados en paredes opuestas, que se reflejan unos en otros (además de los objetos en el espacio intermedio), aunque sin ser estrictamente paralelos.>>¹⁹⁶

Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1969, p. 41-45.

¹⁹⁵ KRAUSS, K., *La Originalidad de la Vanguardia* ..., op. cit., p. 27.

¹⁹⁶ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, op.

Casi una metáfora o poetización del siguiente:

<<Si este método de análisis estructural se aplica sistemáticamente, conseguimos ordenar todas las variantes conocidas de un mito en una serie, que forma una especie de grupo de permutaciones y donde las variantes colocadas en ambas extremidades de la serie ofrecen, una con respecto de la otra, una estructura simétrica pero invertida. Se introduce, entonces, un principio de orden allí donde sólo era el caos, y se gana la ventaja suplementaria de extraer ciertas operaciones lógicas, que están en la base del pensamiento mítico.>>¹⁹⁷

Manteniendo estas similitudes armoniza las relaciones entre imagen visual y relato, estudio estético y trabajo de campo antropológico. En la primera, aparecen las estructuras de raíces minimalistas que Smithson no puede descartar, y en el segundo, el sistema de relaciones: la relación que el hombre prehispánico mantiene con la naturaleza y la relación entre Smithson y el arte. Ambos extraen de estas relaciones una conciencia del hombre en conexión con un espacio y un tiempo. La historia de la evolución del hombre y la evolución del individuo comparando la misma raíz; visión individual y visión colectiva alimentándose de la misma fuente: la *memoria*.

<<Resulta útil ver la forma en que cada elemento del relato (los <mitemas> del análisis estructuralista) hunde sus raíces, independientemente, en el pasado histórico: en el caso del psicoanálisis, se trata del pasado del individuo; en el análisis del mito, del pasado de la cultura o la tribu.>>¹⁹⁸

cit., p. 111. / LÉVI-STRAUSS, Claude, *El Pensamiento Salvaje*, op. cit., p. 25.

¹⁹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, op. cit., p. 204.

¹⁹⁸ KRAUSS, K., *La Originalidad de la Vanguardia ...*, op. cit., p. 29.

V.2 LOS LÍMITES CUADRADOS DEL ESPEJO.

El espejo inmaterial, desmaterializador de imágenes tridimensionales, mimético, fantasmal y polémico, es otro elemento con el que R. Smithson recrea su experiencia creativa del viaje para sentirse mediador entre el caos mental y el orden de la lógica racional, y entre las sociedades presentes y pasadas. Su rigidez geométrica se une al caos natural para crear una armonía que sustituya al enfrentamiento. Una mirada en busca de un orden que se debate entre fragmentos luchando por guardar la esencia de su totalidad.

El orden que encuadra la realidad en el espejo es el marco de su estructura, el borde, el filo del corte que el artista elige para su imagen fragmentada. El marco limita la expansión de la mirada en el desorden existente, dirige una mirada para que no se pierda en el viaje sin fin al mundo de la imaginación.

En este caso, no puede alejarse del orden impuesto por el cuadrado, como en otras obras no se aleja de la estabilidad del rectángulo¹⁹⁹ que él mismo apunta en su escrito. Esta retícula formada por la repetición de cuadrados, es, además de un *mito moderno*, la eterna referencia a la cuadrícula cartesiana, del orden al que uno siempre procura volver. El matiz que aporta Smithson frente al orden cartesiano es que se trata de una geometría que, en lugar de divorciar, integra lógica e intuición, orden y caos.

Son las reminiscencias del orden geométrico minimalista, de una poesía del ritmo²⁰⁰. Como Carl André o Richard Serra [35]

¹⁹⁹ SMITHSON, R., <<Cayuga Salt Mine Site>>, op. cit., p. 100.

²⁰⁰ Todo ritmo geométrico se halla en la naturaleza (panel de abeja,

elige el cuadrado repetido sobre el suelo, o como Jan Dibbets integra el cuadrado en el paisaje natural sin necesidad de corregir su perspectiva.

Conjuga las dos coordenadas que rigen la bidimensionalidad y la constante tendencia al punto cero del que partir y al que volver, el centro.

Rudolf Arheim nos recuerda que el cuadrado es fundamentalmente un cruce de dos direcciones, vertical y horizontal, que se distingue del rectángulo por una mayor centralidad, <<su centralidad trascendentaliza el ir y venir presentado en el espacio rectangular. El cuadrado lo consigue no trasladando la escena a una organización espacial de diferente género, sino compactando la verticalidad y horizontalidad en un todo simétrico>>. El cuadrado es el *equilibrio perfecto entre dos partes (simetría)*, y por ello, un reflejo fiel de la naturaleza.

<< En el simbolismo tradicional el cuadrado representa la Tierra por oposición al cielo, lo confinado por oposición a lo infinito.>>²⁰¹

De nuevo, R. Smithson presenta arquetipos de *dualidades* que también aparecen en las obras fotografiadas sin espejos, aunque esta vez invierte la *posición* para demostrar que la *oposición* se mantiene. Incluso en otras obras en las que es el círculo (en *positivo* y *negativo* fotográfico) el protagonista, la dualidad es mostrada como el equilibrio de un <<*ying-yang*>>.

[38, 39]

disposición de pétalos de una flor, concha de moluscos, ojos de una mosca...).

²⁰¹ ARHEIM, R., *El Poder del Centro*, Ed. Alianza, Madrid, 1988, p. 147.

Sin embargo, el *marco cuadrado del espejo* deja de ser un límite cuando el centro de la obra se sitúa en el conjunto de la disposición en direcciones paralelas que, con una cierta aleatoriedad, desean ser una retícula más orgánica que sus fotografías: <<Al tener su centro en todas partes y en ninguna [...] topan lógicamente con el marco en formas abiertas, que se continúan allende sus límites>>. Aunque R. Arheim analiza aquí las *composiciones* de Mondrian parece haber contemplado la obra de Smithson, sus cuadrados y su percepción de la jungla en el *sexto desplazamiento de espejos*:

<<Este perímetro era susceptible de una percepción doble por la cual, por un lado, todo escapaba hacia el exterior, y por otro, todo caía hacia dentro; ningún límite podía mantener unida esta jungla.>>²⁰²

Una percepción que halla su homólogo en la esfera descrita por Borges o en la referencia a la naturaleza expresada por Pascal, <<una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.>>²⁰³

En el conjunto de su estructuras una estructura reticular importan más los límites, el filo, el borde (<<edge>>) y las fronteras (<<borders>>) en las que nos movemos. Ese límite tiende más al orden, aplicado a lo caótico de la realidad, que a la tendencia habitual al centro. No hay centro donde depositar la mirada, el centro está en el proceso de avance de la perspectiva

²⁰² SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, en ENGUITA, N., *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 114. [Apéndice III]

²⁰³ BORGES, J.L., <<El Aleph>>, en *Prosa Completa*, T. 2., Ed. Bruguera, Barcelona, 1985, p. 358. [Pascal: <<Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere>>. SMITHSON, R., <<A Museum of Language in the Vicinity of Art>> (1968), en FLAM, J., *The Collected Writings*, op. cit., p. 88.]

creado por la repetición de una unidad. Pero su límite es su visión dualista y su fin trascenderla.

También en el número de espejos y de imágenes observamos la presencia de la dualidad. En la <<numerología>> hindú el número doce es símbolo de dualidades, reflejo de simetrías y de opuestos²⁰⁴. El número doce que Robert Smithson muestra en más de una ocasión, como por ejemplo en <<Minus Twelve>> (1968)²⁰⁵ o en su crítica social basada en la *entropía* <<Non-site Number 2>> (1968)²⁰⁶ en el que describe doce grados de entropía <<*The Degrees of Entropy*>>, es también utilizado por autores como Borges o Ad Reinhardt²⁰⁷). Así mismo, en numerosas sociedades el <<12>> es número sagrado utilizado como marca de <<regeneración del tiempo>> en los actos rituales²⁰⁸ (doce días, doce noches, doce meses de calendario solar, doce horas...).

El nueve, número utilizado en sus <<Desplazamientos de Espejos>> en Yucatán unido al cuadrado nos recuerda el *cuadrado védico* que la *numerología* hindú aplica para describir la personalidad cada individuo²⁰⁹.

²⁰⁴ Cfr. JOHARI, Harish, *Numerología*, Ed. EDAF, Madrid, 1995, p. 227.

²⁰⁵ SMITHSON, R., <<Minus Twelve>> (1968), en FLAM, J., *The Collected Writings*, op. cit., p. 114-115.

²⁰⁶ SMITHSON, R., <<Non-site Number 2>> (1968). *Ibidem*, p. 365.

²⁰⁷ Cfr. BORGES, <<El Espejo y la Máscara>>, *El Libro de Arena*, en BORGES, Prosa Completa, Vol. 4, Ed. Bruguera, Barcelona, 1975,(1953). / REINHARDT, Ad, *Doce Reglas para una Nueva Academia*, cit. en *Gran Enciclopedia Larousse*, T. 10, Ed. Planeta, 1990.

²⁰⁸ Cfr. ELIADE, M., *El Mito del Eterno Retorno*, op. cit., pp. 54, 63-67.

²⁰⁹ Sumando cualquier número al número nueve, el primero no se altera, por tanto, en el sistema hindú se consideró el número de la <<Conciencia inmutable>>, ya que permite ver la unidad en la diversidad. Cfr. JOHARI, Harish, *Numerología*, op. cit., pp. 31-37.

La utilización reiterada de estos números confiere, una vez más, a la obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> un carácter sagrado en el que repite los actos rituales cosmogónicos de aquellas sociedades en las que <<la naturaleza es una hierofanía, y las <leyes de la naturaleza> son la revelación del modo de existencia de la divinidad>>²¹⁰.

²¹⁰

ELIADE, M., *El Mito del Eterno Retorno*, op. cit., p. 60.

VII

CUADERNO DE VIAJE: EXPRESIONES DE AUSENCIA

VII.1 MIRADAS DESPLAZADAS

El objeto espejo en la obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> no es objeto escultórico con el que se enfrenta el espectador para experimentar la obra, en este caso, el objeto es el elemento necesario para que se establezca un diálogo entre artista y entorno y la excusa para establecer un punto de conexión entre artista y espectador. Con la utilización de un elemento físico podemos cambiar nuestra percepción del espacio que nos rodea. Cuando el escultor trabaja con un elemento físico, su forma y su materia entablan con él un diálogo donde se intercambian apariencias, ideas y energías, de forma que al ser presentadas a un otro esas ideas y energías se transfieran.

La particularidad de este objeto físico parece confundirnos. Refleja luz como cualquier otro, pero la refleja toda. Puede interpretarse como transparente, ya que tiene vidrio en su composición, pero el azogue sólo permite ver lo que refleja. Al contemplarlo parece tener una vida y un mundo propio, un espacio interior semejante al nuestro donde la imaginación pueda dar vida a los demás objetos²¹¹. Este objeto se presta al juego por su facilidad para mostrar mundos que *parecen* no estar presentes. Por tanto, al depender de una realidad externa nuestra mirada se posa más en el entorno que refleja, en su lugar interior que en el

²¹¹ Cfr. CARROLL, Lewis, *Alicia a través del Espejo*, Ed. Alianza, Madrid, 1990.

propio material físico; éste, como ya dijimos se desmaterializa. Es por ello que la relación del escultor con este material físico se hace inmediatamente dependiente del entorno. Como en cualquier escultura el objeto cambia su contexto según el entorno en el que se ubica y la mirada que lo contempla, pero mantiene su color, su forma y estructura. El espejo, sin embargo, parece poseer como propio sólo su cristal con una cara oculta; la estructura del cristal queda limitada al marco, la superficie que encierra el marco varía. Como consecuencia, la presencia física del objeto espejo cambia de contexto en función del punto de vista de la mirada, que observa en él las variaciones de su reflejo. La vida del reflejo la dará el entorno elegido por el que desplaza el espejo.

La variación que el reflejo produce en los contextos donde nos situemos habitualmente nos induce a una nueva reflexión sobre nosotros mismos, sobre el espacio y el tiempo donde nos situamos. El espejo ayuda a cambiar la percepción espacio temporal. Este objeto es experiencia de desplazamiento. El espejo ante la mirada del sujeto establece el diálogo entre elementos que estando allí presentes hubiesen pasado desapercibidos para el sujeto-espectador. El reflejo en el espejo y en el lugar donde se ubica despiertan la conciencia del que mira, que al encontrarse en el centro del diálogo reflexiona sobre lo que está y lo que no está presente, sobre la apariencia externa y la idea, sobre expresión física y abstracción.

R. Smithson toma el espejo para desplazarlo, para observar el cambio y la transformación producida en ese desplazamiento, para que el objeto se convierta en experiencia. Y durante ese desplazamiento irá marcando su huella por el lugar para estudiarlo y plantear su dialéctica en él. Otros artistas de la tierra pueden marcar su lugar, como R. Long con una piedra, pueden tirar la piedra al azar y observar qué ocurrió, donde cayó,

cómo cayó y meditar sobre el proceso y conceptos que derivaron de aquella acción, o como Smithson levantar la piedra que se va a arrojar u observar y quedarse en ese punto, fotografiarla y contemplar el hueco dejado por ella como un *earthwork* en miniatura y extraer de dos imágenes simples toda una dialéctica <<site / nonsite>>²¹².

Sus espejos colocados al azar, al igual que la elección de los puntos del espacio recorrido en un mapa, y luego fotografiados son señales de su acto, un signo de una mirada que se desplaza en un contexto variable. Para R. Krauss esta obra es una de los primeros ejemplos de señalamientos del lugar donde los opuestos paisaje y no-paisaje, o lugar y no lugar, sitio y no sitio, se combinan en armonía²¹³. Son, como ya vimos, <<marked sites>> o lugares señalados unas veces mediante la manipulación física del espacio elegido, construyendo o <<de-construyendo>> con material de la tierra elementos simbólicos como *Spiral Jetty* de Smithson, o *Double Negative* de Heizer, o añadiendo elementos que re-dibujan el paisaje, como Christo. Estas señales pueden quedar en fotografías y mapas como recuerdos, como abstracción de la vivencia del lugar. La marca utilizada por el artista es el deseo de integrarse de nuevo en sus orígenes naturales, es una visión romántica que intenta recuperar lo ausente, lo que desapareció desde nuevas perspectivas. Hombre y naturaleza vuelven a integrarse con un viaje o un paseo.

El elemento más apropiado para la integración total con el paisaje y para su contemplación desde una perspectiva actual es el espejo. Al utilizar un elemento como el espejo, todas las dialécticas se refuerzan y el cambio del contexto durante el

²¹² Vid. Apéndice III, *Overtured Rock, Uxmal, (First & Second Phase)*, Quinto Desplazamiento.

²¹³ KRAUSS, R., *La Originalidad de la Vanguardia...*, op. cit., p. 300.

desplazamiento acentúa las dialécticas del paisaje y no-paisaje, puesto que el espejo no pertenece al paisaje y por el contrario su reflejo parece pertenecer a él desde milenios; y, sin embargo, es el espejo -cristal más azogue- el que no cambia, el que está presente en cada desplazamiento y el reflejo el que es efímero, desaparece y aparece en cada movimiento, en cada lugar desplazado.

Los espejos de Robert Smithson, en el diálogo que establecen entre la mirada y el lugar desplazado, se colocan como ejes de su dialéctica, se colocan en el centro de la ecuación para tomar el papel de mediadores. El lugar elegido fue cuna de una civilización desaparecida y en ella ese espejo también era objeto ritual, objeto mediador entre los dioses y los mortales, en el texto el espejo toma el papel de eje de la narración, en su experiencia de viaje es el eje del diálogo. Ambos opuestos paisaje y no-paisaje conviven en este objeto, su sola presencia mantiene la convergencia de los extremos dialécticos. Pero aunque estos extremos tomen los nombres de lugar / no-lugar, *site* / *nonsite*, mirada y entorno, lo que mantienen siempre en su esencia es el diálogo entre la presencia y la ausencia. Refleja imágenes presentes y ausentes sus fotografías son símbolos de lo ausente, y el lugar que eligió ahora no está presente²¹⁴.

El reflejo no está en ningún lugar, el espejo está en alguna parte.

²¹⁴

Cfr. Apéndice III, Noveno Desplazamiento.

VII.2 MIRADAS ENLAZADAS.

<<La imagen no puede ser idea, pero puede desempeñar el papel de signo, o, más exactamente cohabitar con la idea de signo. [...] La imagen está fijada, ligada de manera unívoca al acto de conciencia que la acompaña.>>²¹⁵

Una mirada se desplaza continuamente en los terrenos del espacio y el tiempo, el movimiento continuo permanece pero el concepto donde la mirada realiza una parada cambia, su movimiento es discontinuo. Una fotografía puede captar cada parada como una imagen del concepto que rápidamente desaparece.

El viaje del espejo es el espejo desplazado, la contemplación y la meditación a través de un desplazamiento. Espejo y desplazamiento se convierten pues en nuevos espacios de meditación para el que lo experimenta. El espectador que reproduce en su memoria una determinada experiencia solo tiene ante sí una abstracción de un proceso creativo y esa abstracción es la obra. Smithson no crea caricaturas pero sí recuerdos traducidos en imágenes visuales con distintos lenguajes. El espejo y la fotografía que lo immortaliza es un símbolo de la *mirada ausente*. Ha creado el recuerdo de todas sus polémicas, de todas sus reflexiones y dialécticas y las ha transformado en diálogos, ha creado un signo de sí mismo para que otro lo recuerde. No puedes asomarte al interior del espejo, sólo puedes imaginar sus

²¹⁵

LÉVI-STRAUSS, Claude, *El Pensamiento Salvaje*, op. cit., p. 41.

reflexiones. R. Smithson ha realizado el <<experimento crucis>> que Umberto Eco proponía para el espejo:

<<Reprodúzcase un espejo en una fotografía, en un encuadre cinematográfico o televisivo, en un cuadro. Estas imágenes de imágenes especulares no funcionan como imágenes especulares. No hay impronta o icono del espejo que no sea otro espejo. El espejo, en el mundo de los signos, se convierte en el fantasma de sí mismo, caricatura, irrisión, recuerdo.>>²¹⁶

De esta forma la particularidad de esta obra se centra en la desaparición del objeto escultórico en virtud de una expresión gráfica de la experiencia. La escritura de la luz y de la tinta dibujan mediante signos y símbolos las ideas y percepciones que surgen de su experiencia. El espejo al ser fotografiado cobra un doble papel mortal y adquiere un carácter de signo. Sin fotografía lo único que permanecería en su cambiante reflejo es su desplazamiento.

<<*I am interested in the photograph as a material as well as on-the-spot experience.*>>²¹⁷

Utiliza la fotografía como un material artístico que imprime el instante de la imagen fugaz, que congela el tiempo para crear lo atemporal. La brevedad del momento captado es tan efímero como el paso de la imagen desplazada en un reflejo, como la propia existencia contemplada desde el otro lado del espejo. Smithson encuentra en un breve disparo la mezcla de lógica e intuición que muestra más de lo que cree saber. Un solo golpe de vista es

²¹⁶ ECO, Umberto, *De los Espejos y otros Ensayos*, op. cit., p. 40.

²¹⁷ TORNER, P. / SMITHSON, R., <<Interview with Robert Smithson>>, op. cit., p. 236.

capaz de captar, lo estático, lo racional, la lógica, la estructura, el análisis de las palabras y el caos, el fluir natural, lo intuitivo, el dinamismo, las síntesis, lo integral de las percepciones sensoriales.

La fotografía es la imagen de un recuerdo. Si contemplación activa una memoria que rememora un hecho, una acción. En este caso, el acto es el desplazar y situar un objeto en un lugar de encuentro de pensamientos, en un espacio sentido y percibido. La mirada *se integra en el espacio* y encuadra una realidad. La cámara al seleccionar un fragmento parece romper con la estructura del entorno para crear una imagen nueva y diferente. **[40]**

<<Todo está contenido, cuando hacemos la fotografía, de modo que la dialéctica queda comprendida en ella.>>²¹⁸

Si Robert Smithson utilizara únicamente la fotografía del lugar anularía la dialéctica entre dos puntos y alienaría la existencia del espacio y el tiempo como sistemas procesuales de la obra. Sin embargo, al añadir el espejo en el terreno o fotografía del paisaje confronta distancias y luces en el espacio -dos puntos en el espacio- y abre los límites del marco de la fotografía²¹⁹. Ésta siempre mostrará un paisaje cerrado, aunque más selectivo que el ojo humano.

La función de la cámara es semejante a la del espejo, ambas reflejan una realidad, la fragmentan o desestructuralizan,

²¹⁸ SMITHSON, R., <<Cayuga Salt Mine Site>>, en *ENTRE LA GEOMETRÍA Y EL GESTO*, Amstrong, R. / Marshall, R., op. cit., p. 100.

²¹⁹ El mismo recurso es utilizado con frecuencia en el cine para mostrar escenas múltiples en una misma toma, o comenzar la escena con la imagen interior del espejo. GONZALEZ REQUENA, Jesús, *La Metáfora del Espejo*, Ed. Hiperión, Madrid, 1986.

sin embargo el reflejo del espejo se desplaza, varía, su tiempo es efímero, mientras que el reflejo de la cámara, su fotografía, queda detenido en el tiempo y permanece. La fotografía se apropia del espacio y el tiempo, el espejo no retiene *nada* en su reflejo. Él mismo afirmaba que las cámaras tienen vida propia, que al igual que el espejo son capaces de duplicar nuestras experiencias individuales. No sería difícil imaginar una <<cámara infinita sin un ego>> con ello le da un sentido de mirada propia al espejo y a la cámara:

<<But cameras have a life of their own.[...] They are lenses of the unlimited reproduction. Like mirrors they may be scorned for the power to duplicate our individual experiences. It is not hard considerer an Infinite Camera without an ego.>>²²⁰

La mirada de Smithson contempla la realidad, no como un cúmulo de objetos sino como una imagen fotográfica en la que él penetra y participa²²¹. Sus imágenes se componen de elementos interpolados que no pueden separarse y que en su unión muestran la totalidad de lo real.

La fotografía, como el espejo, a pesar de imitar fielmente la realidad no realiza una imitación sino una interpretación de la realidad; con otras palabras: el espejo es objetivo, ya que nadie mantiene lo que él refleja, mientras que la fotografía es subjetiva, ya que depende de aquel que selecciona para guardar en el recuerdo. O, dicho de otro modo, mientras el espejo reproduce digitalmente la realidad, la fotografía lo hace analógicamente.

²²⁰ SMITHSON, R., <<Art Through the Camera's Eye>>, en FLAM, J., *The Collected Writings*, op. cit., p. 372.

²²¹ Recordemos su experiencia en Passaic relatada en <<Un Recorrido por los Monumentos de Passaic>>. Op. cit.

El encuadre fotográfico puede variar el contexto de aquello que es contemplado sin visor. La variación del contexto le da un lenguaje propio que pronto se independiza de la imagen referente. La fotografía final no transmite sólo color, dibujo o imitación, sino una matriz de relaciones simbólicas entre los elementos que la componen. La relación entre los elementos diametralmente opuestos crean unas tensiones o <<fuerzas dinámicas>>²²² que liberan una energía. Se asemeja a la dialéctica de toda obra de Smithson, también ésta libera una energía que nos llevaría a calificar su dialéctica de *diálogo energético* (un diálogo semejante al que se establecían en su estructura reticular). Las relaciones en sus fotografías no son simplemente entre objetos (objeto-espejo, objeto-árbol), sino en sus situaciones, sus posiciones, sus diálogos de luz / sombra o color / *blanco*.

La estructura interna de la fotografía incluye todo lo que la naturaleza ofrece, sus vacíos y sus llenos, la figura y el fondo, algo que una mirada que no se detiene ante el objeto olvidaría rápidamente. No están solos los árboles y la tierra en el paisaje con luz convertida en color, también el cielo y aire se cubren de luz. Las fotografías ofrecen el ámbito de encuentro entre la figura y el entorno.

Sus diálogos van de la imagen fotográfica a la imagen *vacía* del espejo (luz blanca) que dialoga con sus sombras y el color de la naturaleza, cada imagen dialoga con la siguiente y cada una con algún fragmento del texto, que también establece una fuerza dinámica en su relación con las fotografías; y, en su

²²² ARHEIM, Rudolf, *Consideraciones sobre la Educación Artística*, op. cit., p. 50.

lenguaje, cada palabra dialoga con su opuesto y cada una encierra el espejo de la siguiente .

Al unir objeto duplicador en una imagen que duplica se establece una cadena que fomenta el dinamismo de la dualidad. La reduplicación casi infinita es una cadena en la que los eslabones dobles mostrados en una sola imagen son espejo y fotografía, abstracción y realismo, imagen duplicada de la realidad, naturaleza y sujeto, pasado y presente. Estos términos entraran a formar parte de los diálogos continuos que Smithson establece entre extremos duales o *enantiomorfos*.

¿Pero no existe ya en toda materia algún vestigio de este efecto espejo?

El proceso fotográfico de duplicación de la realidad unido a la duplicación del espejo sugiere una serie de círculos concéntricos que Craig Owens denomina <<Photography *en abyme*>> tomando el término del definido por Gide como <<*mise en abyme*>>²²³. Una película de cine tomando la idea de duplicación del espejo y la reproducción fotográfica de la realidad acentúa el abismo al añadir el tiempo. Se duplican los efectos en las distintas situaciones temporales que el cine proporciona. Su reduplicación va desde el sujeto al objeto, desde la mirada al espacio real. La primera mirada observa y selecciona; con ella sitúa el símbolo de su mirada: el espejo. Una segunda mirada contempla a través del visor una nueva imagen creada, en la que sujeto-mirada ya se integra en el objeto-espacio. Su segunda mirada se materializa en la fotografía.

²²³ OWENS, Craig, <<Photography *en abyme*>>, en OWENS, C., *Beyond Recognition*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1992, p. 18.

El cine, también utilizado por Smithson en *The Spiral Jetty*, reproduce el movimiento temporal. [41] La fotografía, a diferencia del cine, muestra ese tiempo congelado o quizá el tiempo eterno de una imagen que parece haber existido siempre y que siempre existirá. Una imagen extraída del pasado por la memoria hasta el tiempo presente. Cada milésima de segundo aconteciendo eternamente como un *tiempo circular*. Al contemplarlas nuestra memoria reconstruye recuerdos inexistentes creados por una imaginación activada por la contemplación de la imagen fija. Podríamos, como el escritor, re-crearnos en ellas para describir de forma lenta, rítmica y poéticamente *escenas de cine mudo*²²⁴.

<<Si visita los lugares (una probabilidad dudosa), no hallará más que vestigios de memoria, pues los desplazamientos de los espejos eran [sic] desmantelados nada más eran fotografiados. Los espejos se encuentran en algún lugar de Nueva York. La luz reflejada ha sido borrada. Los recuerdos no son más que números en un mapa, memorias vacías que constelan los terrenos intangibles en proximidades suprimidas>>²²⁵.

²²⁴ LLAMAZARES, Julio, *Escenas de Cine Mudo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1994.

²²⁵ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Noveno Desplazamiento), op. cit, p. 117. [Apéndice III]

VII.3 LAS PALABRAS SIN LÍMITES DE LA TIERRA.

<<...una tarea de autocreación humana. Ante la página en blanco, por medio de la escritura, el hombre se sueña, se crea, se vive y se muere.>>²²⁶

El artista de los años sesenta está preocupado por los límites del arte. Se ha perdido el límite, hay una libertad absoluta que ya no define barreras en el campo del arte pero aún así Smithson y los artistas de *Earthwork* se consideran escultores. Su pretensión no es añadir fronteras pero si delimitar el territorio en el que se mueven, algo semejante a la definición de la ruta del viaje sobre un mapa, puede viajar por cualquiera pero existen las líneas y fronteras que traspasas o rodeas. La construcción de su obra es como la construcción de un mapa de su territorio, que quiere tender al mapa en blanco de Lewis Carroll cuyos límites están en la forma estable del cuadrado, en el orden que la lógica proporciona. Pero los límites están abiertos mientras el centro quede bien definido. Cuanto mayor sea la concreción del centro mayor es la expansión del límite, aunque el centro pueda situarse en el infinito cuando se desarrolla en un espacio-tiempo²²⁷.

El mapa es para Smithson el conjunto donde se extiende su mirada con una proyección que puede sobrepasar el límite del cuadrado. Para ampliar los límites sólo es necesario cambiar la

²²⁶ LEYRA, Ana María, *La Mirada Creadora*, Ed. Península, Barcelona, 1993, p. 166.

²²⁷ Si utilizamos la forma espiral para explicarlo observaríamos que el centro es imaginario y si se desarrollara en la tercera y cuarta dimensión lo contemplaríamos como un eje imaginario alrededor del cual gira un torbellino.

escala, definir su propio mapa es un acto de búsqueda del centro que le sitúa en un mundo o universo como el conjunto de su cosmovisión.

Su lenguaje, como ya citábamos, nos refleja el deseo de mostrar un <<Aleph>>, al parafrasear a Pascal: <<*language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere*>>²²⁸. Las percepciones descritas por el lenguaje intentan sustituir la naturaleza que siente, lo que Craig Owens considera <<la raíz de nuestra modernidad>>: <<*it also mirrors the eclipse of Nature by language which lies at the root of our modernity*>>²²⁹.

Como ya comentamos, a partir de los años sesenta proliferan los escritos de escultores conectados principalmente con el minimalismo. Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd o Sol Lewitt, entre otros, no consideran sus imágenes escritas como bidimensionales, a pesar de que gráficamente escritura y pintura están más emparentadas. Para ellos son una proyección de la experiencia tridimensional, como una sombra de lo vivido proyectado sobre el papel. En R. Smithson tanto imagen visual como verbal se establecen una como espejo de la otra, ambas son proyecciones y materia. La diferencia estriba en la forma de construir uno y otro lenguaje. El lenguaje fotográfico no es construido como una materia a la que se da forma poco a poco, la imagen fotográfica expresa el lado opuesto, el instante inmortal; el verbal, sin embargo es tratado como un material escultórico, lo construye como una escultura, modelando paso a paso. Craig

²²⁸ SMITHSON, R., <<A Museum of Language in the Vicinity of Art>> (1968), en FLAM, J., *The Collected Writings*, op. cit., p. 78.

²²⁹ OWENS, Craig, <<*Earthwords*>>, en OWENS, C., *Beyond Recognition*, University of California Press, 1992, p. 42.

Owens en su ensayo <<*Earthwords*>> defiende esta estrecha relación e intercambio que existe entre la escritura y la escultura de Robert Smithson <<*Smithson's view of language as material also discloses the absolute congruence, and hence interchangeability, of writing and sculpture*>>²³⁰.

Beuys ya expresaba en Europa <<la lengua es el primer tipo de escultura. Se da forma a las ideas con un medio de expresión. El medio de expresión es el lenguaje>>. Y como un eco en América Smithson expresa <<*My sense of language is that is matter and not ideas*>>²³¹. **[42]**

No presenta texto y fotos como una documentación de la obra sino como una material más de trabajo para conformarla, Smithson construye su lenguaje escrito como el lenguaje visual. Desea que ambos se contemplen de igual forma, desde lo visual. Su experiencia del viaje es descrita visualmente, va directa al sentido más utilizado por el occidental y, por tanto, el más rápido y directo.

<<Al adoptar directamente la forma lingüística, revelada tan próxima por el *Readymade*, el arte conceptual, por mucho que niegue toda necesidad de una materialidad visual para rendir cuentas de la presencia de un trabajo plástico, no puede dispensarse de la <forma> conceptual ni liberarse del marco institucional, sin el que no sería, al fin y al cabo, más que <escritura>.>>²³²

²³⁰ Ibidem, p. 43.

²³¹ CORRASABLE, E. / SMITHSON, R., <<A Language to be Looked at and / or Things to be Read>>, (Jun. 2, 1972). Ib., 61.

²³² GINTZ, C., <<Notas para una Exposición. Arte Conceptual: Una Perspectiva>>, op. cit., p. 11.

Para ello el recurso lingüístico que utiliza es la *alegoría*, definida por Walter Benjamin como una dispersión del lenguaje para que los distintos fragmentos que lo componen adquieran nuevos e intensos significados²³³. La alegoría es el pilar básico de la literatura, es un relato metafórico que aporta al lenguaje la posibilidad de alcanzar lo intuitivo, abandonando lo lógico. Permite expandir significados y múltiples interpretaciones. Frente a la aseveración abre el camino de la sugerencia. Con la alegoría Smithson puede asentar la reciprocidad entre lo verbal y lo visual. Cada palabra es un instrumento de significación con múltiples acepciones que activa un significado diferente según la experiencia de la persona que la lee. Por tanto, volvemos a encontrar que el lenguaje que nunca es certero ya que en él también participa la subjetividad.

La alegoría de Smithson modela la reflexión y el pensamiento y lo transforma en materia verbal y visual, por tanto, no es ya sólo material de trabajo como C. Owens apunta²³⁴, sino las cualidades del material utilizado lo que dan esa significación a la alegoría. El pensamiento es materia plástica. De nuevo, Beuys le hace eco:

<<Veo los pensamientos también como plástica, la primera plástica que surgió del ser humano. Que pueda contemplar sus pensamientos como un artista su obra. [...] Que mire en su pensamiento.>>²³⁵

²³³ Cfr. OWENS, C., <<*Earthwords*>>, op. cit., p. 43.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ BODENMANN-RITTER, Clara, *Joseph Beuys. Cada Hombre, un Artista*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, p. 87.

Beuys defendía que la obra debía ir acompañada de una explicación escrita, puesto que al sacar la obra de su contexto inicial (*non-site*) perdía parte de su sentido y de su esencia²³⁶. En cualquier caso, Smithson no quiere explicar o interpretar la obra sino revelarnos el espacio donde convergen los diálogos entre el *non-site* (escritos, mapa o fotografía) y el *site*. Sus obras se hacían sentir en el recorrido del lugar y ahora con nuestra imaginación en el recuerdo de un espejo y la imagen adquirida a través de un escrito podemos revivir una experiencia, un cierto sentir del *lugar* y del *viaje*.

El texto se construye como capas superpuestas de significantes, como estratos de la tierra. Cada palabra brota como opuesto de otra, y sus contradicciones conviven en el ser humano y en la obra de arte, a veces como *redes enmarañadas*²³⁷.

El centro se sitúa, como en el *non-site*, en cualquier sitio, porque hacia él tiende todo escrito. La idea del lugar, Yucatán, se va formando poco a poco, a base de relaciones estructurales. Los espejos de la imagen se sitúan sin centro como cada fragmento de texto, pero ambos van mostrando su estructura.

Las palabras son mostradas como ilusorias, una imagen del espejo también. El lenguaje es laberíntico y Smithson así lo reconoce²³⁸, esto no le impide arriesgarse y sumergirse en él como

²³⁶ En las conversaciones de Beuys recogidas por Clara Bodenmann-Ritter explica el papel que en un acción tuvo *Escena de caza del venado* (1963), al ser extraída de su contexto debería adjuntarse un texto descriptivo: <<el título me importa menos, pero debería haber una pequeña descripción, que se viera lo que significan las cosas aisladas>>. Ibidem, p. 28.

²³⁷ Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Séptimo Desplazamiento: ilustr. y texto), op. cit., p. 115. [Apéndice III]

²³⁸ SMITHSON, R., <<A Museum of Language in the Vicinity of Art>> (1968), op. cit., p. 78.

en una aventura donde los elementos construyen estructuras que se niegan las unas a las otras hasta la máxima paradoja, <<reverberaciones>> del lenguaje:

<<La ecuación de mi lenguaje sigue siendo inestable, un juego cambiante de coordenadas, una disposición de variables que se derrama en números sordos. Mi ecuación es tan clara como el lodo-una espiral fangosa->>²³⁹.

²³⁹ SMITHSON, R., <<The Spiral Jetty>>, en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 185.

VIII

ECOS SONOROS DEL TIEMPO

VIII.1 INDICIOS DE PRESENCIAS

<<Flotando en este río temporal se encuentran los restos de la historia del arte, pero el <presente> no puede sostener las culturas de Europa, ni siquiera las civilizaciones arcaicas y primitivas; debe explorar en su lugar las mentes prehistórica y poshistórica; debe adentrarse en los lugares donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos.>>²⁴⁰

Robert Smithson relata su experiencia ritual y creativa retomando las visiones arquetípicas de la naturaleza. Al decidir un lugar concreto opta por aquel que pueda hacerse eco de otro tiempo. Se acerca a un pasado colectivo y con su interpretación avanza en su propia historia individual. Yucatán fue el soporte de una civilización que veía en la escultura y en la naturaleza la expresión de un espíritu. Con este medio podía establecer una relación simétrica o especular buscando aquellos puntos que, con su obra, pudiera recuperar. En la escultura prehispánica predominan las figuras antropomórficas, mientras que en la obra que tratamos éstas no existen. Por tanto, su mirada se dirige al pensamiento mítico de esta sociedad para identificarse. Pretende revivir una manera de entender el mundo y una forma de traducirlo a través del mito.

²⁴⁰ SMITHSON, R., <<A Sedimentation of the Mind: Earth Projects>>, op. cit., p. 132.

En las culturas mayas o aztecas que poblaban la península del Yucatán el espejo era el objeto ritual utilizado por los dioses duales y por los jefes que los representaban, el dios azteca dual podía ver el futuro y el pasado en él. En <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> el espejo se convierte en *non-site* al ser protagonista de fotografía y texto. La cámara fotográfica capta el instante y el relato transmite el proceso reflexivo del viaje reconstruido por los recuerdos que activan la imagen. En las fotografías consigue armonizar la estructura geométrica del espejo con lo orgánico de la naturaleza en un diálogo de *reflexiones*. En el texto emplea un lenguaje alegórico que recupera la expresión mítica de una cultura perteneciente al pasado y, por tanto, al recuerdo. El objeto ritual, símbolo de *reflejos de la verdad*²⁴¹, confronta el pensamiento occidental presente con el pensamiento de una cultura ausente. Pero Smithson no busca su *enantiomorfo* solo en el objeto, sino en el desarrollo de su cultura viajera y en la relación que ésta establecía con la naturaleza y los mitos a los que recurría para interpretarla. El mito y el objeto de ese mito eran vividos como reales, la imagen visual era la apariencia que adoptaba la verdadera naturaleza²⁴². La identificación entre el sujeto y el objeto de contemplación creaba en la persona, proyectada en la sociedad, una mayor conciencia del ser inmerso en la naturaleza, en el mundo y en el cosmos.

R. Smithson nos critica con su obra el *olvido* de una sociedad industrial y tecnológica. Es necesario cambiar la conciencia y buscar nuevos *objetos de mirada* que creen una

²⁴¹ <<*Things-in-themselves are merely illusions*>>. SMITHSON, R., <<Art Through the Camera's Eye>>, op. cit., p. 375.

²⁴² El mito <<transforma al mundo de la apariencia en una realidad encantada>>. WESTHEIM, Paul, *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, op. cit., p. 22.

unidad de conciencia que armonice los extremos enfrentados, en todo individuo y en toda obra, como en los mitos de las culturas arcaicas. La naturaleza aún guarda sus relatos. En el espacio natural se esparcen los fragmentos que narran la historia de una civilización. La estructura mítica de un pensamiento se integra en el desarrollo entrópico del tiempo. Pero aún podemos leer en los espacios abstractos de la naturaleza una mirada donde reflejarse para encontrar los pilares necesarios que reconstruyan una nueva estructura de pensamiento para el futuro. Quizá con ello reaparezcan paisajes olvidados²⁴³ que han cambiado, como el barco *Argo*²⁴⁴, su apariencia pero encierran en su esqueleto interno la misma identidad.

<<We live in frameworks and are surrounded by frames of reference, yet nature dismantles them and returns them to a state where they no longer have integrity.

>[...] Claude Lévi-Strauss has suggested we develop a new discipline called <Entropology>. The artist and the critic should develop something similar. The buried cities of Yucatan are enormous and heterogeneous time capsules, full of lost abstractions, and broken frameworks. There the wilderness and the city intermingle, nature spills into the abstract frames, the containing narrative of an entire civilization breaks apart to form another kind of order. A film is capable of picking up the pieces.>>²⁴⁵

²⁴³ Vid. Apéndice III, Octavo Desplazamiento.

²⁴⁴ Modelo estructural *Argo* que Roland Barthes extrae del viaje de los Argonautas [RODAS, Apolinio de, *El Viaje de los Argonautas*, (Trad. Carlos García Gual), Ed. Nacional, Madrid, 1975)]. Cfr. KRAUSS, R., *La Originalidad de la Vanguardia ...*, op. cit., p. 16.

²⁴⁵ SMITHSON, R., <<Art Through the Camera's Eye>>, op. cit., p. 375.

De esta forma, la naturaleza hace de espejo entre dos figuras simétricas e invertidas, cuyo eje axial es el tiempo; a un lado del espejo se sitúa el presente y al otro lado, en el reflejo, se sitúa el pasado (¿o quizá fuera al revés?). Una vez fotografiados ambos lados con cámara y tintero, se convierten en pasado.

El mecanismo que recupera las experiencias temporales vuelve a ser la memoria del hombre que se enfrenta a los vestigios ofrecidos por el lugar. Rememora todo aquello que es pasado y busca el encuentro con el *tiempo* (enlazado, infinito) en un momento presente. R. Smithson ofrece su experiencia con nuevas pistas extraídas del lugar que sean claves para recuperar el rito que encierra un acto creativo.

VIII.2 RECUERDOS: YUCATÁN

<<El afán de trascender del autoconsciente de sí mismo es [...] un principal
apetito del alma.>>²⁴⁶

VIII.2.a. Máscaras de realidad

Desde siempre el mundo se nos ha presentado como un objeto de interpretación. En el arte hubo un intento de mimesis pero no es una representación fiel a lo que existe sino una interpretación de lo que hay. Los objetos se nos aparecen como ilusiones que sólo pueden ser vivificadas por nuestra mente o nuestro pensamiento. Todo cobra vida en nuestra imaginación.

No hay variaciones estructurales en la naturaleza, ella funciona con los mismos mecanismos, pero el hombre ha dado forma a cada fragmento interpretado. El individuo la interpreta y excava en ella luchando por resolver sus enigmas, los mismos enigmas que nos hacen vivir y morir en un ciclo continuo. Poco a poco cambia su conocimiento de ella aunque el misterio sea irresoluble.

Toda nuestra realidad está basada en un sistema de signos que nos ayuden a leer nuestro entorno. La sociedad prehispánica optó por el recurso mítico que relatara los ritos básicos de encuentro con un dios para entender su mundo. Pero toda su visión del entorno natural se basa en esa visión *mítica*. Cada objeto en la naturaleza muestra, con su apariencia, su *energía interna* y verdadera naturaleza, como si cada uno de ellos encerrara un dios. Con las plantas, animales e incluso piedras

²⁴⁶ HUXLEY, Aldous, *Las Puertas de la Percepción*, op. cit., p. 64.

establecen una relación de carácter mágico - mítico. La imagen se convierte en símbolo de un concepto mítico.

<<Los elementos de la reflexión mítica se sitúan siempre a mitad de camino entre preceptos y conceptos (...). Ahora bien, existe un intermediario entre la imagen y el concepto: es el *signo*, puesto que siempre se le puede definir, de la manera iniciada por Saussure a propósito de esa categoría particular que forman los signos lingüísticos, como un *lazo entre una imagen y un concepto*, que, en la unión así realizada, desempeña respectivamente los papeles de significante y significado.>>²⁴⁷

Cada elemento de la naturaleza es un símbolo, un árbol no es un fenómeno botánico, ni un ave o jaguar un fenómeno zoológico, son seres vivos que como el hombre tienen un espíritu, un carácter y una personalidad propia. La luna llena no es la luna que el romántico contempla, es el símbolo de la integridad y la energía indestructible de la vida, después de haber sido despedazada ha conseguido recuperar su totalidad. La pluma al ser el elemento mágico que capacitaba al ave para situarse por encima del resto de los mortales, adquiriría un sentido de grandeza, poder y realeza, ya que desde su posición puede controlar, ver y oír, todo.

<<En el México antiguo el signo de poder de dioses, soberanos y guerreros es la corona de plumas. Y el plumaje es lo que convierte a la serpiente en símbolo de Quetzaltcoalt.>>²⁴⁸

Los animales conservaban el espíritu del dios que representan, un colibrí, por ejemplo, es el símbolo de la

²⁴⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude, *El Pensamiento Salvaje*, op. cit., p. 37. [El subrayado es nuestro].

²⁴⁸ WESTHEIM, Paul, *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, op. cit., p. 40.

resurrección, y su dibujo o representación procura mostrar ese espíritu encerrado, su verdadera esencia y naturaleza no su apariencia física externa. Realizan las representaciones con realismo pero no pretendiendo la reproducción fiel de lo visible sino representando de forma física las fuerzas invisibles, puesto que no distinguen entre *lo que representan* y *lo que es*. El antropólogo P. Westheim define este estilo como <<realismo mítico>>, el paisaje que contempla es mítico, y su espíritu aparece entre signos y símbolos²⁴⁹.

El dinamismo, los gestos, las expresiones de sentimientos mediante gruñidos o sonidos y su comportamiento imprevisible facilitaban la encarnación de concepciones metafísicas en el animal. La apariencia física es solamente una máscara donde se esconde la verdadera naturaleza (el espejo de Tezcatlipoca podía verla con claridad). El jaguar podía ser confundido con la deidad que simbolizaba, Tezcatlipoca. No existía distinción entre el fenómeno y el concepto²⁵⁰. De igual forma, el joven que cada año era escogido en primavera para que, mediante el rito del sacrificio, Tezcatlipoca no envejeciera, perdía su condición humana y era adorado como un dios. El joven adquiría las cualidades míticas de la deidad.

En la representación plástica del dios hombre-animal, el animal y el hombre elegido para representarlo son una misma cosa; el creyente prehispánico no distingue entre lo que es y lo que significa. Todo, incluida la obra de arte, sea escultórica o arquitectónica, funciona como *vehículo de energías propias*.

Las plantas, como el animal y el ser humano, o incluso las piedras, también encerraban un alma. Según Sahagún las plantas

²⁴⁹ Cfr. ibidem, p. 28.

²⁵⁰ Cfr. WESTHEIM, Paul, <<Fenómeno y concepto>>. Ibidem, pp. 35-61.

eran consideradas como sagradas e, incluso, como dioses reales. Eran adoradas y tratadas con cariño. Se les hablaba y si era necesario cortarlas para utilizarlas de alimento o darles un uso medicinal se les pedía permiso previo. Un insulto o un maltrato provocaría en ellas la ira y la venganza. Bajo los efectos de las bebidas (pulque o zumo del maguey), del tabaco o del peyote (*Echinocactus Williamsii*), las plantas de donde se obtenían se convertían en seres sobrenaturales y sagrados, que, con su visión del porvenir y del presente, podían aconsejar al que lo invocaba²⁵¹.

Estas plantas alteraban su estado de conciencia y en ese cambio eran capaces de percibir el dios, el *otro yo* (<<no-yo>> o <<no-hombre>>²⁵²) que Aldous Huxley describe en su experiencia con la ingestión del peyote:

<<el Dharma-Cuerpo de Buda [...], era estas flores y cualquier otra cosa en que Yo -o, mejor dicho, el bienaventurado No-Yo, liberado por un momento de mi asfixiante abrazo- quisiera fijar mi vista.>>²⁵³

Bajo sus efectos contempla la naturaleza que le rodea con mirada diferente, contempla su verdadero *ser*, descubre el <<Ser-encia>>, <<el Ser de la filosofía platónica, salvo que Platón parece haber cometido el enorme y absurdo error de separarlo del devenir e identificarlo con la abstracción matemática de la Idea. [...] lo que la rosa, el iris y el clavel significaban tan intensamente

²⁵¹ CASTANEDA, Carlos, *Las Enseñanzas de Don Juan*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1995, (1968).

²⁵² Paul Westheim cita a Unamuno (*Del Sentimiento Trágico de la Vida*) para describir al *homo sapiens* como un <<hombre abstracto>>: <<Un hombre que no es de aquí o de allí, ni de esta época o de la otra, que no tiene ni sexo ni patria, una idea, en fin. Es decir, un no hombre>>. WESTHEIM, Paul *Ideas fundamentales*, op. cit., p. 19.

²⁵³ HUXLEY, Aldous, *Las Puertas de la Percepción*, op. cit., p. 19.

era nada más, y nada menos, que lo que eran, una transitoriedad que era sin embargo vida eterna, un perpetuo perecimiento que era al mismo tiempo puro Ser, [...] la divina fuente de toda existencia.>>²⁵⁴

Otra de las vivencias religiosas se manifestaban con la danza, considerada como acto sagrado. Junto con el sacrificio constituía el principal rito de esta civilización. [43] Con el movimiento rítmico de la danza se conseguía igualmente la autohipnosis necesaria para alterar su estado de conciencia. La tensión que el ritmo produce desinhibe al que baila y despierta también en el precortesiano la conciencia del yo superior, su deidad, un <<no-hombre>>. Los relieves arquitectónicos reflejan el dinamismo de la danza en su ritmo continuo. Todo ello es un compendio de su cosmovisión: un sistema dinámico basado en un ritmo continuo, como un tiempo pasado inalterable. Una estructura geométrica externa agita en su interior líneas que se retuercen en sinuosidades: grecas escalonadas o espacios laberínticos como selvas tropicales o como espejos cruzados en nuestro camino²⁵⁵.

Es necesario un cierto desdoblamiento en nuestra percepción para observar esos ritmos que aún existen en las selvas y en el mundo, reducido a líneas brillantes que se entrecruzan como carreteras en el mapa de R. Smithson²⁵⁶.

²⁵⁴ Ibidem, p. 17.

²⁵⁵ <<Reflexiones anudadas que rebotaban en los espejos y en los ojos>>, en Apéndice III, Octavo desplazamiento, p. 116. Vid. Ilustr.

²⁵⁶ CASTANEDA, C., *Viaje a Itxlán*, op. cit., p. 274.

VII.2.b. Dioses míticos.

Los dioses creadores del mundo, Quetzaltcoalt y Tezcatlipoca, crearon a cuatro hombres para que les ayudaran a levantar de nuevo el mundo después de la cuarta destrucción. Los dos dioses se convirtieron en dos grandes árboles que levantaron el cielo y aún lo sostienen. El árbol de Tezcatlipoca tomaba el nombre de *Árbol de los Espejos* y el de Quetzaltcoalt *Árbol Precioso*. En su paisaje el árbol es el símbolo sagrado del <<Cielo restaurado>>²⁵⁷. El ceiba aparece en el *Popol-Vuh*, libro sagrado maya, como el árbol sagrado de los mayas. El árbol es el símbolo del universo que representa en su estructura los tres reinos del mundo: la raíz representa el inframundo, el tronco la Tierra y la copa el Cielo. Plásticamente la raíz se dibuja como fauces de serpiente (símbolo de la diosa de la tierra), el tronco como silueta de mujer encinta y la copa, con cuatro ramas en la dirección de los puntos cardinales, como la esfera celeste; en las ramas se posan las aves sagradas, símbolo del cielo. Las aves sagradas son: el quetzal, representa al lucero del alba como símbolo de la resurrección (Este), el águila, situada en la tierra de la muerte y el frío (Norte), el colibrí, simboliza el ciclo de nacimiento y muerte (Oeste) y el guacamaya de la región del calor y el fuego (Sur).

[21] Se hallan representadas en el relieve de estuco del Templo de la Cruz, Palenque. De ahí que los dioses de las culturas prehispánicas representen a sus dioses duales como híbridos entre animales terrestres y aéreos (serpiente emplumada o mezcla de arpía y jaguar en la cultura olmeca). Los jefes que gobernaban cada sociedad, al ser los hijos de los dioses, se colocan las máscaras de serpiente emplumada o Jaguar con pico de ave) que establecen el vínculo entre hombre y naturaleza²⁵⁸.

²⁵⁷ WESTHEIM, Paul, *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, op. cit., p. 29, 33.

Los prehispánicos no podían entender los fenómenos naturales si no era a través de la acción de un dios. Cada fenómeno lo personificaban como espíritu o deidad. La lluvia no podía caer a la tierra ni ascender primero desde ella si la serpiente de nubes de la montaña no absorbía el agua (cultura maya), o el dios Tláloc no ordenaba a sus ayudantes que rompieran los recipientes de agua. La luna no completaba sus fases si la diosa lunar no se encargaba de llenar o vaciar el contenido de agua de su vasija. Gracias al lucero de alba, que dispara con su flecha a la serpiente nocturna del agua, no se inunda el mundo con el agua de la vasija, así el sol puede surgir cada mañana, si este avanza es gracias al soplo del dios del viento, las serpientes rojas Xixuhcoa lo dirigen (cultura mixteca). Los sacrificios humanos conservan la fuerza del dios.

Las fuerzas que dominaban el universo, el acto divino, estaban siempre presentes en su vida cotidiana, y de cada acto humano dependía el orden o el caos del mundo²⁵⁹. Por tanto, los actos de los dioses son la causa de todo fenómeno natural.

Los dioses, héroes y antepasados son los protagonistas de sus mitos, y éstos son imaginados pero reales. El mito se sitúa en el centro de su existencia, sea religiosa o profana. El relato mítico recoge las experiencias del creyente prehispánico, con él adquiere sus conocimientos y es capaz de resolver sus problemas más vitales. Vida y fe no son antagónicas.

<<Gracias al mito comprende el mito y su propia posición en él. En el mito descubre el sentido y significado de su

²⁵⁸ Cfr. CABELLO, Paz, *Escultura mexicana precolombina en el Museo de América*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, p. 25-29.

²⁵⁹ OCAMPO, Estela, <<América Precolombina>>, en *Historia Universal del Arte*, T. X, Ed. Planeta, Barcelona, 1993, p. 150.

circunstancia terrestre y de sus vivencias metafísicas -entre los cuales, para su modo de pensar, no hay límite ni diferencia: no distingue entre los fenómenos sensibles y los suprasensibles. El mito es una fuerza más vigorosa y arraigada en estratos más profundos que la razón.>>²⁶⁰

Con sus actos rituales reproduce una acción mítica: si el hombre luchaba como guerrero lo hace como guerrero del dios Huitzilpochtli o de Tezcatlipoca, es el papel religioso adjudicado. El juego de pelota es una lucha entre deidades duales que representan el mundo de la luz y el mundo de la sombra (Quetzaltcoalt y Tezcatlipoca o Xólotl), la pelota es la esfera solar, la argolla es la puesta de sol, la serpiente de fuego, Xiuhcóatl. **[44]** Viven la experiencia religiosa y a través de ella comprenden una existencia basada en el dualismo día-noche, luz-sombra, vida-muerte, cielo-tierra, masculino-femenino.

En el México antiguo el hombre basaba su pensamiento mítico en el principio de dualidad. El mundo era concebido a través de extremos duales que se enfrentaban en lucha. El juego o los actos rituales determinaban qué mundo prevalecía. La vida y la muerte eran reguladas por ritos que conectaban al hombre con las fuerzas de la naturaleza.

El dualismo cósmico es representado por dioses duales: Ometecuhtli (<<dos señor>>), la fuente y origen de todo ser individual que junto a su esposa Omecíhuatl (<<dos señora>>) eran una sola deidad que encarnaba los principios opuestos de lo masculino y lo femenino que residían en Omeyocan, <<el lugar dos>>²⁶¹, o los conocidos Quetzaltcoalt / Tezcatlipoca, dioses de la

²⁶⁰ WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, op. cit., p. 19.

²⁶¹ Ibidem, p. 23.

luz y de la sombra, del bien y del mal, en la lucha en el tiempo y en la verdad ²⁶².

En la vida del individuo también se hallaba otra dualidad el <<tonalli>> y el <<nagualli>>. El *tonalli* era un <<fragmento de energía cósmica>> que, procedente del cielo, daba la vida a un nuevo ser. Al morir el *tonalli* se liberaba si la muerte se había producido por sacrificio, una vez liberado se encarnaba en el individuo. Por tanto, el sacrificado tenía un papel privilegiado en su sociedad, permitía que el sol continuara su desplazamiento y que la vida siguiera gracias al *tonalli* liberado.

<<Durante cuatro años acompañan al sol en su recorrido y vuelven para reencarnarse en el colibrí.>>²⁶³

La concepción que el hombre prehispánico tenía sobre la muerte no se asemeja al terror que el occidental tiene ante ella. No es algo que deba eludirse sino aceptarse como parte del sistema dinámico del universo.

<<Fuerzas dinámicas, destructivas y creadoras, constituyen el universo. Sus encuentros y choques determinan al acaecer cósmico; su materialización es la naturaleza.>>²⁶⁴

La entropía que tanto el físico como el antropólogo, y el artista en el caso de Robert Smithson, observan en las leyes del universo, de la sociedad y la naturaleza, son la *lucha de fuerzas*

²⁶² El *Popol-Vuh* cuenta también un mito relacionado con el jaguar y el puma en el que los protagonistas son los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué. WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, op. cit., p. 36.

²⁶³ OCAMPO, Estela, <<América Precolombina>>, en *Historia Universal del Arte*, T. X, op. cit., p. 150.

²⁶⁴ WESTHEIM, Paul, *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, op. cit., p. 63.

antagónicas que también el mexicano antiguo observa en su mundo mágico-mítico. Sin embargo, su mirada va más allá del fenómeno: descubre que hay una unidad que permanece en la dualidad de esos opuestos, la *energía vital* o *nagualli*. La vida puede acabar, pero la energía vital es indestructible.

<<El fenómeno físico -sean los astros en el cielo, sean las cosas terrestres, sea el hombre mismo- parece en esa lucha de fuerzas antagónicas, pero no la energía vital, independiente de espacio, tiempo y materia. Ella es lo real.>>²⁶⁵

Aquello que ofrece un cuerpo físico es una morada de esa energía, una apariencia que ésta adopta para materializarse. Y todo aquello que adquiere forma física está sometido a un proceso de transformación, y esta transformación es eterna.

Una poesía azteca expresaba este sentimiento con estas palabras:

<<Sólo venimos a dormir,
sólo venimos a soñar,
no es verdad, no es verdad
que venimos a vivir en la tierra>>²⁶⁶.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ibidem.

IX.3 INFERENCIASfj

Intentar comprender a Robert Smithson con la lógica de la palabra es caer en el mundo de la paradoja sin lógica posible. Él crea su propio mundo donde las palabras son un laberinto de mundos ficticios²⁶⁷, y, en el que sumergirse, es un dejarse llevar por el movimiento en espiral de un torbellino.

No podemos explicar los pasos que sigue en su viaje al Yucatán, ni estructurar su proceso en escalones que suben o bajan; sólo podemos entenderlo desde lo que es, un proceso propio, íntimo y personal, que importa como sistema dinámico pero no como medio para conseguir la *utopía* ni como un fin en sí mismo. La vivencia de ese proceso es su utopía, es la experiencia continua del presente en el que confluyen los pasados y futuros para desaparecer rápidamente dejando de nuevo el único tiempo vivencial: el presente.

¿Cómo mostrar ese tiempo que, cuando somos testigos, no avanza?, ¿cómo mostrar el presente si desaparece en el momento que lo comunicamos?. Todo relato tiene su principio y su final, todo cuento un desarrollo, toda narración añade sus pasados, sus futuros, al presente del protagonista externo que lo lee. Una narración puede ser expresada con palabras, con actos o con imágenes, y en todas se narra el proceso donde los tiempos se enlazan.

²⁶⁷
cit.

SMITHSON, R., <<A Museum of Language in the Vicinity of Art>>, op.

Robert Smithson ha mostrado su proceso dialéctico para mostrar lo paradójico de nuestra cultura occidental. Descubrir con ironía que esa madeja de diálogos no lleva a ninguna parte haría caer a cualquier individuo en el abismo del *nihilismo*, o en un desaliento que ya invadió América a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta.

La fórmula utilizada por Smithson ha sido la recuperación de modelos arquetípicos acudiendo a los mismos recursos utilizados por sociedades arcaicas. Ha revisado la historia antropológica para retornar al origen del hombre. Deseó revivir un pasado desde su posición futura, es decir, una interpretación actual, y, por supuesto, occidental, de aquello que existió, para encontrar una nueva fórmula que responda a las incógnitas del arte.

Su solución retomó las soluciones de la historia: recurrir de nuevo a los mitos que armonicen externamente lo caótico y estructural de nuestra realidad externa e interna. R. Smithson no se permitió una solución que lo alejara del *cuadrado*, del marco estructural o de la retícula minimalista. Abandonar lo geométrico podría haber supuesto para él *perder el centro*, abandonarse al caos del fluir natural para caer en el *vacío*.

Es necesario encontrar la salida, una solución que no caiga en el caos pero que lo muestre, que no abandone totalmente la razón occidental pero mantenga la visión holista, que muestre la paradoja pero no la resuelva, una solución además que muestre de forma física y palpable el tiempo presente aunque muera al ser contado.

Buscó por ello un encuentro con una civilización ausente de pensamiento mítico. Su experiencia de viaje hacia el pasado la

ha expresado en un lenguaje fundamentalmente alegórico, donde un objeto simbólico se establece como bisagra entre dos mundos. Cada uno de esos mundos con su eje axial puede recibir múltiples nombres: pasado y futuro, donde la bisagra es el presente, luz y sombra, donde la bisagra es el espejo, realidad e irrealidad donde la bisagra es el reflejo, vida y muerte donde la bisagra es el individuo que crea y experimenta, caos y razón donde la bisagra es el arte, y naturaleza y tecnología donde la bisagra es el rito.

Sólo nos queda entonces recorrer sus *espacios ficticios* desde la identidad hasta la memoria, desde el tiempo infinito hasta las sombras de la ausencia.

IX

OBJETOS DE MIRADA

IX.1 BORRAR EL TIEMPO CON ESPEJOS²⁶⁸

<<A muchos les gustaría olvidarse totalmente del tiempo porque oculta el
<principio de la muerte> (todo artista auténtico lo sabe).>>²⁶⁹

Cuando Robert Smithson nos remite a los primeros árboles de creación buscando el origen en su reflejo temporal, Quetzalcoatl le descubre el paso del tiempo²⁷⁰.

Desearíamos liberarnos del tiempo mientras nuestra mente acoge las dualidades de pasados y futuros, se coloca en los extremos y contempla con horror su paso inevitable. Sólo cuando consigue situarse entre los espacios atemporales del desplazamiento pasado - futuro es capaz de percibir un *presente continuo*.

Pero el tiempo, impertérrito ante nuestros miedos, continúa su desplazamiento, la humanidad lleva a sus espaldas el peso de lo que no puede controlar. Mientras Europa occidental participa del tiempo lineal del cristianismo marcha hacia delante de manera *finita* sin posibilidad de marcha atrás, las sociedades budistas

²⁶⁸ Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Noveno Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 116. [Apéndice III]

²⁶⁹ SMITHSON, R., <<A Sedimentation of the Mind: Earth Projects>> (1968), op. cit., p. 132.

²⁷⁰ Cfr. Apéndice III, Noveno Desplazamiento.

conciben un tiempo cíclico, el sueño de Brahma se repite en forma circular. Por su parte, las sociedades primitivas, que viven cada acto de su vida como un ritual sólo conciben el tiempo pasado, la vida es una repetición del arquetipo temporal, el pasado²⁷¹.

Los físicos, orientando su investigación hacia el origen del universo, han intentado aplicar leyes generales a la medición y estudio del factor *tiempo* que no siempre pueden ser válidas. Para aplicarlas han tenido que considerar un tiempo finito, relativo e inseparable del espacio²⁷², y han partido de principios físicos tan básicos como el *principio antrópico* (que no entrópico): <<vemos el universo de la forma que es porque, si fuese diferente no estaríamos aquí>>²⁷³.

La base que más han aceptado es la *flecha del tiempo*²⁷⁴, el tiempo va en una sola dirección y un único sentido. Su demostración está basada en la segunda ley de termodinámica, *ley de la entropía* o *ley del caos*.

Un sistema aislado en el cero absoluto de temperatura tiene entropía cero. Al aplicarle calor la entropía o el grado de desorden aumenta. El calor es la energía interna que se transfiere de una parte a otra. El calor es energía en movimiento. Para que

²⁷¹ Cfr. PAZ, Octavio, *Los Hijos del Limo*, op. cit., p. 27.

²⁷² Aunque el tiempo puede considerarse una dimensión aparte, para una teoría más simplificada no se separa del espacio, es por ello que el espacio-tiempo es el que se considera como la *cuarta dimensión*. Por la *teoría de la relatividad* la medida de este espacio-tiempo dependen del observador: <<Dos acontecimientos que se consideran simultáneos por un observador, desde el punto de vista de otro están separados por un cierto intervalo de tiempo>>. GAMOW, G., *Un, Dos, Tres... Infinito*, R.B.A. Editores, Barcelona, 1993, p. 106.

²⁷³ HAWKING, Stephen W., *Historia del Tiempo*, Ed. Crítica. Barcelona, 1989, p. 236.

²⁷⁴ Cfr. MORRIS, Richard, *Las Flechas del Tiempo*, Salvat Editores, Barcelona, 1986, p. 103-123.

una parte del sistema pueda ser ordenado es necesario aplicar un trabajo, un esfuerzo, mientras, la entropía total aumenta en el sistema. La energía que se libera puede ser de nuevo productora de trabajo.

Según las leyes de la física nunca podríamos llegar al *equilibrio* total, todo se pararía, puesto que todo el intercambio de energía que se produce en un sistema entrópico da lugar a un movimiento. Por tanto, mientras haya vida todo tenderá al caos. Nuestro cerebro como parte de este sistema vital y dinámico utiliza también gran cantidad de energía en el intento de ordenar conceptos nacidos de pensamientos y percepciones, sentimientos o intuiciones y tampoco consigue el ansiado equilibrio.

En una última definición física del tiempo podríamos considerarlo como una suma de líneas-mundo²⁷⁵ (bandas-mundo) que se desplazan a lo largo de un espacio. A éste espacio se le ha comparado con la superficie geométrica de un toro o de una argolla²⁷⁶. **[46]** Para las demostraciones sobre la tercera y cuarta dimensión se utilizan ejemplos aplicados a la superficie bidimensional desarrollada en el espacio tridimensional, pero esa superficie la conciben, no con mucha seguridad, finita y sin frontera por lo que se compara también con una cinta de Moebius.

[47]

<<Es posible que el espacio-tiempo sea finito en extensión y que, sin embargo, no tenga ninguna singularidad que forme una frontera o un borde.>>²⁷⁷

²⁷⁵ <<En el lenguaje de la geometría espacio-tiempo tetradimensional, la línea que representa la historia de cada partícula material individual se conoce como su línea-mundo>>. GAMOW, G., *Un, Dos, Tres... Infinito*, op. cit., p. 90.

²⁷⁶ HAWKING, Stephen W., *Historia del Tiempo*, p. 211.

²⁷⁷ Ibidem, p. 180.

Ahora bien, aunque nuestro cuerpo físico pueda realizar un recorrido en un espacio y un tiempo, nuestra mente nos permite situarnos en cualquier punto de esas banda-mundo, sea pasado o futuro, mediante nuestra memoria e imaginación; puede, incluso, realizar un desplazamiento en el que la percepción de ese espacio y ese tiempo desaparezca. Nuestro sistema perceptivo puede mostrar esa independencia de la medida y el reloj en determinados estados de conciencia y cada estado de conciencia podría ser una línea-mundo diferente; su conjunto conformaría nuestra mente como una banda-mundo.

Lewis Carroll en el prefacio a *Sylvia and Bruno Concluded* describe tres estados de conciencia de la siguiente forma,

<<Parto de la suposición de que un ser humano es capaz de diversos estados físicos y de cambiantes grados de conciencia, que serían los siguientes:

>a) El estado corriente u ordinario, en el cual no tiene conciencia de la presencia de las hadas;

>b) El estado <fantástico>, en el cual, aunque consciente de su entorno real, *también* tiene conciencia de la presencia de las hadas;

>c) Una especie de trance, en el cual, aunque inconsciente de la realidad que lo rodea y aparentemente dormido, el ser humano (es decir, su esencia inmaterial) migra a otros escenarios, del mundo real o del país de las hadas, y está consciente de la presencia de las hadas.>>²⁷⁸

²⁷⁸ CARROLL, L., *Sylvie and Bruno Cocluded*, en CARROLL, L., *The Complete Illustrated*, (Ilustr. John Tenniel), Wordsworth Ed., Ware (England), p. 464. Traducción citada en, EDWARDS, Betty, *Aprender a Dibujar con el Lado*

En esa <<especie de trance>> es cuando la percepción del espacio y el tiempo desaparecen para alcanzar un elevado grado de conciencia de ser. El artista lo percibe así:

<<Sé perfectamente bien que sólo en algunos instantes felices tengo la suerte de absorberme con mi trabajo. El poeta pintor siente que su esencia verdadera e inmutable procede de ese dominio invisible que le ofrece una imagen de la realidad eterna [...] Pienso que yo no existo en el tiempo, sino que el tiempo existe en mí. También me doy cuenta de que no está en mis manos solucionar el misterio del arte de una manera absoluta. Sin embargo, casi llego a creer que estoy a punto de tocar lo divino con mis manos.>>²⁷⁹

Las percepciones en ese estado son tan agudas como las que el filósofo Aldous Huxley comenta sobre sus experiencias con los alucinógenos indios (<<peyote>>):

<<Mi experiencia real había sido, y era todavía, la de una duración indefinida o alternativamente, la de un perpetuo presente formado por una apocalipsis en continuo cambio.>>²⁸⁰

Estos mecanismos que se activan en el interior producen una liberación de energía que va dando forma (<<*shape*>>) a una obra de arte. La obra vuelve a transmitir algo inexpresable, insondable, que algunos llaman *energía* y otros *enigma*, y que pocos se atreven a explicar.

Derecho del Cerebro, Ed. Urano, Barcelona, 1994, p. 72.

²⁷⁹ CARRA, Carlo, <<The Quadrant of the Spirit>>, *ibidem*.

²⁸⁰ HUXLEY, Aldous, *Las Puertas de la Percepción*. Ed. Edhasa, Barcelona, 1992, p. 20.

Las enseñanzas orientales explican ese estado de conciencia como una liberación de los conceptos de *dualidad*, en ella se superan los conflictos que generan los extremos enfrentados, es decir, se trasciende la realidad para encontrar el centro interno, el <<ser en sí mismo>>. En esa <<autoliberación de la Visión>> o <<presencia dual>> (<<Dzogchén>>)²⁸¹ se describen como base de toda experiencia individual tres conceptos: la *esencia*, la *naturaleza* y la *energía*. Esta <<Base>> también toma como símbolo el espejo (<<*melong*>>)²⁸².

La <<Esencia>> es aquello que permanece y que no tiene existencia propia, ésto es, el silencio, el vacío o la nada; la <<Naturaleza>> es la capacidad para reflejar, para ilustrar y mostrar con imágenes, y la <<Energía>>, la apariencia que adopta cada sujeto, la manifestación visible del reflejo de la energía que se encuentra en su naturaleza intrínseca²⁸³.

Comparando la <<Base>> con <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> interpretada como un rito observamos que las imágenes literarias y visuales que muestra de su experiencia son el *reflejo* de la <<energía>> y son necesarias para comprender la <<naturaleza>> del que crea. Descubrimos que Smithson, al enfrentarse con la permanencia de lo ausente y lo efímero del presente, descubre la <<esencia>> y con ello recupera el proceso creativo como un acto de fe²⁸⁴.

²⁸¹ NORBU, Namkhai, <<El Espejo>>, en NORBU, N., *El Cristal y la Vía de la Luz*, op. cit., p. 246-249.

²⁸² Ibidem, p. 89.

²⁸³ Cfr. ibidem, p. 103-107.

²⁸⁴ <<Debe uno recordar que escribir sobre el arte reemplaza la presencia con ausencia, al sustituir la cosa real por la abstracción del lenguaje. Había una fricción entre los espejos y el árbol; ahora hay una fricción entre el lenguaje y la memoria. Un recuerdo de unos reflejos se convierte en una ausencia de

Es en este momento cuando podemos definir este parámetro tan decisivo para el arte y para la vida, como un concepto abstracto con el que el ser humano se enfrenta continuamente, dando opción a múltiples interpretaciones. Descubre que es su percepción la que crea los términos de espacio-tiempo y que la relatividad del término creado es tan inmensa que puede llegar a considerarlo infinito o hacerlo desaparecer.

ausencias>>. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Séptimo Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 115. [Apéndice III]

Un diálogo enantiomorfo:

POLO: —... *Tal vez este jardín sólo asoma sus terrazas al lago de nuestra mente...*

KUBLAI: —... *y por lejos que nos lleven nuestras atormentadas empresas de condotieros y mercaderes, ambos guardamos en nuestro interior esta sombra silenciosa, esta conversación pausada, esta noche siempre igual.*

POLO: —*A menos que sea cierta la hipótesis opuesta: que quienes se afanan en los campamentos y los puertos sólo existen porque los pensamos nosotros dos, encerrados entre estos setos de bambú, desde siempre inmóviles.*

KUBLAI: —*Que no existan la fatiga, los alaridos, las llagas, el hedor, sino sólo esta azalea.*

POLO: —*Que los cargadores, los picapedreros, los barrenderos, las cocineras que limpian el interior de los pollos, las lavanderas inclinadas sobre su piedra, las madres de familia que revuelven el arroz mientras amamantan a los recién nacidos, sólo existan porque nosotros los pensamos.*

KUBLAI: —*A decir verdad, yo no los pienso nunca.*

POLO: —*Entonces no existen.*

KUBLAI: —*No creo que esa conjetura nos convenga. Sin ellos nunca podríamos estar meciéndonos en el capullo de nuestras hamacas.*

POLO: —*Entonces hay que excluir la hipótesis. Por lo tanto será cierta la otra: que ellos existen y nosotros no.*

KUBLAI: —*Hemos demostrado que si existiéramos, no estaríamos aquí.*

POLO: —*Y aquí estamos.*

Italo Calvino, *Las Ciudades Invisibles*, op.cit., p. 183.

Coatlicue: No tienes futuro.

Chronos: Y tú no tienes pasado.

Coatlicue: Eso no nos deja mucho presente.

Chronos: Quizá estemos destinados a ser meramente algunos "años-luz" a los que les falta algunos tiempos verbales.

Coatlicue: O dos memorias ineficientes.

Chronos: Así que esto es Palenque.

Coatlicue: Sí; en cuanto le dieron nombre dejó de existir.

Chronos: ¿Tú crees que esas rocas volcadas existen?

Coatlicue: Existen del mismo modo que existen lunas sin descubrir en órbita alrededor de un planeta desconocido.

Chronos: ¿Cómo podemos hablar de lo que existe, cuando apenas existimos nosotros mismos?

Coatlicue: No necesitas tener existencia para existir.

R. Smithson, <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>>, op. cit., p. 114.

IX.2 PRINCIPIOS DE IDENTIDAD

En la búsqueda de la identidad hay una constante necesidad de reflejarse en algún <<otro>> para completarse. El reconocimiento en un *otro* parte del primer encuentro con nuestro <<yo>> externo en el llamado <<estadio del espejo>>. El reconocimiento del sujeto en el reflejo del espejo es el reconocimiento de un *otro* que se autocontempla. En los primeros seis meses de vida antes de que el bebé adquiriera las funciones motrices y la independencia alimenticia ya es capaz de reconocer una <<matriz simbólica del yo>>²⁸⁵ en su imagen especular. Esta es la primera noción de identidad que asume el individuo. La identificación que se produce es entendida por Lacan como <<la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen>>²⁸⁶.

Ese reconocimiento del yo en el *estadio del espejo* produce en el sujeto lactante una discordia con su propia realidad. Ha habido un proceso de maduración prematura: su proyección en un *otro* externo cuando aún no puede establecer una comunicación *dialéctica* con un semejante. En una etapa más madura resolverá ese conflicto mediante la <<*síntesis dialéctica*>>²⁸⁷. El conocimiento humano se dirige durante su período vital hacia un complejo proceso dialéctico que se proyectará en su vida social hasta una dialéctica social, en ese deseo de llegar a conseguir racionalizar el conocimiento que su

²⁸⁵ Cfr. LACAN, J., <<El Estadio del Espejo como formador de la función del Yo ...>>, op. cit., p. 12.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Cfr. ibidem.

intuición, u otra parte de su mente le anticipa sin encontrar las palabras que definan su nuevo descubrimiento intuido. Esa es la base del impulso fáustico de búsqueda de conocimiento, un encuentro con los conocimientos futuros.

Podemos afirmar entonces que la primera dialéctica de la identidad es la expresión de su *yo interno* y su *yo externo* que se hallan en un espacio exterior. Por otro lado, al reconocer su <<*imago*>> en el espejo no sólo se descubre a sí mismo sino que capta un sentido del espacio en el que se ve incluido. Es decir, su primera percepción es sobre el espacio, un espacio externo donde se encuentran los demás pero no él: él es un *espacio interior*. Al contemplarse en el espacio exterior se produce un desdoblamiento que lo conduce a una *conciencia* (aún no desarrollada como tal) del aspecto formal de su ser externo en el espacio de los demás.

<<La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad: o, como se ha dicho, del *Innenwelt* con el *Umwelt*>>²⁸⁸.

Se amplía la concepción del espacio en el que se halla inmerso. Su primera noción del espacio es externa, el bebé no se ve en él, es el espacio de los que le rodean, pero cuando se contempla en el espacio reflejado ya se encuentra inmerso en él. El *espacio interior del espejo* ya es también su espacio, no sólo el de los demás. Por tanto, ese desdoblamiento en <<*Innenwelt*>> y <<*Umwelt*>> activa la conciencia, primero, del ser, segundo, del ser en su entorno, y tercero, de la dialéctica exterior-interior del yo:

²⁸⁸

Ibidem, p. 14.

<<Este desarrollo es vivido como una dialéctica temporal que proyecta decisivamente en historia la formación del individuo: el *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación.>>²⁸⁹

En ese momento su conocimiento sobre sí mismo, proporcionado como <<*Gestalt*>>, toma el carácter de *símbolo estructural del yo*. El proceso de maduración ha sido prematuro. Cuando el individuo alcance la maduración necesaria para que su lenguaje exprese su primera dialéctica entre el yo interno y el yo externo, el esquema racional que vaya adquiriendo lo alejará de aquel primer conocimiento y continuará su vida en busca de aquel primer otro que lo complete, que le haga concebir la misma *matriz simbólica*: un yo libre de las ataduras de la dialéctica²⁹⁰.

El *yo / otro* lo constituyen los enantiomorfos del mito relatado por Smithson. En su interior, el conflicto dialéctico debe superarse con el acto creativo. En su acto, el *espejo*, origen de los diálogos entre espacios y tiempos reflejados, toma el nombre de Quetzaltcoalt, <<el gemelo en busca de su otro gemelo sin encontrarlo nunca del todo>>²⁹¹. Sabe que *los ojos son enantiomorfos*, debe percibir siempre la idea del doble que está en lucha constante en la mente mientras que en el acto creativo se armoniza.

<<Además del espejo plano existe otro espejo más importante, el espejo que es el otro para nosotros. Y en especial ese otro, primer personaje visto por un ser humano en el momento

²⁸⁹ Ibidem, p. 15.

²⁹⁰ Cfr. ibidem, p. 13.

²⁹¹ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 116.

del nacimiento; o incluso las primeras palabras oídas en las primeras horas de vida como los ecos de un espejo sonoro>>.²⁹²

El acto creativo lleva implícito un proceso creativo similar que va desde el <<Innenwelt>> al <<Umwelt>>. En el que se manifiesta como en el estadio del espejo un acto de reconocimiento del ser en su realidad natural. Exterioriza aquello que mantiene en su interior y lo contempla. Puede contemplarse a sí mismo en la idea que cobró forma.

Si en la formación del yo iniciada en este estadio, y prolongada toda una vida, ya existe una dialéctica interior que crea un conflicto de raíces esquizoides, el artista parece utilizar su obra como una superación del conflicto, una superación de la dialéctica. La obra al igual, que el reflejo del lactante, se anticipa al conocimiento y al artista parece faltarle un extremo de lo dialéctico. El acto ritual de la creación, impulsado por la intuición, se adelanta al conocimiento consciente. Por ello, Smithson, consciente del poder de anticipación de la obra pero a falta de una comunicación completa con <<el otro>>, recurre a los escritos y fotografías para establecer un diálogo más completo entre interlocutor y obra plástica²⁹³.

La primera identidad reconocida es abstraída en una fotografía. Ya de por sí, toda obra de arte es reflejo del que la realiza, pero esa identidad se ve reforzada con el uso de un espejo. Al fotografiarlo se convierte en signo de identidad, en un recuerdo de un viaje. La primera imagen se abstrae, el narcisismo es controlado.

²⁹² HUXLEY, Aldous , *Las Puertas de la Percepción*, op. cit., p. 65.

²⁹³ Cfr. OWENS, C., <<Earthwords>>, en *Beyond Recognition*, op. cit.

IX.2.a. El Narcisismo pasivo

En la obra que nos ocupa, esa presencia del sujeto que experimenta el proceso creativo se hace palpable mediante el espejo, pero la imagen del sujeto no aparece en el reflejo. No hay un acto narcisista, sino un control de ese aspecto. Se podría interpretar una transformación en su identidad, pero simplemente hemos dedicado estos capítulos a la integración de su mirada en el entorno y el tiempo ausente.

La obra de arte sigue siendo la expresión de una relación del artista con el mundo, una interpretación de su visión del cosmos. Y de alguna forma se convierte en un sueño hecho realidad. Es el sueño mismo del artista el que aparece en la obra. Aunque intente interpretarse desde un punto de vista histórico, iconográfico, psicoanalítico, filosófico o plástico, lo que comunica es un sueño de su propia realidad experimentada. El hecho de utilizar un material como el espejo implica una actitud reflexiva en cuanto a mirada e interrelación con espacio circundante; ambas componen una *imagen* del sí mismo en su relación con el entorno. A pesar de que la imagen reflejada elimina todo signo de abstracción, el espejo implica una serie de connotaciones abstractas como el concepto de *mirada* ya explicado. Es una mirada hacia el interior -*Imagen inconsciente*, <<espejo del narcisismo primario>>²⁹⁴- y hacia el exterior -*Cuerpo real / Imagen escópica* o especular <<Estadio del espejo>>.

²⁹⁴ Término utilizado por Nasio para definir la teoría de Dolto sobre la <<imagen inconsciente>>. DOLTO, F. / NASIO J. D., *El Niño del Espejo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1997, p. 49.

El hecho de que en la obra que tratamos R. Smithson omite la imagen, es interpretado por el psicoanalista L. Schneider como *control* sobre la función narcisista del espejo:

<<A diferencia de lo que ocurría con el estanque de Narciso, no se puede caer en un espejo. Smithson, el artista, dirige la colocación; al asumir el control, sublima la pasividad narcisista en arte.>>²⁹⁵.

Este control podemos interpretarlo como *narcisismo pasivo*, entendiendo éste por un deseo de no dejarse atrapar por su imagen, como le ocurre al mítico Narciso. R. Smithson, se mantiene a distancia para observar (observarse a distancia), tener el control para elegir si entrar en el sueño del reflejo o permanecer en esta cara del espejo. Hay un distanciamiento que le permite la objetivación para no dejarse llevar por esa subjetividad que aparece en la imagen que formamos de nuestro exterior físico:

<<Vivimos tan pendientes de la apariencia que damos que, en general, la percepción profunda localizada en la imagen del cuerpo- que no se ve- permanece denegada por la imagen del espejo.>>²⁹⁶

Françoise Dolto basa sus teorías en el reconocimiento de la Imagen Inconsciente del cuerpo. La Imagen completa del sí mismo se obtendría con el apoyo de la imagen especular siempre que fuera reconocida como reflejo y no como imagen misma. Durante *el estadio del espejo* el niño debe ser educado en su propia contemplación para que no se produzcan traumas durante

²⁹⁵ SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y Psicoanálisis*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, p. 64.

²⁹⁶ DOLTO, F. / NASIO J. D., *El Niño del Espejo*, op. cit., p. 61.

el desarrollo de su personalidad en etapas posteriores; el caso de la esquizofrenia es uno de los más comunes.

Las investigaciones realizadas por Lacan sobre <<el Estadio del espejo, la Imagen del propio cuerpo y el Cuerpo fragmentado>>²⁹⁷ pueden coordinarse con las teorías establecidas por F. Dolto sobre la <<Poupée-fleur>>, siempre que <<se entienda la idea de espejo como objeto de reflexión no sólo de lo visible sino también de lo audible, de lo sensible y de lo intencional>>²⁹⁸. El espejo no es importante para Dolto solamente por su imagen <<escópica>> reflejada en él sino por lo que esta aporta al modelado del perfil completo de la imagen inconsciente del cuerpo. Para Lacan la importancia del espejo-plano en la formación del yo radica en la <<confrontación del cuerpo real y de la imagen especular>>²⁹⁹, mientras que para Dolto el cuerpo es un <<continuum>>³⁰⁰ que decide entre la imagen inconsciente y la imagen especular.

La imagen del sí mismo aparece reflejado en cualquier dibujo, ya que éste materializa la imagen inconsciente del cuerpo como mediadora entre exterior e interior.

<<El dibujo es una estructura del cuerpo que el niño proyecta, y con la cual articula su relación con el mundo. Por intermedio del dibujo el niño *espaciotemporaliza su relación con el mundo*. Un dibujo es más que el equivalente de un sueño, es en sí

²⁹⁷ Op. cit.

²⁹⁸ Ibidem, p. 47.

²⁹⁹ Ibidem, p. 50.

³⁰⁰ Ibidem.

mismo un sueño o, si lo prefieren, un fantasma que se ha vuelto vivo>>³⁰¹.

Aunque F. Dolto se refiere a dibujos de niños enfermos, cualquier obra de arte puede expresar el sueño vívido del artista. En la obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>>, la fotografía es la que muestra una imagen simbólica de su cuerpo, la mirada. Muestra el aspecto visual del cuerpo del que parte su experiencia y desde el que establece sus reflexiones. El espejo fotografiado de Smithson es un doble reflejo de sus reflexiones, de la imagen de sí mismo aunque no aparezca su realidad física. Es una constante búsqueda de identidad en cada reflejo fragmentado, en cada imagen desplazada. La ausencia es la abstracción que nos remite al cuerpo real en cuanto físico y las imágenes vacías de sus espejos embalsamados con una fotografía son un recuerdo de reflejos y reflexiones³⁰².

³⁰¹ Ibidem, p. 41. [El subrayado es nuestro]

³⁰² Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 117.

IX.3 METÁFORAS DE LO OCULTO

<<Yo sé que los espejos son el agua
estancada de un río que se mueve.
Y he visto cómo el sol que reverbera
puede ocultar el cieno de las sombras.>>³⁰³

El artista disfruta de una fuerte ventaja y una dramática desventaja. La ventaja es su creación. La creación provoca una satisfacción constante, una favorable sensación de desarrollo y avance. La ventaja de la evolución; y en su piel siente y comprende la evolución del hombre, de un hombre y de un ciclo vital. Capta una totalidad en la que se halla su propia individualidad. Ha contemplado su ventaja de poder dar forma a las ideas, descubrió el ideal platónico y lo ha vivido.

Cualquier acto de creación nos remite al arquetipo de la Creación del Mundo. Cada vez que hacemos realidad un objeto producto de nuestra imaginación estamos creando el mundo³⁰⁴.

Pero no hay existencia sin opuesto, y la misma sensibilidad que le permite crear lo nuevo desde lo viejo, le permite destruir, y esa destrucción se vuelca sobre él cegándolo. Olvida la transformación, el ciclo, la evolución entrópica y sólo ve un punto y final, la sombra que acecha y de la que no puede

³⁰³ GARCÍA MONTERO, L., <<Los Espejos>>, en *Habitaciones Separadas*, op. cit., p. 31.

³⁰⁴ ELÍADE, M., *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 61.

despojarse. El mito de Narciso se interrumpe con la muerte, olvidando su transformación en flor. Sólo el eco del pasado lo recuerda.

La creación muere si la destrucción no es renovada³⁰⁵.

IX.3.a. Sombras.

El término *sombra* fue utilizado por Jung (tomado de Nietzsche) para definir esa parte oscura del sujeto que siempre lo persigue sin que éste sea capaz de aceptarla³⁰⁶.

Para Lacan, la *sombra* surge también en el estadio del espejo. En ese proceso de gestación ya se adivina el conflicto del yo con las sombras externas que lo dominan, esa otra cara de la moneda con la que se establece una relación ambigua³⁰⁷. Es su primera escisión. Si esa escisión no es orientada correctamente puede conducir a la paranoia. Esta paranoia es reconocida por Robert Smithson como una consecuencia del péndulo dialéctico:

<<Una vez se empieza a ver los objetos de un modo positivo o negativo, se está de camino al trastorno mental.>>³⁰⁸

³⁰⁵ Cfr. HANNAH, Barbara, <<El aprendizaje de la imaginación activa>>, en, JUNG, Carl G., et al, *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 420-424.

³⁰⁶ Tema sobradamente conocido en las obras de personajes duales como *Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (J.L. Stevenson) y *La Bella y la Bestia* (Madame de Villeneuve). STANFORD, John, <<El Dr. Jekyll y Mr. Hyde>>, ibidem, p. 69-77 / LEYRA, Ana María, *La Mirada Creadora*, Ed. Península, Barcelona, 1993, p. 115-122.

³⁰⁷ LACAN, op. cit., p. 13.

³⁰⁸ Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Tercer Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 112. [Apéndice III]

Pero la sombra es sólo una luz mal entendida: <<La sombra se hace hostil sólo cuando es desdeñada o mal comprendida>>³⁰⁹.

Las fotografías de los espejos de Smithson muestran la aceptación de la dualidad *luz / sombra* al colocar intencionadamente los espejos elevados sobre el suelo³¹⁰. El espejo por su cara reflectante anula la sombra, proyecta luz y los cuerpos pierden su sombra proyectada sobre la superficie plana del espejo³¹¹. Sus espejos desplazados proyectan sólo la luz del cielo, ninguna oscuridad en su superficie. Su oscuridad es utilizada sólo en aquellos desplazamientos que desea cubrir la naturaleza con la falsedad del reflejo. La sombra es transformada, por tanto, no es víctima, como Narciso de su propia imagen y asume el control sobre el reflejo que quiere retener.

<<La percepción consciente que Smithson tiene de la tierra como una imagen materna peligrosa se hace clara cuando se refiere, aunque satíricamente, al <complejo ecológico de Edipo> ^[312]. Describe la tierra bajo su *Overtured Rock 1* como <lodo sin nombre... raíces vivas... abismo, un cosmos húmedo de hongos y moho... soledad pegajosa>^[313], con lo que no deja duda sobre lo que considera la amenaza que supone caer víctima de los

³⁰⁹ FRANZ, M.-L. von, <<El proceso de individuación>>, en JUNG, Carl G., et al, *El Hombre y sus Símbolos*, op. cit., p. 175.

³¹⁰ Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Primer Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 111. [Apéndice III]

³¹¹ Móvil para historias de vampiros que sólo ofrecen su parte oscura y, por consiguiente, no se reflejan en el espejo. Cfr. STEVENS, A., <<La sombra en la historia y la literatura>>, en *Encuentros con la sombra*, op. cit., p. 64.

³¹² SMITHSON, R., <<Frederik Law Olmsted and the Dialectical Landscape>>, op. cit.

³¹³ Vid. Apéndice III.

peligros de la tierra [...]. Pero Smithson no es víctima de la tierra; por el contrario, coloca espejos sobre la tierra.>>³¹⁴

Agustín Valle, en su artículo <<Cedar Bar>>, mantiene que en R. Smithson existe una falta de interés por lo oculto³¹⁵. Esto podría ser cierto en escritos como el de <<Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape>>³¹⁶ en el que realiza una crítica clara al ecologista sin ofrecer ningún punto de misterio. Pero en la obra que analizamos cada frase que escribe o cada foto que toma realza los enigmas del vacío, la ausencia, la inexistencia y los silencios que aparecen entre pensamientos. La *sombra* es la máxima expresión de la *ausencia* que desea <<des-cubrir>>.

<<Los recuerdos no son más que números en un mapa, memorias vacías que constelan los terrenos intangibles en proximidades suprimidas. Es la dimensión de la ausencia lo que queda por descubrir>>³¹⁷.

Si <<no encuentra su fondo lleno de sombras>>³¹⁸ es porque el espejo no alberga las sombras en su interior, tan sólo refleja las que no le pertenecen o proyecta su propia sombra para recordarnos que también tiene existencia física (aunque parezca disolverse en su reflejo).

R. Smithson no rechaza la sombra, como ya dijimos, la transforma o acepta como algo que no es separable sino como el

³¹⁴ SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y Psicoanálisis*, op. cit., p. 64.

³¹⁵ VALLE GARAGORRI, A., <<Cedar Bar>>, en *Creación nº 7*, op. cit. p. 89.

³¹⁶ Op. cit.

³¹⁷ SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>> (Noveno Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 117. [Apéndice III]

³¹⁸ VALLE GARAGORRI, A., <<Cedar Bar>>, op. cit. p. 89.

*adhesivo que une dos mundos complementarios*³¹⁹. En sus fotografías y en su texto habla claramente de lo oculto al descubrirnos sus sensaciones visuales:

<<La palabra <color> significa en su origen <cubrir> u <ocultar>. La materia es como la luz y la cubre con una confusión de color>>³²⁰

El color es sombra y luz transformada. El color es, de nuevo, una frontera donde convergen. En este caso, la expresión deducida de luz-sombra es la *visión-antivisión* (<<*sight-non sight*>>)³²¹. De nuevo es el espejo el significante al que se le adjudica cada dualidad.

Este diálogo de luz-sombra es aún más claro en los espejos olmecas. Los espejos en su origen y en las culturas precolombinas se fabricaban con piedra negra pulida. Los olmecas utilizaban hematites (como cita el propio Smithson³²²), los incas pirita, y los mayas y aztecas obsidiana³²³. Este espejo negro permite ver el rostro sobre la oscuridad de la *sombra*; del enigma surge la luz. [45]

³¹⁹ Cfr. CASTANEDA, Carlos, *Viaje a Ixtlán*, op. cit., pp. 271-274.

³²⁰ Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Quinto Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 113. [Apéndice III]

³²¹ R. Smithson realiza el juego de palabras fonéticamente iguales <<*sight-nonsight / site-nonsite*>>. ROBBIN, A., <<Smithson's Non-site Sights>> (1969), en, FLAM, J., *The Collected Writings*, op. cit., p. 175.

³²² Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Tercer Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 112. [Apéndice III]

³²³ El sacerdote o joven elegido lo llevaba colgado para representar al dios Tezcatlipoca el año anterior al rito del sacrificio. Cfr. *O ESPÍRITU DA AMÉRICA PREHISPÁNICA. 3000 ANOS DE CULTURA*, Auditorio de Galicia, Consorcio da Cidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1996, p. 112, p. 63.

R. Smithson también transforma a partir de la otra cara del espejo: <<la jungla crece tan sólo por medio de su propia negación- el arte hace lo mismo->>³²⁴. Hay que destruir para poder crear; la *antivisión* es necesaria³²⁵.

Lo oculto como *sombra* lo persigue constantemente y a la vez hay un deseo de aceptarla mediante la creación, aunque irremediabilmente lo alcanza:

<<Una catástrofe dual engullía a uno <como un punto> y, sin embargo, el avión seguía como si no hubiera pasado nada>>³²⁶.

Esa *antivisión* o *visión negativa* alude a la necesidad de ver las *cosas* (en el sentido *heideggeriano*) por sus dos caras; no hay que olvidar que detrás del espejo hay una sombra que es la que le proporciona su característica de reflejo, sin esa sombra sólo quedaría el cristal. A cambio, el azogue que recubre el cristal nos ofrece la luz engañosa de un doble simétrico. Si pudiéramos entrar en el espejo, descubriríamos que su funcionamiento es similar al de un <<agujero negro>>, su absorción de la realidad no tiene más límites que el de la percepción del observador. Él elige del

³²⁴ Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Sexto Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 114. [Apéndice III]

³²⁵ Una de las técnicas sugeridas por el psicoanálisis para aceptar la sombra es precisamente la creación a partir del lado oscuro de la personalidad. Este acto creativo puede compararse a una psicoterapia o a un rito: <<Para Jung y sus seguidores la psicoterapia constituye un ritual de renovación que nos permite acercar e integrar en la conciencia la personalidad de la sombra, reducir su potencial inhibitor o destructor y liberar la energía positiva de la vida que se halla atrapada en ella>>. JUNG et al, *Encuentros con la sombra*, op. cit., p. 35.

³²⁶ Es premonitorio su sentimiento al sobrevolar la jungla: muere en un accidente de aviación junto al fotógrafo y el piloto mientras controlaba la realización de su obra *Amarillo Ramp* (20 de Julio de 1973). SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Sexto Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 114. [Apéndice III]

enigma del espejo aquel reflejo del *Aleph* que ya Quetzalcoatl utilizó como testigo de la Verdad, la cosmovisión del hombre prehispánico, la visión del <<inconcebible Universo>> concentrado en un sólo punto sin centro en el espejo³²⁷.

Pero ¿en qué cara del espejo existimos?:

<<¿Era yo tan sólo una sombra en una burbuja de plástico que flotaba en un lugar exterior a la mente y al cuerpo? *Et in Utah ego*^[328]>>³²⁹.

IX.3.b. Belleza y muerte. [48]

En las mariposas del camino ve a la diosa maya Itzaplot (<<mariposa del espejo de obsidiana negra>>³³⁰) como alegoría de la muerte. La describe como belleza y muerte como el femenino de Eros y Thanatos. Eros, hijo del cielo y la tierra aparecía en la simbología griega con una antorcha que cuando se reproducía hacia abajo representaba a Thanatos. Eros también ha sido emparentado con psique, representada como mariposa³³¹. En la

³²⁷ BORGES, J.L., *El Aleph*, op. cit., 1994.

³²⁸ Paráfrasis de la famosa frase *Et in Arcadia Ego* que es definida por Lévi-Strauss, basándose en el estudio de Panofsky sobre el cuadro *Los Pastores de la Arcadia* (Guercino, 1621-23), como <<Y yo también estoy aquí, existo, aún en Arcadia>>, en boca de una calavera expresa el inevitable destino del hombre. Cfr. LÉVI-STRAUSS, C., *Mirar, Escuchar, Leer*, Ed. Siruela, Madrid, 1995, p. 17.

³²⁹ SMITHSON, R., <<The Spiral Jetty>>, op. cit., p. 185.

³³⁰ Apéndice III, Tercer Desplazamiento.

³³¹ También Eros es descrito como hermano del caos (entropía). Cfr. STEUDING, Hermann, *Mitología Griega y Romana*, (Trad. J. Camón Aznar), Ed. Labor, Barcelona, 1953 / GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Ed. Paidós, Barcelona, 1981.

entrevista, ya citada, que Paul Torner realiza a R. Smithson (1970), éste último critica que en la cultura prehispánica prevalezca Thanatos y Eros esté ausente en los sacrificios rituales del dios del espejo humeante³³². Él mismo considera su obra fotográfica como materia inerte y la cámara como <<tumba portátil>>, que en boca del dios Tezcatlipoca acentúa el carácter mortal. El espejo muere con el disparo de la cámara:

<<Las tonalidades innombrables de azul, que fueron una vez charcas cuadradas de cielo formadas por la marea, han desaparecido en la cámara, y descansan ahora en el cementerio de la página impresa -*Ancora in Aradia morte*->>³³³.

³³² Cfr. TORNER, P./ SMITHSON, R., <<Interview with Robert Smithson>>, en FLAM, J., *Robert Smithson, The Collected Writings*, op. cit., p. 234-241.

³³³ Cfr. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, (Cuarto Desplazamiento), en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 113. [Apéndice III]

IX.4 LA MEMORIA

La memoria es un almacén que escoge imágenes según el impacto que producen, ya sea por su significación o por la utilidad para el sujeto que las recibe. Ese almacén es un contenedor de tres espacios, tres pisos de una caja o una casa³³⁴, en cuyo piso inferior se sitúan aquellos recuerdos que guardó el inconsciente, y al que es difícil acceder cuando la mirada se deja llevar por el cúmulo de nueva información que se deposita en el piso superior. Al piso inferior también se le adjudican los conocimientos y sentimientos ya adquiridos. En el piso superior se conforman las imágenes más recientes; su recuerdo es vivo y de rápida activación. Con el tiempo algunos de estos recuerdos se filtran al segundo piso. La imagen de uno de esos recuerdos no está presente pero puede ser recordada con un estímulo conceptual o imagen comparativa. Esa nueva imagen, al ser comparada con imágenes almacenadas en la memoria, estimula el recuerdo anterior y desemboca en asociaciones que enriquecen aquellas primeras imágenes, dando forma a una nueva experiencia³³⁵. Es decir, la experiencia se actualiza con el registro en un tiempo presente. El estímulo desencadena las asociaciones y el hilo conductor que une los fragmentos de la memoria para proyectarla a un futuro inmediato.

En el proceso de conocimiento entendido en tres fases (exploración, reflexión y creación), al comenzar la exploración,

³³⁴ Estos almacenes que la psicología denomina <<almacén a corto y largo plazo>> son comparables a los pisos de la casa que el filósofo G. Bachelard describe fenomenológicamente en su obra *La Poética del Espacio*. Op. cit.

³³⁵ Cfr. CRICK, F., *La Búsqueda Científica del Alma*, Ed. Debate, Madrid, 1994, pp. 84-85.

intuida, en principio, sobre un tema determinado extraído del *lugar*, el primer piso del almacén comienza a funcionar, selecciona (a veces sin razón aparente) por el segundo estrato. La reflexión realizada partiendo de las primeras informaciones es procesada en el intercambio entre primero y segundo piso buscando activaciones de la memoria que en determinadas ocasiones acude al tercer piso sin ser consciente. La meditación y reflexión en el recuerdo y el *diálogo dual* son los principales medios del intelecto; se vuelcan sobre un *despertar cognitivo* que podemos denominar *creación*. Esa creación se manifiesta en un acto, un *hacer* creativo. El que, en un principio era contemplador pasivo, se activa para desembocar en un acto creativo con un conducto establecido entre los estratos de la memoria. Son *sedimentos de la mente* que se transforman desde la materia petrificada a materia viva. El que contempla, investiga y crea, presenta el resultado final *como objeto producto de una acción creativa*.

El espectador recibe ese objeto-acción y de nuevo utiliza los almacenes de la memoria. Contempla registrando una primera capa de información. Si el impacto producido fue capaz de atravesar la superficie existente entre dos pisos, el espectador seguirá interesándose y escarbará en nuevas informaciones para reflexionar y entender. El espectador cuyas imágenes permanezcan en el primer piso mantendrá una actitud pasiva. Si recoge, recicla y procesa, habrá sido capaz de utilizar los tres estratos para realizar una acción, sea del tipo que sea³³⁶, todas forman parte del acto creativo y el espectador se transforma en participante activo de la obra; extrae, por tanto, de ella su cualidad artística.

³³⁶ Cfr. BODENMANN-RITTER, C., *Joseph Beuys. Cada Hombre, un Artista*, op. cit., p. 71.

IX. 4.a. Un Cajón Contenedor

Imaginemos la memoria como un cajón de varios compartimentos de paredes osmóticas que se cruzan en líneas verticales y horizontales. Cada compartimento lo imaginamos cúbico para no perder un cierto orden cartesiano, pero sus paredes serán osmóticas para dejar un espacio al azar y al dinamismo, para que lo caótico natural también encuentre su espacio. Cada uno podría ser un espejo de R. Smithson, y, cada uno de nosotros, elegiríamos seguir o no contemplándolo para penetrar en nuevas capas de nuestra memoria. Llegar a alcanzar los estratos más profundos del inconsciente para elevarlos hasta las cotas más altas del entendimiento.

Cada espejo dispuesto horizontalmente deja espacio para una mirada, para el sueño, para el vacío, para la imaginación, para lo efímero, para la entropía, para la dialéctica, para la presencia-ausencia, para lo palpable y lo impalpable, para lo inmóvil y frío.

La exploración del lugar la vibración que éste le transmite, se convierte en experiencia inmediata. El proceso de activación de la memoria es rápido. Los tres pisos se yuxtaponen y surge el espejo (objeto) en el viaje (acción desplazamiento). Cada parada (emplazamiento) es un pequeño impacto recogido en un primer estrato de la memoria que reaviva el segundo. El trabajo de campo realizado sobre la cultura del lugar elegido (otra exploración más en su acción e investigación) es un nuevo ejercicio para la memoria. Actúa en ella la memoria histórica, *comprendiendo el pasado desde su posición futura*, y la memoria colectiva. El sentir del lugar y la memoria interactúan para completar una experiencia o vivencia personal del artista.

Cada obra puede convertirse en un verso surgido de una experiencia vivida. La experiencia entra a formar parte de una memoria individual que al sumergirse en los estratos más profundos de la conciencia llega a fundirse con una memoria colectiva.

Los recuerdos pertenecen a esa memoria individual que Rainer M. Rilke define como una *memoria vital*, son recuerdos que ya no son pensados sino que han sido abiertos hasta diluirse en el ser mismo. De esa fuente de recuerdos cuya agua es la memoria se surte el arte y el artista. Para descubrir cada río, cada fuente, es necesario experimentar mediante la acción que el viaje oferta.

<<Es necesario ser capaz de recordar caminos a través de regiones desconocidas... mañanas a la orilla del océano, el océano mismo, los mares, noches de viajes que pasaron rápidamente y volaron con las estrellas; Y, todavía así, no es suficiente con que uno pueda pensar en todo esto. Es necesario tener el recuerdo de muchas noches de amor... y también haber estado junto a los moribundos, estar sentado junto a los muertos en el cuarto de la ventana abierta... Y todavía no es suficiente con tener recuerdos. Porque no son los recuerdos en sí mismos. No, hasta que no se conviertan en sangre dentro de nosotros, en mirada y aún en gesto, anónimos e indistinguibles de nosotros mismos. No es hasta ese momento que se hace posible que, en la hora mas insólita, la primera palabra de un verso emerja de entre todas ellas y se les adelante>>³³⁷.

La memoria es el hilo que trenza todos los destinos.

³³⁷ MOOD, J. L. (Ed. Lit.), *Rilke on Love and other Difficulties*, W. W. Norton, Nova York, 1975, pp. 93-94. Traducción citada en SPECTOR, N., *FELIX GONZALEZ TORRES*, op. cit., p. 42.

APPENDICE III

apéndice III

INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN

ROBERT SMITHSON

Of the Mayan ideas on the forms of the earth we know little. The Aztec thought the crest of the earth was the top of a huge saurian monster, a kind of crocodile, which was the object of a certain cult. It is probable that Mayan had a similar belief, but it is not impossible that at the same time they considered the world to consist of seven compartments, perhaps stepped as four layers. —J. Eric S. Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing*

The characteristic feature of the savage mind is its timelessness: its object is to grasp the world as both a synchronic and a diachronic totality and the knowledge which it draws therefrom is like that afforded of a room by mirrors fixed on opposite walls, which reflect each other (as well as objects in the intervening space) although without being strictly parallel.

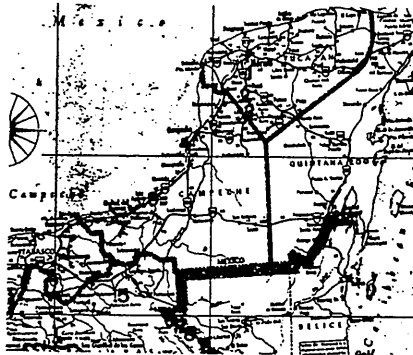
—Claude Levi-Strauss, *The Savage Mind*

Driving away from Merida down Highway 261 one becomes aware of the indifferent horizon. Quite apathetically it rests on the ground devouring everything that looks like something. One is always crossing the horizon, yet it always remains distant. In this line where sky meets earth, objects cease to exist. Since the car was at all times on some leftover horizon, one might say that the car was imprisoned in a line, a line that is in no way linear. The distance seemed to put restrictions on all forward movement, thus bringing the car to a countless series of standstills. How could one advance on the horizon, if it was already present under the wheels? A horizon is something else other than a horizon; it is closedness in openness, it is an enchanted region where down is up. Space can be approached, but time is far away. Time is devoid of objects when one displaces all destinations. The car kept going on the same horizon.

Looking down on the map (it was all there), a tangled network of horizon lines on paper called "roads," some red, some black. Yucatan, Quintana Roo, Campeche, Tabasco, Chiapas and Guatemala congealed into a mass of gaps, points, and little blue threads (called rivers). The map legend contained signs in a neat row: archeological monuments (black), colonial monuments (black), historical site (black), bathing resort (blue), spa (red), hunting (green), fishing (blue), arts and crafts (green), aquatic sports (blue), national park (green), service station (yellow). On the map of Mexico they were scattered like the droppings of some small animal.

The *Tourist Guide and Directory of Yucatan-Campeche* rested on the car seat. On its cover was a crude drawing depicting the Spaniards meeting the Mayans, in the background was the temple of Chichén Itzá. On the top left-hand corner was printed "YUCATAN CAMPECHE" (listen how they

talk)—EXCLAIMED THE MAYANS ON HEARING THE SPANISH LANGUAGE," and in the bottom left-hand corner "YUCATAN CAMPECHE"—REPEATED THE SPANIARDS WHEN THEY HEARD THESE WORDS." A caption under all this said "Mayan and Spanish First Meeting 1517." In the "Official Guide" to Uxmal, Fig. 28 shows 27 little drawings of "Pottery Found at Uxmal." The shading on each pot consists of countless dots. Interest in such pots began to wane. The steady hiss of the air-conditioner in the rented Dodge Dart might



Vicinity of the Nine Mirror Displacements.

have been the voice of Eecath — the god of thought and wind. Wayward thoughts blew around the car, wind blew over the scrub bushes outside. On the cover of Victor W. Von Hagen's paperback *World of the Maya* it said, "A history of the Mayas and their resplendent civilization that grew out of the jungles and wastelands of Central America." In the rear-view mirror appeared Tezcatlipoca — demiurge of the "smoking-mirror." "All those guide books are of no use," said Tezcatlipoca, "You must travel at random, like the first Mayans, you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art."

Through the windshield the road stabbed the horizon, causing it to bleed a sunny incandescence. One couldn't help feeling that this was a ride on a knife covered with solar blood. As it cut into the horizon a disruption took place. The tranquil drive became a sacrifice of matter that led to a discontinuous state of being, a world of quiet delirium. Just sitting there brought one into the

wound of a terrestrial victim. This peaceful war between the elements is ever present in Mexico — an echo, perhaps, of the Aztec and Mayan human sacrifices.

The First Mirror Displacement:

Somewhere between Uman and Muna is a charred site. The people in this region clear land by burning it out. On this field of ashes (called by the natives a "milpa") twelve mirrors were cantilevered into low mounds of red soil. Each mirror was twelve inches square, and supported from above and below by the scorched earth alone. The distribution of the squares followed the irregular contours on the ground, and they were placed in a random parallel direction. Bits of earth spilled onto the surfaces, thus sabotaging the perfect reflections of the sky. Dirt hung in the sultry sky. Bits of blazing cloud mixed with the ashy mass. The displacement was in the ground, not on it. Burnt tree stumps spread around the mirrors and vanished into the arid jungles.

The Second Mirror Displacement:

In a suburb of Uxmal, which is to say nowhere, the second displacement was deployed. What appeared to be a shallow quarry was dug into the ground to a depth of about four to five feet, exposing a bright red clay mixed with white limestone fragments. Near a small cliff the twelve mirrors were stuck into clods of earth. It was photographed from the top of the cliff. Again Tezcatlipoca spoke, "That camera is a portable tomb, you must remember that." On this same site, the Great Ice Cap of Gondwanaland was constructed according to a map-outline on page 459 of Marshall Kay's and Edwin H. Colbert's *Stratigraphy and Life History*. It was an "earth-map" made of white limestone. A bit of the Carboniferous period is now installed near Uxmal. That great age of calcium carbonate seemed a fitting offering for a land so rich in limestone. Reconstructing a land mass that existed 350 to 305 million years ago on a terrain once controlled by sundry Mayan gods caused a collision in time that left one with a sense of the timeless.

Timelessness is found in the lapsed moments of perception, in the common pause that breaks apart into a sandstorm of pauses. The malady of wanting to "make" is *unmade*, and the malady of wanting to be "able" is disabled. Gondwanaland is a kind of memory, yet it is not a memory, it is but an incognito land mass that has been *unthought* about and turned into a Map of Impasse. You cannot visit Gondwanaland, but you can visit a "map" of it.

The Third Mirror Displacement:

The road went through butterfly swarms. Near Bolonchen de Rejon thousands of yellow, white and black swallowtail butterflies flew past the car



First Mirror Displacement



Second Mirror Displacement



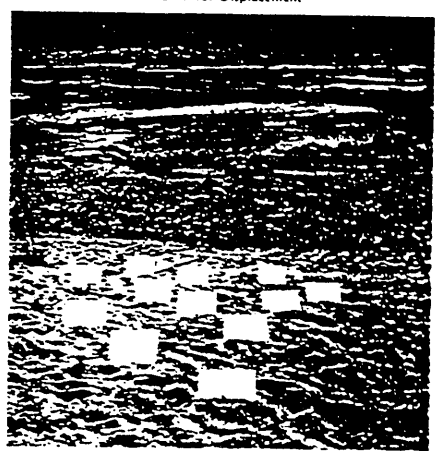
Third Mirror Displacement



Fourth Mirror Displacement



Fifth Mirror Displacement



Sixth Mirror Displacement



Seventh Mirror Displacement



Eighth Mirror Displacement



Ninth Mirror Displacement

ogy? Who in their right mind would ever come up with a concept of perceptual petit mal? Nobody could ever believe that certain shades of green are carriers of chromatic fever. The notion that light is suffering from a color-sickness is both repugnant and absurd. That color is worse than eternity is an affront to enlightened criticism. Everybody knows that "pathetic" colors don't exist. Yet, it is that very lack of "existence" that is so deep, profound and terrible. There is no chromatic scale down there because all colors are present spawning agglutinations out of agglutinations. It is the incoherent mass that breeds color and kills light. The poised mirrors seemed to buckle slightly over the uncertain ground. Dis-jointed square streaks and smudges hovered close to incomprehensible shadows. Proportion was disconnected and in a condition of suspense. The double allure of the ground and the mirrors brought forth apparitions. Out of green reflections came the networks of Coatlicue, known to the Mayans as the Serpent Lady: Mother Earth. Twistings and windings were frozen in the mirrors. On the outskirts of the ruins of Palenque or in the skirts of Coatlicue, rocks were overturned; first the rock was photographed, then the pit that remained. "Under each rock is an orgy of scale," said Coatlicue, while flashing a green snake from a nearby "killer tree" (parasite vines that smother a tree, till they become the tree). Each pit contained miniature earthworks—tracks and traces of insects and other sundry small creatures. In some beetle dung, cobwebs, and nameless slime. In others cocoons, tiny ant nests and raw roots. If an artist could see the world through the eyes of a caterpillar he might be able to make some fascinating art. Each one of these secret dens was also the entrance to the abyss. Dungeons that dropped away from the eyes into a damp cosmos of fungus and mold — an exhibition of clammy solitude.

The Colloquy of Coatlicue and Chronos

"You don't have to have cows to be a cowboy."
—Nudie

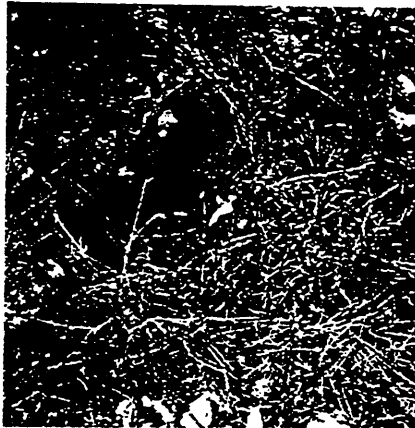
Coatlicue: You have no future.
Chronos: And you have no past.
Coatlicue: That doesn't leave us much of a present.
Chronos: Maybe we are doomed to being merely some "light-years" with missing tenses.
Coatlicue: Or two inefficient memories.
Chronos: So this is Palenque.
Coatlicue: Yes; as soon as it was named it ceased to exist.
Chronos: Do you think those overturned rocks exist?
Coatlicue: They exist in the same way that undiscovered moons orbiting an unknown planet exist.
Chronos: How can we talk about what exists, when we hardly exist ourselves?
Coatlicue: You don't have to have existence to exist.

The Sixth Mirror Displacement:

From Ruinas Bonampak to Agua Azul in a single engine airplane with a broken window. Below, the jungle extinguished the ground, and spread the horizon into a smoldering periphery. This perimeter was subject to a double perception by which, on one hand, all escaped to the outside, and on the other, all collapsed inside; no boundaries could hold this jungle together. A dual catastrophe engulfed one "like a point," yet the airplane continued as though nothing had happened. The eyes were circumscribed by a widening circle of vertiginous foliage, all dimensions at that edge were uprooted and flung outward into green blurs and blue haze. But one just continued



Robert Smithson, *Overturned Rock, Uxmal (first phase) 1969.*



Robert Smithson, *Overturned Rock, Uxmal (second phase) 1969.*

smoking and laughing. The match boxes in Mexico are odd, they are "things in themselves." While one enjoys a cigarette, he can look at his yellow box of "Clasicos-De Lujo-La Central." The match company has thoughtfully put a reproduction of Venus De Milo on the front cover, and a changing array of "fine art" on the back cover, such as Pedro Brueghel's *The Blind Leading the Blind*. The sea of leaves below continued to exfoliate and infoliate; it thickened to a great degree. Out of the smoke of a Salem came the voice of Ometecuhtli—the Dual Being, but one could not hear what he had to say because the airplane engine roared too loudly. Down in the lagoons and swamps one could see *infinite, isotropic, three-dimensional* and *homogeneous space* sinking out of sight. Up and down the plane glided, over the inundating colors in the circular jungle. A fugitive seizure of "clear-air turbulence" tossed the plane about and caused mild nausea. The jungle grows only by means of its own negation—art does the same. Inexorably the circle tightened its coils as the plane gyrated over the landing strip. The immense horizon contracted its endless rings. Lower and lower into the vortex of Agua Azul, into the calm infernal center, and into the flaming spiral of Xiutecuhtli. Once on the ground another match was struck—the dugouts on the Rio Usumacinta were waiting.

The current of the river carried one swiftly along. Perception was stunned by small whirlpools suddenly bubbling up till they exhausted themselves into minor rapids. No isolated moment on the river, no fixed point, just flickering moments of tumid duration. Iguanas sunning themselves on the incessant shores. Hyperbole touched the bottom of the literal. An excess of green sunk any upward movement. Today, we are afflicted with an inversion of hyperbole—gravity. Rivers of Lead. Lakes of Asphalt. Heavy water. Generalized mud. The Caretaker of Dullness—habit—lurks everywhere. Tlazolteotl: Eater of Filth rules. Near a pile of rubble in the river, by what was once one of the Temples of Yaxchilan, the dugout stopped. On a high sandbank the mirrors were placed.

The Seventh Mirror Displacement:

Yaxchilan may not be wasted (or, as good as waste, doomed to wasting) but still building itself out of secrets and shadows. On a multifarious confusion of ruins are frail huts made of sticks with thatched roofs. The world of the Maya and its cosmography has been deformed and beaten down by the pressure of years. The natives at Yaxchilan are weary because of that long yesterday, that unending calamitous day. They might even be disappointed by the grand nullity of their own past attainments. Shattered recesses with wild growths of creepers and weeds disclosed a broken geometry. Turning the pages of a book on Mayan temples, one is relieved of the futile and stupefying mazes of the tropical density. The load of actual, on-the-spot perception is drained away into banal appreciation. The ghostly photographic remains are sapped memories, a mock reality of decomposition. Pigs

in erratic, jerky flight patterns. Several smashed into the car radio aerial and were suspended on it because of the wind pressure. In the side of a trap of crushed limestone the twelve mirrors were cantilevered in the midst of large clusters of butterflies that had landed on the limestone. For brief moments flying butterflies were reflected; they seemed to fly through a sky of gravel. Shadows cast by the mirrors contrasted with those seconds of color. A scale in terms of "time" rather than "space" took place. The mirror itself is not subject to duration, because it is an ongoing abstraction that is always available and timeless. The reflections, on the other hand, are fleeting instances that evade measure. Space is the remains, or corpse, of time, it has dimensions. "Objects" are "sham space," the excrement of thought and language. Once you start seeing objects in a positive or negative way you are on the road to derangement. Objects are phantoms of the mind, as false as angels. Itz'aplotl is the Mayan Obsidian Butterfly: "... a demonic goddess of unpredictable fate represented as beautiful but with death symbols on her face." (See *The Gods of Mexico* by C. A. Burland.) This relates to the "black obsidian mirror" used by Tezcatlipoca into

which he gazed to see the future. "Unpredictable fate" seemed to guide the butterflies over the mirror displacements. This also brings to mind the concave mirrors of the Olmecs found at La Venta, Tabasco State, and researched by Robert Heizer, the archeologist. "The mirrors were masterpieces. Each had been so perfectly ground that when we rotated it the reflection we caught was never distorted in the least. Yet the hematite was so tough that we could not even scratch it with knives of hard Swedish steel. Such mirrors doubtless served equally well to adorn important personages or to kindle ritual fires." (*Gifts for the Jaguar God* by Philip Drucker and Robert F. Heizer, N.G.M., 9/56.) "The Jaguar in the mirror that smokes in the World of the Elements knows the work of Carl Andre," said Tezcatlipoca and Itz'aplotl at the same time in the same voice. "He knows the Future travels backwards," they continued. Then they both vanished into the pavement of Highway 261. *The Fourth Mirror Displacement:*

South of Campeche, on the way to Champoton, mirrors were set on the beach of the Gulf of Mexico. Jade colored water splashed near the mirrors, which were supported by dry seaweed and eroded rocks, but the reflections abolished

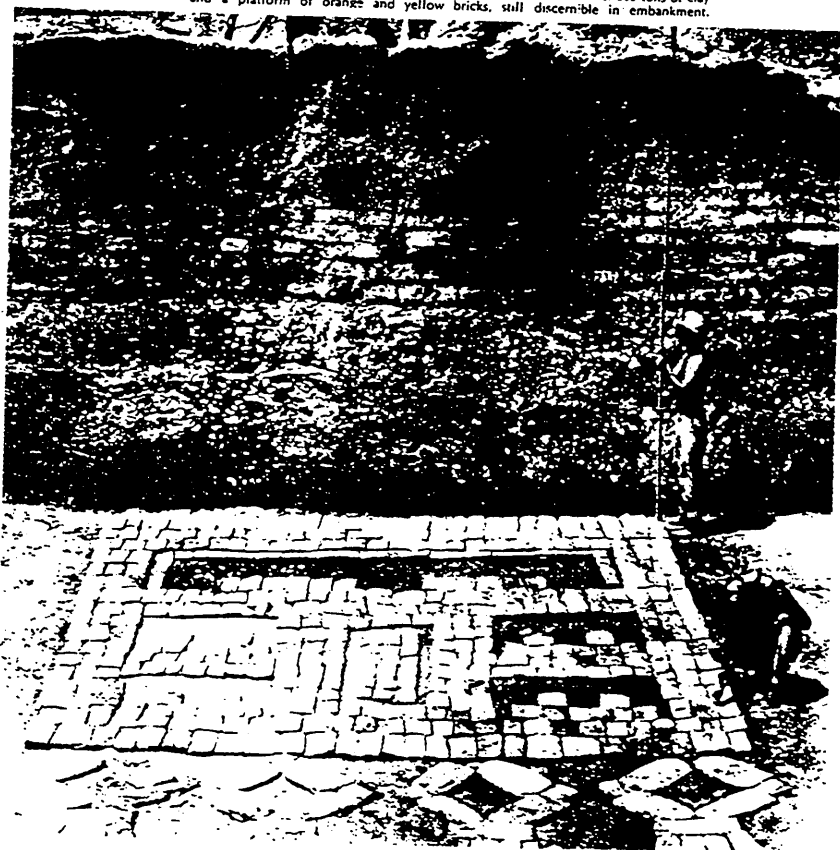
the supports, and now words abolish the reflections. The unnameable tonalities of blue that were once square tide pools of sky have vanished into the camera, and now rest in the cemetery of the printed page — *Ancora in Arcadia morte*. A sense of arrested breakdown prevails over the level mirror surfaces and the unlevel ground. "The true fiction eradicates the false reality," said the voiceless voice of Chalchihuiticue—the Surd of the Sea.

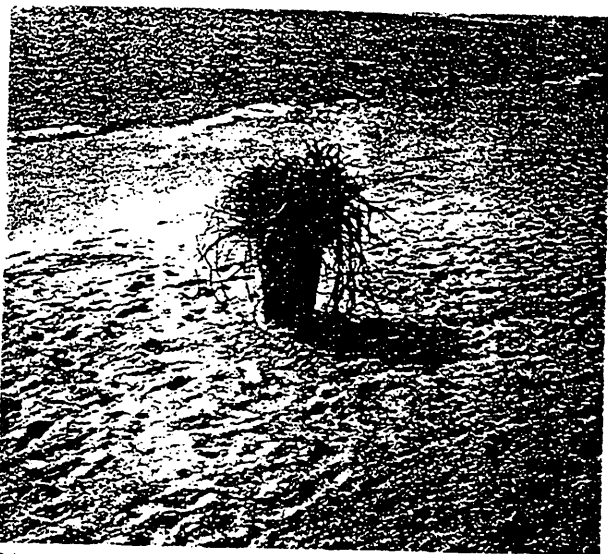
The mirror displacement cannot be expressed in rational dimensions. The distances between the twelve mirrors are shadowed disconnections, where measure is dropped and incomputable. Such mirror surfaces cannot be understood by reason. Who can divulge from what part of the sky the blue color came? Who can say how long the color lasted? Must "blue" mean something? Why do the mirrors display a conspiracy of muteness concerning their very existence? When does a displacement become a misplacement? These are forbidding questions that place comprehension in a predicament. The questions the mirrors ask always fall short of the answers. Mirrors thrive on surds, and generate incapacity. Reflections fall onto the mirrors without logic, and in so doing invalidate every rational assertion. Inexpressible limits are on the other side of the incidents, and they will never be grasped. *The Fifth Mirror Displacement:*

At Palenque the lush jungle begins. The palisade, Stone Houses, Fortified Houses, Capital of the People of the Snake or City of Snakes are the names this region has been called. Writing about mirrors brings one into a groundless jungle where words buzz incessantly instead of insects. Here in the heat of reason (nobody knows what that is), one tends to remember and think in lumps. What really makes one listless is ill-founded enthusiasm, say the zeal for "pure color." If colors can be pure and innocent, can they not also be impure and guilty?

In the jungle all light is paralyzed. Particles of color infected the molten reflections on the twelve mirrors, and in so doing, engendered mixtures of darkness and light. Color as an agent of matter filled the reflected illuminations with shadowy tones, pressing the light into dusty material opacity. Flames of light were imprisoned in a jumbled spectrum of greens. Refracting sparks of sunshine seemed smothered under the weight of clouded mixtures—yellow, green, blue, indigo and violet. The word "color" means at its origin to "cover" or "hide." Matter eats up light and "covers" it with a confusion of color. Luminous lines emanate from the edges of the mirrors, yet the surface reflections manifest nothing but shady greens. Deadly greens that devour light. Acrylic and Day-glo are nothing to these raw states of light and color. Real color is risky, not like the tame stuff that comes out of tubes. We all know that there could never be anything like a "color-pathos" or a pathology of color. How could "yellow is yellow" survive as a malarial tautol-

Olmec Jaguar Mask, La Venta, Mexico. Covered by the Olmecs under 500 tons of clay and a platform of orange and yellow bricks, still discernible in embankment.





Robert Smithson, *Second Upside-down Tree* — Captiva Island, Florida.

Why should flies be without art?

run around the tottering masses, and so do tourists. Horizons were submerged and suffocated in an asphyxiation of vanishing points. Archeologists had tried to transport a large stone stele out of the region by floating it on dugouts up the Usumacinta to Agua Azul, but they couldn't get it into an airplane, so they had to take it back to Yaxchilan. There it remains today, collecting moss—a monument to Sisyphus. Near this stele, the mirrors were balanced in a tentacled tree. A giant vegetable squid inverted in the ground. Sunrays filtered into the reflections. The displacement addressed itself to a teeming frontality that made the tree into a jumbled wall full of snarls and tangles. The mirror surfaces being disconnected from each other “destructuralized” any literal logic. Up and down parallels were dislocated into twelve centers of gravity.

A precarious balance existed somewhere between the tree and the dead leaves. The gravity lost itself in a web of possibilities; as one looked more and more possibilities emerged because nothing was certain. Nine of the twelve mirrors in the photograph are plainly visible, two have sunk into shadow. One on the lower right is all but eclipsed. The displacement is divided into five rows. On the site the rows would come and go as the light fell. Countless chromatic patches were wrecked on the mirrors, flakes of sunshine dispersed over the reflecting surfaces and obliterated the square edges, leaving indistinct pulverizations of color on an indeterminate grid. A mirror on the third row jammed between two branches flashed into dematerialization. Other mirrors escaped into visual extinguishment. Bits of reflected jungle retreated from one's perception. Each point of fo-

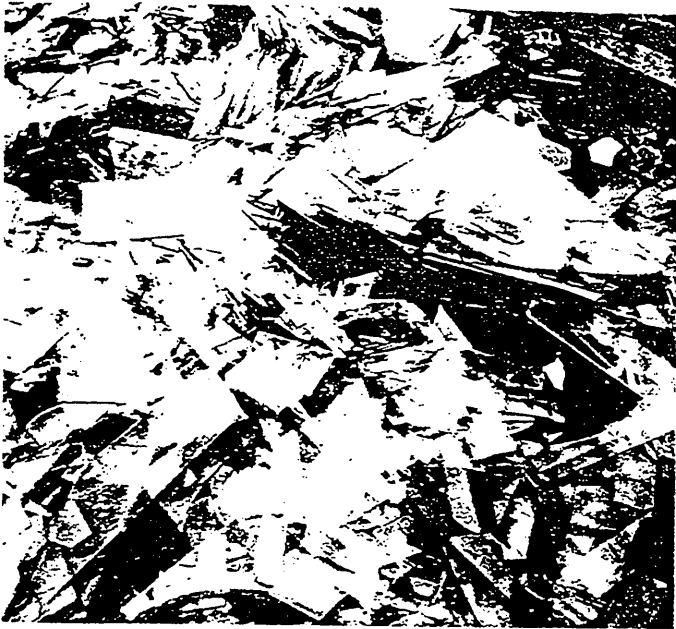
cus spilled into cavities of foliage. Glutinous light submerged vision under a wilderness of unassimilated seeing. Scraps of sight accumulated until the eyes were engulfed by scrambled reflections. What was seen reeled off into indecisive zones. The eyes seemed to look. Were they looking? Perhaps. Other eyes were looking. A Mexican gave the displacement a long, imploring gaze. Even if you cannot look, others will look for you. Art brings sight to a halt, but that halt has a way of unravelling itself. All the reflections expired into the thickets of Yaxchilan. One must remember that writing on art replaces presence by absence by substituting the abstraction of language for the real thing. There was a friction between the mirrors and the tree, now there is a friction between language and memory. A memory of reflections becomes an absence of absences.

On this site the third upside-down tree was planted. The first is in Alfred, New York State, the second is in Captiva Island, Florida; lines drawn on a map will connect them. Are they totems of rootlessness that relate to one another? Do they mark a dizzy path from one doubtful point to another? Is this a mode of travel that does not in the least try to establish a coherent coming and going between the here and the there? Perhaps they are dislocated “North and South poles” marking peripheral places, polar regions of the mind fixed in mundane matter—poles that have slipped from the geographical moorings of the world's axis. Central points that evade being central. Are they dead roots that haplessly hang off inverted trunks in a vast “no man's land” that drifts toward vacancy? In the riddling zones, nothing is for sure. Nevertheless, flies are attracted to

such riddles. Flies would come and go from all over to look at the upside-down trees, and peer at them with their compound eyes. What the fly sees is “something a little worse than a newspaper photograph as it would look to us under a magnifying glass.” (See *Animals Without Backbones*, Ralph Buchsbaum.) The “trees” are dedicated to the flies. Dragonflies, fruit flies, horseflies. They are all welcome to walk on the roots with their sticky, padded feet, in order to get a close look. *Why should flies be without art?*

The Eighth Mirror Displacement:

Against the current of the Usumacinta the dugout headed for the Island of Blue Waters. The island annihilates itself in the presence of the river, both in fact and mind. Small bits of sediment dropped away from the sand flats into the river. Small bits of perception dropped away from the edges of eyesight. Where is the island? The unknowable zero island. Were the mirrors mounted on something that was dropping, draining, eroding, trickling, spilling away? Sight turned away from its own looking. Particles of matter slowly crumbled down the slope that held the mirrors. Tinges, stains, tints, and tones crumbled into the eyes. The eyes became two wastebaskets filled with diverse colors, variegations, ashy hues, blotches and sunburned chromatics. To reconstruct what the eyes see in words, in an “ideal language” is a vain exploit. Why not reconstruct one's inability to see? Let us give passing shape to the unconsolidated views that surround a work of art, and develop a type of “anti-vision” or negative seeing. The river shored up clay, loess, and similar matter, that shored up the slope, that shored up the mirrors. The mind shored up thoughts and memories, that shored up points of view, that shored up the swaying glances of the eyes. Sight consisted of knotted reflections bouncing off and on the mirrors and the eyes. Every clear view slipped into its own abstract slump. All viewpoints choked and died on the tepidity of the tropical air. The eyes, being infected by all kinds of nameless tropisms, couldn't see straight. Vision sagged, caved in, and broke apart. Trying to look at the mirrors took the shape of a game of pool under water. All the clear ideas of what had been done melted into perceptual puddles, causing the brain to gurgle thoughts. Walking conditioned sight, and sight conditioned walking, till it seemed only the feet could see. Squinting helped somewhat, yet that didn't keep views from tumbling over each other. The oblique angles of the mirrors disclosed an altitude so remote that bits of “place” were cast into a white sky. How could that section of visibility be put together again? Perhaps the eyes should have been screwed up into a sharper focus. But no, the focus was at times cock-eyed, at times myopic, overexposed, or cracked. Oh, for the happy days of pure walls and pure floors! Flatness was nowhere to be found. Walls of collapsed mud, and floors of bleached detritus replaced the flatness



Robert Smithson, *The Map of Glass*, built at Loveladies, N.J., 1969 (detail).

of rooms. The eyes crawled over grains, chips, and other jungle obstructions. From the blind side reflections studded the shore—into an anti-vision. Outside this island are other islands of incommensurable dimension. For example, the Land of Mu, built on “shaky ground” by Ignatius Donnelly in his book *Atlantis, the Antediluvian World*, 1882, based on an imaginative translation of Mayan script by Diego de Landa.¹ The memory of what is not may be better than the amnesia of what is.

The Ninth Mirror Displacement:

Some “enantiomorphic” travel through Villahermosa, Frontera, Cd. del Carmen, past the Laguna de Terminos. Two asymmetrical trails that mirror each other could be called enantiomorphic after those two common enantiomorphs—the right and left hands. Eyes are enantiomorphs. Writing the reflection is supposed to match the physical reality, yet somehow the enantiomorphs don’t quite fit together. The right hand is always at variance with the left. Villahermosa on the map is an irregular yellow shape with a star in it. Villahermosa on the earth is an irregular yellow shape with no star in it. Frontera and Cd. del Carmen are white circles with black rings around them. Frontera and Cd. del Carmen on the earth are white circles with no black rings around them. You say nobody was looking when they passed through those cities. You may be right, but then you may be wrong. You are caught in your own enantiomorph.

The double aspect of Quetzalcoatl is less a person than an operation of totemic perception.

Quetzalcoatl becomes one half of an enantiomorph (coatl means twin) in search of the other half. A mirror looking for its reflection but never quite finding it. The morning star of Quetzal is apt to be polarized in the shadowy reflection of the evening star. The journeys of Quetzalcoatl are recorded in Sahagun’s *Historia Universal de las Cosas de Nueva Espana*, parts of which are translated into English in *The Gods of Mexico* by C. A. Burland. In Sahagun’s Book III, Chapter XIII, “Which tells of the departure of Quetzalcoatl towards Tlapallan (the place of many colours) and of the things he performed on the way thither.” Quetzalcoatl rested near a great tree (Quanhuitlan). Quetzalcoatl looked into his “obsidian mirror” and said “Now I become aged.” “The name of that place has ever afterwards been Ucuatlitlan (Beside the Tree of Old Age). Suddenly he seized stones from the path and threw them against the unlucky tree. For many years thereafter the stones remained encrusted in the ancient tree.” By traveling with Quetzalcoatl one becomes aware of primordial time or final time—The Tree of Rocks. (A memo for a possible “earthwork”—balance slabs of rock in tree limbs.) But if one wishes to be ingenious enough to erase time one requires mirrors, not rocks. A strange thing, this branching mode of travel: one perceives in every past moment a parting of ways, a highway spreads into a bifurcating and trifurcating region of zigzags. Near Sabancuy the last displacement in the cycle was done. In mangrove (also called mangrave) branches and roots mirrors were suspended. There

will be those who will say “that’s getting close to nature.” But what is meant by such “nature” is anything but natural. When the conscious artist perceives “nature” everywhere he starts detecting falsity in the apparent thickets, in the appearance of the real, and in the end he is skeptical about all notions of existence, objects, reality, etc. Art works out of the inexplicable. Contrary to affirmations of nature, art is inclined to semblances and masks, it flourishes on discrepancy. It sustains itself not on differentiation, but defifferentiation, not on creation but decreation, not on nature but denaturalization, etc. Judgments and opinions in the area of art are doubtful murmurs in mental mud. Only appearances are fertile; they are gateways to the primordial. Every artist owes his existence to such mirages. The ponderous illusions of solidity, the non-existence of things, is what the artist takes for “materials.” It is this absence of matter that weighs so heavy on him, causing him to invoke gravity. Actual delirium is devoid of insanity; if insanity existed it would break the spell of productive apathy. Artists are not motivated by a need to communicate; travel over the unfathomable is the only condition.

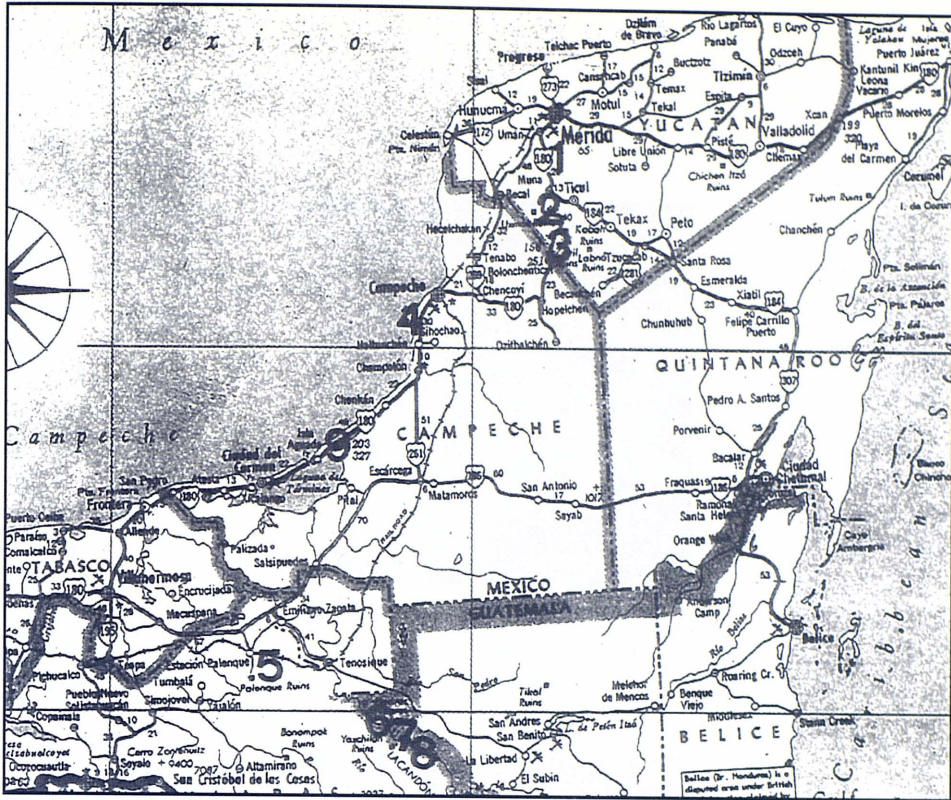
Living beings dwell in their expectations rather than in their senses. If they are ever to see what they see, they must first in a manner stop living; they must suspend the will, as Schopenhauer put it; they must photograph the idea that is flying past, veiled in its very swiftness.

—George Santayana, *Scepticism and Animal Faith*

If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased. Remembrances are but numbers on a map, vacant memories constellating the intangible terrains in deleted vicinities. It is the dimension of absence that remains to be found. The expunged color that remains to be seen. The fictive voices of the totems have exhausted their arguments. Yucatan is elsewhere. ■

1. This is just one of thousands of hypothetical arguments in favor of Atlantis. Conjectural maps that point to this non-existent site fill many unread atlases. It very well could be that the Maya writings that alluded to “the Old Serpent covered with green feathers, who lies in the Ocean” was Quetzalcoatl or the Sargasso Sea. Every wayward geographer of Atlantis has his own curious theory, they never seem to be alike. From Plato’s *Timaeus* to *Codes Vairicanus A* the documents of the lost island proliferate. On a site in Loveladies, Long Beach Island, New Jersey a map of tons of clear broken glass will follow Mr. Scott-Elliott’s map of Atlantis. Other Maps of Broken Glass (Atlantis) will follow, each with its own odd limits.

Outside in the open air the glass map under the cycles of the sun radiates brightness without electric technology. Light is separable from color and form. It is a shimmering collapse of de-created sharpness, poised on broken points showing the degrees of reflected incandescence. Color is the diminution of light. The cracked transparency of the glass heaps diffuses the daylight of the actual solar source—nothing is fused or connected. The light of exploding magma on the sun is cast on to Atlantis, and ends in a cold luminosity. The heat of the solar rays collides with the spheres of gases that enclose the Earth. Like the glass, the rays are shattered, broken bits of energy, no stronger than moonbeams. A lustrous incense or light particles flashes into a brittle mass. A stagnant blaze sinks into the glassy map of a non-existent island. The sheets of glass leaning against each other allow the sun’s flickers to slide down into hidden fractures of splintered shadow. The map is a series of “upheavals” and “collapses”—a strata of unstable fragments is arrested by the friction of stability.



Vicinity of the Nine Mirror Displacements.



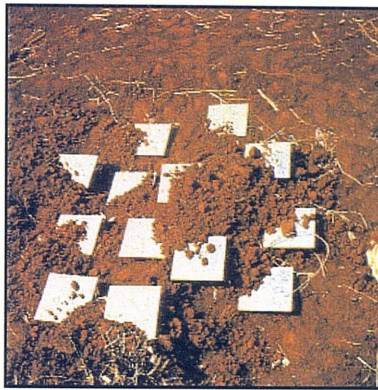
Second Upside-Down Tree-Captiva. Island, Florida.



The Map of Glass, 1969.



First Mirror Displacement



Second Mirror Displacement



Third Mirror Displacement



Fourth Mirror Displacement



Fifth Mirror Displacement



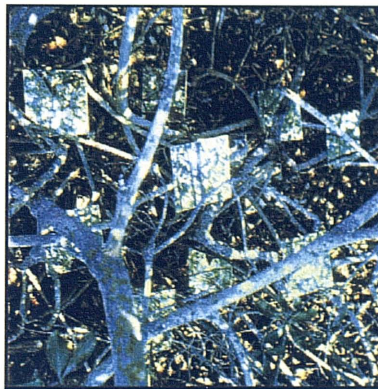
Sixth Mirror Displacement



Seventh Mirror Displacement



Eighth Mirror Displacement



Ninth Mirror Displacement

INCIDENTES DEL VIAJE DE LOS ESPEJOS EN EL YUCATÁN

De las ideas mayas acerca de las ídmas de la tierra sabemos poco. El azteca pensaba que la cresta de la tierra era la parte superior de un enorme monstruo saurio, una especie de cocodrilo, que era objeto de cierto culto. Es probable que los mayas tuvieran una creencia similar, pero no es imposible que al mismo tiempo consideraran que el mundo constaba de siete compartimentos, quizá escalonados en cuatro capas.

J. Eric S. Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing*

El rasgo característico de la mente salvaje es la atemporalidad: su objeto es comprender el mundo como una totalidad tanto sincrónica como diacrónica, y el conocimiento que deriva de ello es como el que proporcionan, en una sala, espejos colocados en paredes opuestas, que se reflejan unos en otros (además de los objetos en el espacio intermedio), aunque sin ser estrictamente paralelos.

Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*

Alejándose de Mérida por la Carretera 261, uno percibe un horizonte indiferente que se posa apáticamente sobre el suelo devorando todo lo que parece algo. Uno está siempre cruzando el horizonte, y sin embargo éste permanece siempre distante. En esta línea en la que el cielo y la tierra se encuentran, los objetos dejan de existir. Puesto que el coche se encontraba en todo momento en algún horizonte sobrante, podría decirse que el coche estaba aprisionado en una línea, una línea que no es de ningún modo lineal. La distancia parecía restringir todo movimiento hacia adelante, deteniendo así el coche innumerables veces. ¿Cómo podía uno avanzar hacia el horizonte si se encontraba ya presente bajo las ruedas? Un horizonte es algo más aparte de un horizonte; es lo cerrado en lo abierto, es una región encantada donde abajo es arriba. Se puede uno acercar al espacio, pero el tiempo está lejos. El tiempo carece de objetos cuando uno desplaza todos los destinos. El coche seguía sobre el mismo horizonte.

Mirando el mapa (estaba todo ahí), una red enmarañada de líneas de horizonte sobre el papel, llamadas "carreteras", algunas rojas, algunas negras. Yucatán, Quintana Roo, Campeche, Tabasco, Chiapas y Guatemala cuajaron en una masa de huecos, puntos, y pequeños hilos azules (llamados ríos). La leyenda del mapa contenía señales en una hilera pulcra: monumentos arqueológicos (negro), monumentos coloniales (negro), lugar histórico (negro), playa (azul), balneario (rojo), caza (verde), pesca (azul), arte y artesanía (verde), deportes náuticos (azul), parque nacional (verde), gasolinera (amarillo). En el mapa de Méjico estaban esparcidos como los excrementos de un pequeño animal.

El *Tourist Guide and Directory of Yucatan-Campeche* descansaba sobre el asiento del coche. En la portada había un dibujo tos-

co que representaba a los españoles en su encuentro con los mayas; al fondo estaba el templo de Chichen Itzá. En la esquina superior izquierda estaba impreso "UY U TAN A KIN PECH" (escuchad como hablan) — EXCLAMARON LOS MAYAS AL OIR LA LENGUA ESPAÑOLA", y en la esquina inferior izquierda "YUCATÁN CAMPECHE" — REPITIERON LOS ESPAÑOLES CUANDO OYERON ESTAS PALABRAS". Un subtítulo bajo todo esto decía "Primer encuentro entre los mayas y los españoles en 1517". En la "Guía oficial" de Uxmal, la fig. 28 muestra 27 dibujos pequeños de "Cerámica hallada en Uxmal". El sombreado en cada tarro consiste en innumerables puntos. El interés por estos tarros comenzó a apagarse. El silbido constante del acondicionador de aire del Dodge Dart alquilado podría haber sido la voz de Eecath, el dios del pensamiento y el viento. Pensamientos caprichosos soplaban alrededor del coche; fuera, el viento soplabo sobre los arbustos. En la portada del libro en rústica *El mundo de los mayas*, de Victor W. Von Hagen, decía: "Una historia de los mayas y su civilización resplandeciente, que surgió de las junglas y los yermos de América Central". En el espejo retrovisor apareció Tezcatlipoca, demiurgo del "espejo humeante". "Todas esas guías no sirven para nada," dijo Tezcatlipoca. "Debes viajar al azar, como los primeros mayas; te arriesgas a perderte en la espesura, pero esa es la única manera de hacer arte."

A través del parabrisas, la carretera apuñalaba el horizonte, haciendo que sangrara una incandescencia soleada. Uno no podía evitar el pensar que éste era un viaje sobre un cuchillo cubierto de sangre solar. Al cortar el horizonte se producía un rompimiento. El paseo tranquilo en coche se convertía en un sacrificio de la materia que conducía a un estado de existencia discontinuo, a un mundo de delirio silencioso. Estar sentado ahí le introducía a uno en la herida de una víctima terrestre. Esta guerra pacífica entre los elementos se encuentra siempre presente en Méjico —un eco, quizá, de los sacrificios humanos aztecas y mayas—.

EL PRIMER DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

En algún lugar entre Uman y Muna hay un sitio chamuscado. La gente de esta región limpia la tierra quemándola. En este campo de cenizas (llamado "milpa" por los nativos), se colocaron doce espejos en voladizo en pequeños montones de tierra roja. Cada espejo tenía doce pulgadas cuadradas, y era sostenido por arriba y por abajo tan sólo por la tierra chamuscada. La distribución de los cuadrados seguía los contornos irregulares sobre el

terreno, y se colocaron en una dirección paralela aleatoria. Trozos de tierra caían sobre las superficies, saboteando así los reflejos perfectos del cielo. En el cielo sofocante había polvo suspendido. Trozos de nubes ardientes se mezclaban con la masa de cenizas. El desplazamiento se encontraba en el terreno, no sobre él. Tocones de árboles quemados se extendían alrededor de los espejos y se desvanecían en las junglas áridas.

EL SEGUNDO DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

En un suburbio de Uxmal, que es como decir en ningún sitio, se desplegó el segundo desplazamiento. Algo parecido a una cantera poco profunda fue excavado en el suelo, hasta una profundidad de unos cuatro o cinco pies, dejando expuesta una arcilla de color rojo intenso mezclada con fragmentos de caliza blanca. Cerca de un pequeño acantilado, los doce espejos fueron hincados en terrones de tierra. Fueron fotografiados desde la cima del acantilado. De nuevo habló Tezcatlipoca: "La cámara es una tumba portátil, debes recordarlo." En este mismo emplazamiento se construyó el Gran Casquete de Hielo de Gondwanaland, según un perfil cartográfico en la página 459 de *Stratigraphy and Life History*, de Marshall Kay y Edwin H. Colbert. Era un "mapa de tierra" hecho de caliza blanca. Un pedazo del período carbonífero se encuentra instalado ahora cerca de Uxmal. La gran era del carbonato cálcico parecía una ofrenda adecuada para una tierra tan rica en caliza. La reconstrucción de una masa terrestre que existió hace 350 a 305 millones de años, en un terreno antaño controlado por diversos dioses mayas, provocó una colisión en el tiempo que le dejaba a uno con una sensación de eternidad.

La eternidad se encuentra en los momentos silenciosos de la percepción, en la pausa común que se abre en una tempestad de pausas. El mal de querer "hacer" está *deshecho*, y el mal de querer ser "capaz" está incapacitado. Gondwanaland es una especie de memoria, pero no es una memoria, no es más que una masa de tierra incógnita que ha sido *impensada* y convertida en un Mapa de la Parálisis. No se puede visitar Gondwanaland, pero se puede visitar un "mapa" del mismo.

EL TERCER DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

La carretera atravesaba enjambres de mariposas. Cerca de Bolonchén de Rejón, miles de macaones amarillos, blancos y negros pasaban el coche, volando de un modo errático y espas-

módico. Varios se estrellaron contra la antena del coche y quedaron suspendidos de ella por la presión del viento. En el costado de un montón de caliza triturada se colocaron en voladizo los doce espejos, en medio de grandes grupos de mariposas que habían aterrizado sobre la caliza. Durante breves momentos, las mariposas volantes se reflejaban, parecían volar por un cielo de grava. Las sombras arrojadas por los espejos contrastaban con esos segundos de color. Se producía una escala en términos de "tiempo", en lugar de en términos de "espacio". El espejo en sí no está sometido a la duración, porque es una abstracción que continúa, que está siempre disponible, y que es eterna. Los reflejos, por otro lado, son casos fugaces que escapan a toda medida. El espacio es el resto, o cadáver, del tiempo; tiene dimensiones. Los "objetos" son "espacio falso", el excremento del pensamiento y el lenguaje. Una vez se empieza a ver los objetos de un modo positivo o negativo, se está de camino al trastorno mental. Los objetos son fantasmas de la mente, tan falsos como los ángeles. Itzpaplotl es la Mariposa de Obsidiana maya: "...una diosa demoníaca de destino impredecible representada como bella, pero con símbolos de la muerte en el rostro." (Véase *The Gods of Mexico*, de C. A. Burland). Esto está relacionado con el "espejo de obsidiana negra" utilizado por Tezcatlipoca, en el que miraba para ver el futuro. El "destino impredecible" parecía guiar a las mariposas sobre los desplazamientos de espejos. Esto hace pensar además en los espejos cóncavos de los olmecas, hallados en La Venta, Estado de Tabasco, e investigados por Robert Heizer, el arqueólogo. "Los espejos eran obras maestras. Cada uno había sido pulido con tal perfección que, cuando lo hacíamos girar, el reflejo no mostraba la menor distorsión. Sin embargo, la hematita era tan dura que no podíamos arañarla ni con cuchillos de duro acero sueco. Estos espejos servían, sin duda, tanto para engalanar a personajes importantes como para encender hogueras rituales." (*Gifts for the Jaguar God*, de Philip Drucker y Robert F. Heizer, N.G.M., 9/56). "El jaguar en el espejo que humea en el Mundo de los Elementos conoce la obra de Carl Andre," dijeron Tezcatlipoca e Itzpaplotl al unísono y con la misma voz. "Sabe que el Futuro va hacia atrás," siguieron diciendo. Entonces se desvanecieron los dos en el pavimento de la carretera 261.

EL CUARTO DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

Al sur de Campeche, en el camino a Champotón, se colocaron espejos en la playa del Golfo de Méjico. El agua del color del jade salpicaba cerca de los espejos, que se apoyaban en algas

secas y rocas erosionadas, pero los reflejos abolían los soportes, y ahora las palabras abolen los reflejos. Las tonalidades innumbrables de azul, que fueron una vez charcas cuadradas de cielo formadas por la marea, han desaparecido en la cámara, y descansan ahora en el cementerio de la página impresa —*Ancora in Arcadia morte*—. Prevalece una sensación de descomposición detenida sobre las superficies especulares niveladas y el suelo irregular. “La verdadera ficción extirpa la falsa realidad,” dice la voz sin voz de Chalchihiuticue —el Número Sordo del Mar—.

El desplazamiento de espejos no puede expresarse con dimensiones racionales. Las distancias entre los doce espejos son desconexiones en sombra, donde la medida es abandonada e incomputable. Tales superficies especulares no pueden ser comprendidas por la razón. ¿Quién puede divulgar de qué parte del cielo provino el color azul? ¿Quién puede decir cuánto tiempo duró el color? ¿Debe significar algo el “azul”? ¿Por qué manifiestan los espejos una conspiración de silencio en torno a su existencia? ¿Cuándo se convierte un desplazamiento en una colocación fuera de lugar? Éstas son preguntas formidables que ponen en una situación difícil a la comprensión. Las preguntas que hacen los espejos siempre se quedan a un paso de las respuestas. Los espejos florecen con los números sordos, y generan incapacidad. Los reflejos caen sobre los espejos sin lógica, y al hacerlo invalidan todo aserto racional. Los límites inexpressables están al otro lado de los incidentes, y nunca serán comprendidos.

EL QUINTO DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

En Palenque comienza una jungla exuberante. La empalizada, Casas de Piedra, Casas Fortificadas, Capital del Pueblo de la Serpiente o Ciudad de las Serpientes son los nombres que ha recibido esta región. Escribir acerca de los espejos le introduce a uno en una jungla sin suelo, en la que zumban incesantemente las palabras en lugar de los insectos. Aquí, al calor de la razón (nadie sabe qué es eso), uno tiende a recordar y a pensar a trozos. Lo que realmente le pone a uno apático es el entusiasmo mal fundado, pongamos por caso el celo por el “color puro”. Si los colores pueden ser puros e inocentes, ¿no pueden ser también impuros y culpables?

En la jungla toda luz se queda paralizada. Las partículas de color infectaban los reflejos fundidos en los doce espejos, y al hacerlo, engendraban mezclas de oscuridad y luz. El color como agente de la materia llenaba las iluminaciones reflejadas con tonos sombríos, comprimiendo la luz en una opacidad material

polvorienta. Había llamas de luz aprisionadas en un espectro confuso de verdes. Las chispas refractadas de luz solar parecían sofocadas bajo el peso de mezclas nebulosas: amarillo, verde, azul, añil y violeta. La palabra “color” significa en su origen “cubrir” u “ocultar”. La materia se come la luz y la “cubre” con una confusión de color. Líneas luminosas emanan de los bordes de los espejos, pero los reflejos superficiales no manifiestan más que verdes umbrosos. Verdes mortíferos que devoran la luz. El acrílico y el *Day-glo* no son nada en comparación con estos estados brutos de la luz y el color. El color auténtico es arriesgado, no como la sustancia domesticada que sale de los tubos. Todos sabemos que nunca podría haber algo así como un “pathos del color” o patología del color. ¿Cómo podría sobrevivir como tautología palúdica “el amarillo es amarillo”? ¿Quién en su sano juicio podría sugerir un concepto de *petit mal* de la percepción? Nadie podría creer nunca que ciertos tonos de verde son portadores de la fiebre cromática. La noción de que la luz sufre una enfermedad del color es tan repugnante como absurda. Que el color sea peor que la eternidad es una afrenta a la crítica ilustrada. Todo el mundo sabe que los colores “patéticos” no existen. No obstante, es esa misma falta de “existencia” lo que es tan profundo y terrible. No hay escala cromática ahí abajo porque están presentes todos los colores, desovando aglutinaciones a partir de aglutinaciones. Es la masa incoherente lo que cría el color y mata la luz. Los espejos en equilibrio parecieron doblarse ligeramente sobre el suelo incierto. Rayas y manchas cuadradas desunidas flotaban cerca de sombras incomprensibles. La proporción estaba desconectada y en un estado de suspense. El doble atractivo del terreno y los espejos atraía apariciones. De los reflejos verdes salían las redes de Coatlicue, conocida por los mayas como la Mujer Serpiente: la Madre Tierra. Congelados en los espejos había trenzados y sinuosidades. En las afueras de las ruinas de Palenque, o en las faldas de Coatlicue, se levantaron rocas; primero se fotografiaba la roca, luego el foso que quedaba. “Bajo cada roca hay una orgía de escala”, dijo Coatlicue, mientras mostraba una serpiente verde de un “árbol asesino” cercano (viñas parasitarias que ahogan a un árbol hasta convertirse en él). Cada foso contenía *earthworks* en miniatura: huellas y vestigios de insectos y otras criaturas pequeñas diversas. En algunos excrementos de escarabajo, telarañas, y ciénos innumbrables. En otros capullos, hormigueros diminutos y raíces al descubierto. Si un artista pudiera ver el mundo a través de los ojos de un ciempiés, quizá pudiera hacer algunas obras fascinantes. Cada una de estas guaridas secretas era también la entrada a un abismo. Mazmorras que caían ante nuestros ojos

hacia un cosmos húmedo de hongos y moho, una exposición de soledad pegajosa.

El coloquio de Coatlicue y Chronos

“No necesitas tener vacas para ser un vaquero.”

—Nudie

Coatlicue: No tienes futuro.

Chronos: Y tú no tienes pasado.

Coatlicue: Eso no nos deja mucho presente.

Chronos: Quizá estemos destinados a ser meramente algunos “años-luz” a los que les falta algunos tiempos verbales.

Coatlicue: O dos memorias ineficientes.

Chronos: Así que esto es Palenque.

Coatlicue: Sí; en cuanto le dieron nombre dejó de existir.

Chronos: ¿Tú crees que esas rocas volcadas existen?

Coatlicue: Existen del mismo modo que existen lunas sin descubrir en órbita alrededor de un planeta desconocido.

Chronos: ¿Cómo podemos hablar de lo que existe, cuando apenas existimos nosotros mismos?

Coatlicue: No necesitas tener existencia para existir.

EL SEXTO DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

Desde Ruinas Bonampak hasta Agua Azul en un avión monomotor con una ventanilla rota. Abajo, la jungla extinguía el terreno, y extendía el horizonte hasta una periferia que ardía lentamente. Este perímetro era susceptible de una percepción doble por la cual, por un lado, todo escapaba hacia el exterior, y por otro, todo caía hacia adentro; ningún límite podía mantener unida esta jungla. Una catástrofe dual engullía a uno “como un punto” y, sin embargo, el avión seguía como si no hubiera pasado nada. Los ojos estaban circunscritos por un círculo creciente de follaje vertiginoso; todas las dimensiones en ese borde eran arrancadas y arrojadas hacia afuera, hacia los borrosos contornos verdes y la neblina azul. Pero uno seguía fumando y riendo. Las cajas de cerillas en Méjico son raras; son “cosas en sí mismas”. Mientras uno disfruta de un cigarrillo, puede mirar su caja amarilla de “Clásicos-De Lujo-La Central”. La compañía fosforera ha puesto, consideradamente, una reproducción de la Venus de Milo en la portada, y una serie cambiante de “bellas artes” en la contraportada, tal como *Los ciegos conduciendo a los ciegos*, de Brueghel. El mar de hojas abajo seguía exfoliándose e infoliándose; se espesaba hasta un grado sumo. Del humo de un Salem llegaba la voz de Omtechtli —el Ser Dual—, pero no se oía lo que decía porque el motor del avión

rugía fuertemente. Abajo, en las lagunas y pantanos, podía verse el *espacio infinito, isotrópico, tridimensional y homogéneo* hundiéndose más allá de donde alcanzaba la vista. El avión planeaba arriba y abajo, sobre los colores inundantes en la jungla circular. Un ataque fugaz de “turbulencia de aire” agitó el avión y provocó una leve náusea. La jungla crece tan sólo por medio de su propia negación —el arte hace lo mismo—. Inexorablemente, el círculo estrechaba sus anillos mientras el avión giraba sobre la pista de aterrizaje. El inmenso horizonte contrajo sus anillos sin fin. Más y más bajo hacia el vórtice de Agua Azul, hacia el centro infernal en calma, y hacia la espiral llameante de Xiuhtecuhtli. Una vez sobre la tierra, se encendió otra cerilla; las canoas en el río Usumacinta esperaban.

La corriente del río llevaba a uno con presteza. La percepción estaba aturdida por los pequeños remolinos que burbujeaban de repente, hasta que se consumían formando pequeños rápidos. Ningún momento aislado en el río, ningún punto fijo, sólo momentos parpadeantes de duración túmida. Iguanas tomando el sol en las orillas incesantes. La hipérbola tocaba el fondo de lo literal. Un exceso de verde hundía cualquier movimiento ascendente. Hoy nos vemos aquejados de una inversión de la hipérbola: la *gravedad*. Ríos de plomo. Lagos de asfalto. Agua pesada. Lodo generalizado. El Guardián de la Insipidez —el hábito— acecha en todas partes. Tlazolteotl: el Comedor de Suciedad gobierna. Cerca de un montón de cascotes en el río, al lado de lo que fue antaño uno de los templos de Yaxchilán, la canoa se detuvo. Los espejos fueron colocados en un banco de arena elevado.

EL SEPTIMO DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

Yaxchilán quizá no esté perdido (o, lo mismo que perdido, destinado a perderse), sino construyéndose todavía a partir de secretos y sombras. En una variada confusión de ruinas, hay frágiles chabolas hechas de palos y con techos de paja. El mundo de los mayas y su cosmografía han sido deformados y abatidos por la presión de los años. Los nativos de Yaxchilán están cansados debido a ese largo ayer, ese día calamitoso e interminable. Quizá incluso les desilusione la gran nulidad de sus propios logros pretéritos. Los huecos destrozados con vegetación silvestre de enredaderas y malas hierbas revelaban una geometría rota. Volviendo las páginas de un libro sobre templos mayas, encuentra uno un alivio con respecto a los inútiles y pasmosos laberintos de la densidad tropical. La carga de la percepción real, en el lugar, es sustituida por una apreciación banal. Los restos fotográficos fantasmagóricos son recuerdos agotados, una realidad falsa

de descomposición. Corren cerdos alrededor de las masas inestables, y también turistas. Los horizontes estaban sumergidos y ahogados en una asfixia de puntos de fuga. Los arqueólogos habían intentado sacar una gran estela de piedra de la región, haciéndola flotar sobre canoas por el Usumacinte hasta Agua Azul; pero no pudieron meterla en un avión, por lo que tuvieron que devolverla a Yaxchilán. Allí permanece hoy en día, acumulando musgo —un monumento a Sísifo—. Cerca de esta estela, los espejos fueron colocados, en equilibrio, en un árbol tentacular. Un calamar vegetal gigantesco invertido en el suelo. En los reflejos se filtraban rayos del sol. El desplazamiento iba dirigido a una frontalidad pululante que convertía el árbol en un muro confuso repleto de enredos y marañas. Las superficies de los espejos, al estar desconectadas entre sí, “desestructuralizaban” cualquier lógica literal. Arriba y abajo los paralelos se dislocaban dando lugar a doce centros de gravedad.

Existía un equilibrio precario en algún lugar entre el árbol y las hojas muertas. La gravedad se perdía en una telaraña de posibilidades; mientras uno miraba, emergían cada vez más posibilidades porque nada era seguro. Nueve de los doce espejos de la fotografía son plenamente visibles, dos se han hundido en las sombras. Uno en la esquina inferior derecha está casi eclipsado. El desplazamiento se divide en cinco hileras. En el lugar, las hileras aparecían y desaparecían según caía la luz. Innumerable trozos cromáticos naufragaban en los espejos, copos de luz solar se dispersaban sobre las superficies reflectantes y destruían toda huella de los bordes cuadrados, dejando pulverizaciones de color confusas en una retícula intermedia. Un espejo en la tercera fila, apretado entre dos ramas, se desmaterializó con un centelleo. Otros espejos escaparon hacia la extinción visual. Pedazos de jungla reflejada se retiraban de la percepción de uno. Cada punto de atención se derramaba en cavidades del follaje. Una luz aglutinante sumergía la visión bajo un asilvestramiento de vistas no asimiladas. Se acumulaban fragmentos de visión hasta que los ojos quedaban rodeados de reflejos revueltos. Lo que se veía desaparecía hacia zonas indecisas. Los ojos parecían mirar. ¿Miraban? Quizá. Otros ojos miraban. Un mejicano lanzó al desplazamiento una mirada larga, implorante. Aun si no puedes mirar, otros mirarán por ti. El arte detiene la vista, pero esa detención tiene un modo de desarrollarse. Todos los reflejos expiraron en la espesura de Yaxchilán. Debe uno recordar que escribir sobre el arte reemplaza la presencia con ausencia, al sustituir la cosa real por la abstracción del lenguaje. Había una fricción entre los espejos y el árbol; ahora hay una fricción entre el lenguaje y la memoria. Un recuerdo de unos reflejos se convierte en una ausencia de ausencias.

En este lugar, fue plantado el tercer árbol invertido. El primero está en Alfred, Estado de Nueva York, el segundo está en Captiva Island, Florida; unas líneas dibujadas en un mapa los conectaría. ¿Son totems del desarraigo que están relacionados unos con otros? ¿Señalan un camino vertiginoso desde un punto dudoso hasta otro? ¿Es éste un modo de viajar que no intenta en absoluto establecer unas idas y venidas coherentes entre el aquí y el allí? Quizá sean “polos Norte y Sur” dislocados que fijan lugares periféricos, regiones polares de la mente, en la materia mundana —polos que se han soltado de los amarres geográficos del eje del mundo—. Puntos centrales que evitan ser centrales. ¿Son raíces muertas que cuelgan desventuradamente de troncos invertidos, en una enorme “tierra de nadie” que va a la deriva hacia la vacuidad? En las zonas enigmáticas, nada es seguro. No obstante, a las moscas les atraen estos enigmas. Las moscas vendrían de todas partes para contemplar los árboles invertidos, y los escudriñarían con sus ojos compuestos. Lo que ve la mosca es “algo un poco peor que lo que nos parecería una fotografía de periódico bajo una lupa”. (Véase *Animals Without Backbones*, Ralph Buchsbaum.) Los “árboles” están dedicados a las moscas. Libélulas, moscas de la fruta, tábanos. Están todas invitadas a andar sobre las raíces con sus patas pegajosas, acolchadas, con el fin de poder verlas mejor. ¿Por qué no han de tener arte las moscas?

EL OCTAVO DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

Contra la corriente del Usumacinta, la canoa se dirigió a la Isla de las Aguas Azules. La isla se aniquila en la presencia del río, tanto de hecho como en la mente. Pequeños trozos de sedimento caían de los bancos de arena al río. Pequeños trozos de percepción caían de los bordes de la vista. ¿Dónde está la isla? La isla cero no conocible. ¿Estaban los espejos montados sobre algo que caía, se drenaba, se erosionaba, goteaba, se derramaba? La vista se apartaba de su propio mirar. Las partículas de materia se desmoronaban lentamente por la pendiente que sujetaba los espejos. Matices, manchas, tintes y tonos se desmoronaban en los ojos. Los ojos se convertían en dos papeleras llenas de diversos colores, abigarramientos, tonos cenicientos, manchas y cromáticas quemadas por el sol. Reconstruir lo que ven los ojos con palabras, en un “lenguaje ideal”, es una proeza vana. ¿Por qué no reconstruir nuestra incapacidad para ver? Démosle una forma pasajera a las visiones no consolidadas que rodean a una obra de arte, y desarrollemos un tipo de “antivisión” o visión negativa. El río sostenía arcilla, loess, y materia similar, que sostenían la pendiente, que sostenía los espejos. La mente sostenía

pensamientos y recuerdos, que sostenían puntos de vista, que sostenían las miradas oscilantes de los ojos. La vista consistía en reflexiones anudadas que rebotaban en los espejos y los ojos. Cada visión clara se deslizaba en su propio asentamiento abstracto. Todos los puntos de vista se ahogaban y morían con la tibieza del aire tropical. Los ojos, infectados con todo tipo de tropismos innombrables, no podían ver bien. La visión se combatía, se hundía, y se rompía. Intentar mirar a los espejos tomaba la forma de un juego de billar bajo el agua. Todas las ideas claras de lo que se había hecho se fundieron en charcos de la percepción, haciendo que el cerebro gorjeara pensamientos. El caminar condicionaba la vista, y la vista condicionaba el caminar, hasta que parecía que sólo los pies podían ver. Las miradas de soslayo ayudaban hasta cierto punto, pero no evitaban que las visiones cayeran unas sobre otras. Los ángulos oblicuos de los espejos revelaban una altitud tan remota que trozos del "lugar" eran arrojados hacia un cielo blanco. ¿Cómo podía volver a unirse esa sección de visibilidad? Quizá los ojos debieran haber estado entornados para obtener un enfoque más nítido. Pero no, el enfoque era a veces bizco, a veces miope, sobreexposición, o agrietado. ¡Oh, los días felices de paredes puras y suelos puros! La planeidad no se encontraba en ninguna parte. Paredes de barro desmoronado, y suelos de detritos blanqueados, sustituían a la planeidad de las salas. Los ojos reptaban sobre los granos, astillas, y otras obstrucciones selváticas. Desde el lado ciego, unos reflejos tachonaban la orilla, formando una antivisión. Fuera de esta isla hay otras islas de dimensión inconmensurable. Por ejemplo, la Tierra de Mu, construida sobre "terreno inestable" por Ignatius Donnelly en su libro *Atlantis, the Antediluvian World*, 1882, basado en una traducción imaginativa de un texto maya de Diego de Landa.¹ El recuerdo de lo que no es quizá sea mejor que la amnesia de lo que es.

EL NOVENO DESPLAZAMIENTO DE ESPEJOS:

Un viaje "enantiomórfico" a través de Villahermosa, Frontera, Cd. del Carmen, pasando la laguna de Términos. Dos pistas asimétricas que se reflejan la una en la otra podrían llamarse enantiomórficas, siguiendo el ejemplo de aquellos dos enantiomorfos: la mano derecha y la izquierda. Los ojos son enantiomorfos. Se supone que la escritura del reflejo debe hacer juego con la realidad material, pero los enantiomorfos, de algún modo, no acaban de encajar. La mano derecha está siempre en desacuerdo con la izquierda. Villahermosa es, sobre el mapa, una forma amarilla irregular con una estrella. Villahermosa es en la realidad una forma amarilla irregular sin estrella alguna. Frontera y Cd. del

Carmen son círculos blancos con anillos negros a su alrededor. Frontera y Cd. del Carmen son, en la tierra, círculos blancos sin ningún anillo negro a su alrededor. Dices que no miraba nadie cuando pasaron por esas ciudades. Quizá tengas razón, pero también es posible que estés equivocado. Estás atrapado en tu propio enantiomorfo.

El aspecto doble de Quetzalcoatl es menos una persona que una operación de percepción totémica. Quetzalcoatl se convierte en la mitad de un enantiomorfo (*coatl* significa gemelo) en búsqueda de la otra mitad. Un espejo que busca su reflejo sin encontrarlo nunca del todo. El lucero del alba de *Quetzal* es propenso a ser polarizado en el reflejo sombrío de la estrella del anochecer. Hay unas crónicas de los viajes de Quetzalcoatl en *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Sahagún, parte de las cuales han sido traducidas al inglés en *The Gods of Mexico* por C. A. Burland. En el Libro III, Capítulo XIII, de Sahagún: "Que relata la partida de Quetzalcoatl hacia Tlapallán (el lugar de muchos colores) y las cosas que realizó en su camino hacia allá." Quetzalcoatl descansó cerca de un gran árbol (Quanhtitlán). Quetzalcoatl miró dentro de su "espejo de obsidiana" y dijo "Ahora envejezco." "El nombre del lugar ha sido desde entonces Ucuatlitlán (Junto al Árbol de la Ancianidad). De repente, agarró piedras del camino y las arrojó al infortunado árbol. Durante muchos años después, las piedras permanecieron incrusta-

¹ Éste no es más que uno más de miles de argumentos a favor de la Atlántida. Los mapas conjeturales que indican este lugar inexistente llenan muchos átlases no leídos. Podría ser que los textos mayas que aludían a "la Vieja Serpiente cubierta de plumas verdes, que yace en el Océano" fuera Quetzalcoatl o el Mar de los Sargazos. Todo geógrafo voluntarioso de la Atlántida tiene su propia teoría curiosa; nunca se parecen. Desde el *Timeo* de Platón hasta el *Codex Vaticanus A* proliferan los documentos de la isla perdida. En un emplazamiento en Loveladies, Long Beach Island, Nueva Jersey, un mapa de toneladas de cristal roto seguirá el mapa de la Atlántida del Sr. Scott-Elliott. Otros *Maps of Broken Glass (Atlantis)* seguirán, cada uno con sus extraños límites.

Fuera, al aire libre, el mapa de vidrio bajo los ciclos del sol irradia luminosidad sin tecnología eléctrica. La luz es separable del color y la forma. Es un colapso resplandeciente de agudeza descreada, equilibrarlo sobre puntos rotos que muestran los grados de incandescencia reflejada. El color es la disminución de la luz. La transparencia agrietada de los montones de vidrio difumina la luz de la fuente solar; no hay nada con fusibles ni conectado. La luz del magma en explosión en el sol se proyecta sobre la Atlántida, y termina en una luminosidad fría. El calor de los rayos solares colisiona con las esferas de gases que envuelven a la Tierra. Como el vidrio, los rayos son trozos despedazados, rotos, de energía, sin más fuerza que los rayos de luz de luna. Un incesto luciférico de partículas de luz centellea en una masa quebradiza. Un ardor estancado se hunde en el mapa vítreo de una isla inexistente. Las láminas de vidrio que se apoyan unas en otras permiten que los parpadeos del sol se deslicen hacia fracturas ocultas de sombras astilladas. El mapa es una serie de "solevantamientos" y "hundimientos"; unos estratos de fragmentos inestables son detenidos por la fricción de la estabilidad.

das en el antiguo árbol." Viajando con Quetzalcoatl, uno adquiere consciencia del tiempo primordial o del tiempo final —El Árbol de las Rocas—. (Apunte para un posible *earthwork*: equilibrar losas de roca en las ramas de árboles). Pero si uno desea ser lo suficientemente ingenioso como para borrar el tiempo, uno necesita espejos, no rocas. Una cosa extraña, esta forma ramificada de viajar: uno percibe en todo momento pasado una separación de caminos; una carretera se despliega en una región bifurcante y trifurcante de zigzags. Cerca de Sabancuy se realizó el último desplazamiento del ciclo. Se suspendieron espejos de ramas y raíces de mangle. Habrá quien dirá: "Eso es aproximarse a la naturaleza". Pero a lo que se hace referencia con dicha "naturaleza" es cualquier cosa menos natural. Cuando el artista consciente percibe la "naturaleza" en todas partes, comienza a detectar la falsedad de las espesuras aparentes, en el aspecto de lo real, y al final es escéptico de toda noción de existencia, objetos, realidad, etc. El arte surge de lo inexplicable. Contrario a las afirmaciones de la naturaleza, el arte tiende a las semblanzas y las máscaras; florece en la discrepancia. Se apoya no en la diferenciación, sino en la desdiferenciación, no en la creación sino en la descreación, no en la naturaleza sino en la desnaturalización, etc. Los juicios y las opiniones en el área del arte son murmullos dudosos en el lodo mental. Sólo las apariencias son fértiles; son puertas hacia lo primordial. Todo artista debe su existencia a tales espejismos. Las pesadas ilusiones de solidez, la no existencia de las cosas, son lo que el artista

emplea como "materiales". Es la ausencia de materia lo que pesa tanto sobre él, incitándole a invocar la gravedad. El delirio en sí carece de locura, si existiera la locura rompería el hechizo de la apatía productiva. Los artistas no se motivan por una necesidad de comunicar; viajar por encima de lo insondable es la única condición.

Los seres vivos viven en sus expectativas en lugar de en sus sentidos. Si han de ver alguna vez lo que ven, deben en primer lugar dejar de vivir; deben suspender su voluntad, como decía Schopenhauer; deben fotografiar la idea que pasa volando, velada por su propia velocidad.

George Santayana, *Escepticismo y fe animal*.

Si visita los lugares (una probabilidad dudosa), no hallará más que vestigios de la memoria, pues los desplazamientos de espejos eran desmantelados nada más eran fotografiados. Los espejos se encuentran en algún lugar de Nueva York. La luz reflejada ha sido borrada. Los recuerdos no son más que números en un mapa, memorias vacías que constelan los terrenos intangibles en proximidades suprimidas. Es la dimensión de la ausencia lo que queda por descubrir. El color borrado lo que queda por ver. Las voces novelescas de los totems han agotado sus argumentos. El Yucatán se encuentra en otra parte.

Artforum, septiembre 1968

[sic]



CONCLUSIONES PARA UN RITO

Las consecuencias de un rito son las transformaciones que sufre el sujeto que lo realiza. En el acto creativo sentido como un ritual de encuentro con la conciencia y la naturaleza olvidada forzosamente ha de utilizar el pensamiento como material artístico. Un pensamiento que Robert Smithson expresa siempre mediante reflexiones hacia las que dirige todas sus miradas. Todos los medios de expresión a su alcance muestran constantemente un proceso dialéctico, un sistema dinámico que lo hace consciente de su pertenencia al ciclo natural de espacio y tiempo.

Si su acto de desplazarse no obtuviera unos resultados tangibles, es decir, si no fuera comunicado, su acción se estancaría al no activar los mecanismos de algún otro que recibiera, desde el otro extremo de la dialéctica, el diálogo que la obra de arte debe plantear con el espectador. El producto de una meditación surgida durante un acto individual planteado como rito, debe ser mostrado para que el dinamismo de su dialéctica no se paralice.

Los conceptos dialécticos sobre los que R. Smithson desplaza su mirada son los puntos discontinuos del proceso. Mientras su mirada se desplaza, ese mismo desplazamiento se convierte en un espacio de meditación. El automóvil que lo desplaza es un espacio moderno donde el pensamiento puede evadirse del espacio y el tiempo para que en su interior se produzcan paradas de reflexión, mientras el exterior continúa su recorrido. La meditación forma parte del acto ritual moderno, es el encuentro entre el interior del artista y el exterior experimentado. Al ser una experiencia individual el espectador sólo puede reproducir, con las claves que el

artista proporciona y con su memoria, una obra que desapareció y que se establece en la cima de la abstracción: el pensamiento. Cada fragmento que lo compone es un diálogo entre polos opuestos, y diálogo, más que dialéctica, implica un intercambio, no un enfrentamiento. Pero este diálogo o dialéctica continua debe tener un objetivo, no se plantea para enseñar, *no es didáctico*, aunque quede implícito, sino para que al activar la memoria de algún otro que la reciba, se produzca un intercambio de energía, una liberación de calor convertida en energía para que el mundo siga su marcha sin paradas, sin *olvidos*.

Su proceso creativo comienza con un objeto que *encierra todas las polémicas* pero que ante la mirada del sujeto induce a la reflexión, y la primera que ésta encierra es el encuentro con uno mismo, descubrir que el yo pertenece a un espacio y tiempo. Pero su acción no queda en la primera contemplación, ésta se abstrae y el Narciso se transforma en flor. El espejo lo desplaza, viaja con él o a través de él. Mirando en su interior va descubriendo los lugares naturales que recorre y entre las ramas de sus árboles y las luces y las sombras descubre las dimensiones olvidadas. La naturaleza contiene la base de nuestra polémica existencia. Los espacios naturales y los objetos son <<contenedores>> de enigmas. En ellos parecen debatirse extremos duales, como un contraste de colores armónicos en la paleta de un pintor. El péndulo que ha de moverse de uno a otro extremo es el mito y la forma tangible que lo exprese es el lenguaje gráfico y fotográfico. Los resultados de una experiencia ritual que el espectador recibe pueden ser *leídos en sus imágenes y contemplados en sus escritos*. Dos lenguajes, que intercambian sus imágenes, uno presenta la ilusión de un laberinto de palabras, y el otro, la duplicación de reflejos irreales.

A través de sus *espacios en blanco* podemos leer sus conceptos dialécticos y *presenciar* el desplazamiento de su mirada comenzando con la *identidad*, es decir la mirada hacia sí mismo, el encuentro con el yo interior que nos remite a la primera dialéctica *yo / otro* con la que el sujeto se enfrenta. A partir de esa *dualidad enantiomorfa* elige los mitos de una cultura con una visión cosmogónica con la que poder identificarse. El hombre prehispánico tenía una manera de mirar el mundo a través de la dualidad y el símbolo de su verdad era el espejo, además de ser el objeto ritual.

Otro de los conceptos que obsesiona a todo artista es el del *tiempo*; un tiempo que puede percibirse como en eterno giro, como efímero o como una parada para sentir la atemporalidad. Mientras autores como Dan Graham ofrecen la visión de un pasado inmediato, y otros como Pistoletto encierran el infinito en un metro cúbico, R. Smithson prefiere el recuerdo del pasado donde el material artístico que lo exprese sea una representación de la memoria: memoria histórica (arqueológica), memoria ancestral (onírica) y memoria personal (recuerdos).

Por otro lado, R. Smithson al mostrar algo que solo cobra vida por la memoria manifiesta una tendencia al *tiempo final* que inevitablemente conduce hacia la muerte. Persiste en sus textos, en sus espejos fotografiados, y, en definitiva, en toda su obra, lo efímero de la existencia. Expresa un ansia por aceptar la sombra de lo que está siempre *presente* con su *ausencia*.

Ante todo con sus dialécticas y meditaciones no hace sino promover un cambio en la percepción del artista que contempla naturaleza, historia y antropología, con una mirada creativa y un deseo de identificación con el tiempo y el espacio. Su dialéctica no puede permitir que su mirada se encuadre en un solo extremo, de

ahí la continua muestra de paradojas recreadas en el lenguaje, posibilidades imposibles, ficciones verdaderas eliminando realidades falsas, existir sin existencia. Pero es la ironía y no el lenguaje la que puede alcanzar la paradoja³³⁸.

Su propuesta es una continua destrucción-reconstrucción a partir de lo dado que promueva el avance de la verdadera *entropía*: <<desarrollemos un tipo de <antivisión> o visión negativa>>, y observemos con <<ojos compuestos>> y <<ojos enantiomorfos>>³³⁹.

³³⁸ <<La verdadera ficción estirpa la falsa realidad>>, <<no necesitas tener existencia para existir>>. SMITHSON, R., <<Incidentes del Viaje del Espejo en el Yucatán>>, en *El Paisaje Entrópico*, op. cit., p. 114.

³³⁹ Ibidem, p. 115.

CONCLUSIONES PARA UNA TESIS

Siendo el espejo un objeto en el que se combinan luz y sombra su uso se asoció a metáforas de vida y muerte en gran parte de los mitos que lo colocan de protagonista. Desde la luz y la sombra surgen otras metáforas de dualidades como las presencias y ausencias que R. Smithson descubre en cada lugar, un espacio que está presente o contenido en su materia.

En sus constantes diálogos de dualidades y gemelos (*enantiomorfos*) hay un fin oculto, un deseo de mantener un centro donde converjan y convivan armónicamente estos extremos en apariencia enfrentados. Su estructura lógica y su dependencia al *marco geométrico* le obliga a establecer estratos y cuadrículas como límites de una estructura antropológica, reflexiones de espejos que se enlazan con las reflexiones de una cámara como reflejos de una realidad. En cada objeto manejado en sus viajes o desplazamientos se hallan las referencias de una profunda reflexión. Sin embargo, el desplazamiento del espejo sigue manteniendo el enigma de sus *paisajes dialécticos*, al permitir la convivencia de los extremos y, más que armonizar, ironizar con su paradoja. No encuentra una respuesta lógica para cada enigma pero *presencia lo ausente como un augurio del futuro* que se refleja en *forma de vacío*. Una cuestión que nace como dinamismo, dualidad y dialéctica se convierte en *nada*.

Descubre que en el acto de desplazar su huella se encuentra la respuesta a un conflicto; y ante un conflicto el sujeto sólo dispone de dos opciones, una entrar en él asumiéndolo como problema, y, otra, dejarse llevar por él asumiéndolo como un

proceso que pertenece al caótico fluir del universo. Ambos caminos conducen al vacío, sin embargo, en el primero, ese vacío toma un carácter nihilista que en el segundo significaría equilibrio, *centralidad*, un lienzo en blanco donde poder dibujar cualquier imagen efímera; la visión occidental enfrentada a la oriental. Esta aproximación a la estética o filosofía oriental nos conduce a un espacio vacío como *esencia* en el que poder experimentar cualquier acto creativo.

Con la experiencia del acto creativo penetra pues en la verdadera *naturaleza del lugar donde el sujeto desplaza su mirada* sin la dependencia del constante conflicto que crea la dualidad. A pesar de su afirmación nihilista, <<ningún camino a la utopía>>³⁴⁰, Smithson opta por la segunda posibilidad puesto que hay miles de caminos bifurcados en su mapa pero todos pertenecen a un espacio en blanco, un *mapa en blanco*, donde lo importante es el proceso del desplazamiento, no el camino escogido; al acto creativo es el fin en sí mismo. Su propio proceso es siempre un fin utópico, no camina hacia la utopía sino que es capaz de desplazarse sobre ella.

Tras su descubrimiento puede incluir su mirada en el vacío, en el tiempo y el espacio, para pertenecer a él breve o eternamente, como su propia existencia en el fluir de la vida. Y, esa experiencia mística que descubre en la quietud, nos la muestra entre silencios, entre espacios blancos de líneas y palabras o en la imagen vacía del espejo indiferente a la inmortalidad o muerte sepultada en su tierra original.

Todo es ocupación y movimiento en la quietud del vacío.

³⁴⁰

SMITHSON, R., <<Cayuga Salt Mine Site>>, op. cit.

CONCLUSIÓN CERO

<<En el arte contemporáneo todo vale>>. Multitud de veces hemos oído esta frase, no sin sentir una cierta irascibilidad. Con la palabra <<virtual>> se venden nuevos mundos de ilusión, mientras que la palabra <<arte>> busca una salida para que su imaginación sea entendida. Nadie critica que en un mundo de fantasía todo valga, y no es el arte y la realidad un mundo de ilusión y fantasía?, ¿no comparte <<imagen>> (<<*imago*>>) raíz con imaginación?. La imagen está en la virtualidad de la pantalla o de la mente y esa imagen hace las veces de espejo y reflejo de una realidad que nunca sabemos si se sueña o se vive, si es espejo o reflejo de nuestra mente.

No vale todo en el arte contemporáneo. El artista siempre se dedicó y dedica a investigar sus límites, a marcar su territorio y definir sus fronteras. La acción con la que el escultor investiga el espacio y el tiempo busca nuevos límites que superar y nuevas dimensiones. Es un proceso de superación y evolución continua semejante a un rito de iniciación que se establece en cada fase de un crecimiento individual. Las obras son reflejos de artistas en la búsqueda de lo esencial, reflejos de una sutil apropiación de un espacio que es transformado con el acto. La naturaleza es sentida como algo vivo; el hombre, consciente de su poder para crear y transformar con ella lo existente, se permite sentir un nuevo espacio.

Podemos transformar la percepción de un espacio con un sólo movimiento, basta con desplazar una pieza para que se establezcan nuevas relaciones entre los elementos del lugar. Quizá

ya hubiera relaciones similares, pero un pequeño desplazamiento ha despertado una conciencia, una nueva expresión, un nuevo elemento que antes de ese instante no hubiésemos sido capaces de percibir.

Existen unas pautas elegidas de antemano, como por ejemplo la elección de un espacio recorrible, ya sea espacio abierto o cerrado, en la naturaleza o en la ciudad, la participación del espectador, o el espectador como un simple receptor de la experiencia de un autor. Es creado un rito para reflejar la parte más espiritual de la experiencia, no es una experiencia a imitar, sino una incitación a entrar en esa experiencia a través de la propia imaginación. El artista extrae de sus recuerdos y crea una nueva obra que active la imaginación y los recuerdos del espectador. En unos casos, el espectador vive la experiencia de igual forma que el artista creador, reacciona ante la obra haciéndose consciente de un concepto mediante el acto, en otros, mediante el material compartido entre espectador y artista: el pensamiento.

Por tanto, unas obras se experimentan mediante el acto que implica o conduce a un acto de conciencia y, en otras, se relacionan con el pensamiento, el lenguaje más abstracto. La mente, mediante la activación de la memoria despierta en la conciencia del espectador los conceptos intuitivos, rememora las experiencias personales, o reproducen las experiencias del artista que muestra las claves de su vivencia en su acto creativo; el lenguaje que las transmite se apoya en los símbolos de la *mirada reflexiva*. En *el hacer* está la clave y el hacer es ya pensar, meditar, reflexionar. Con el ejemplo de la obra de Robert Smithson accedemos a un fundamento estético basado en hacer del *pensamiento* un material artístico, de la *acción* un sistema dinámico de desplazamiento donde se incluye el pensamiento en el espacio-tiempo, del *lugar* un soporte de dialécticas, del *objeto* un desplazamiento de miradas, del *mito*

una herramienta del concepto, de la *ruina* una transformación entrópica y del *arte* una experiencia.

Pero, al mismo tiempo, la obra <<*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*>> de Robert Smithson, con su planteamiento ritual, critica una sociedad que ha perdido sus valores éticos y estéticos en virtud del progreso. La mirada hacia el futuro no debe implicar un olvido del pasado, de nuestros ancestros u orígenes. En la investigación de nuestra propia historia colectiva, arqueológica e histórica, el pasado de lo que sucedió y desapareció dejando unas huellas, descubrimos el paralelismo con una historia individual. La sociedad es una proyección de las acciones individuales y Smithson, partiendo de esta premisa, pretende enraizar una nueva forma de ver y entender el mundo. Desde su actuación particular y la comunicación de su dialéctica espera del receptor un cambio en su percepción, desea que el receptor tome una actitud que tienda a la observación, percepción y reflexión. El pensamiento no implica una lógica estrictamente racional, ha de introducir lo caótico, lo entrópico de nuestra naturaleza social.

Esa reflexión, que pertenece al pensamiento, se acerca más a un descubrimiento de lo esencial como base de la realidad. De hecho, un *estructuralismo* o un *minimalismo* parte de unas unidades básicas y esenciales que se repiten estableciendo relaciones dinámicas entre sí y con el espacio que las rodea.

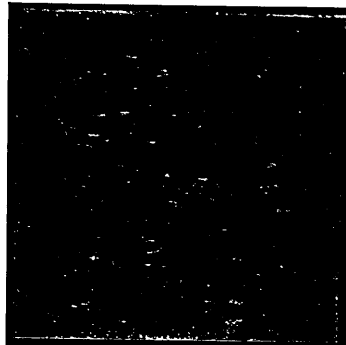
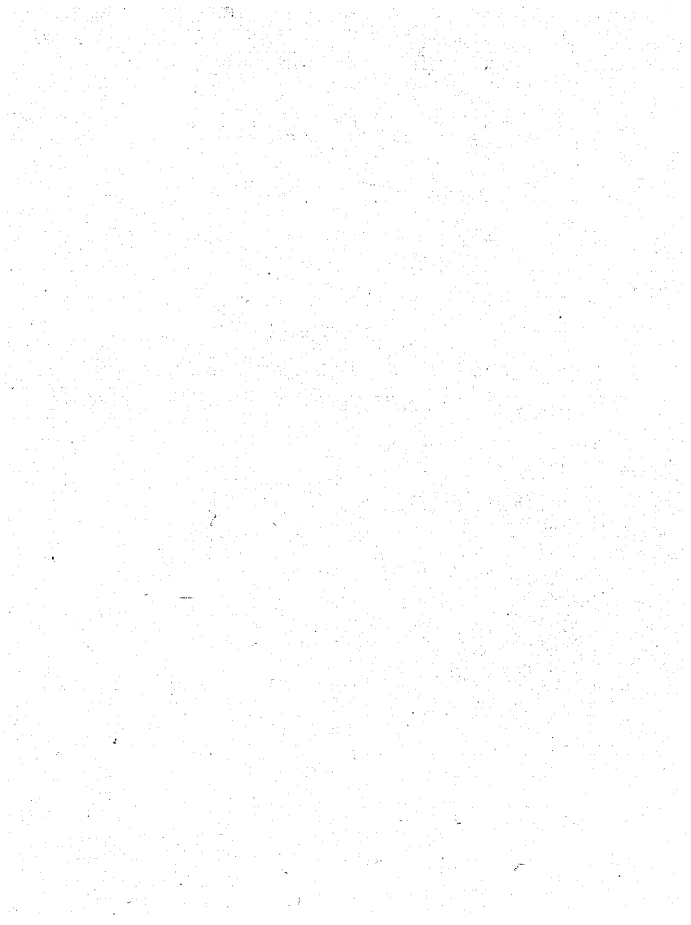
Esta esencia de lo real se encuentra en el enigma de la evolución del universo, y todo científico, filósofo, arqueólogo, historiador, psicólogo o artista indaga en el pasado, ya que su futuro aún no existe, (¿o estamos en una cinta de Moebius especular?). Indaga en sus orígenes deseando descifrar el enigma de la existencia.

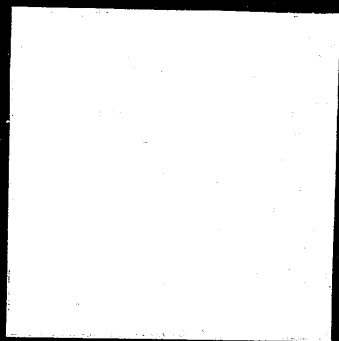
Robert Smithson, experimentando el desplazamiento continuo en nuestra vida, descubre la intensa energía que se libera en el intercambio de calor entre dos puntos (*entropía*). El progreso y la evolución siguen su curso gracias a esa energía del proceso entrópico de la dialéctica. Esa dialéctica que nace como conflicto a una edad temprana, con el reconocimiento del yo en el espejo, es solventada por este artista al plasmar en su obra una ausencia impalpable, que nos persigue toda una vida, y una superación de las fronteras del dualismo que encuentra su quietud en la unidad del vacío. La paradoja es aceptada.

Cuántas veces hablamos del silencio sin callarnos y cuántas veces el silencio no es más que una dialéctica en nuestra mente. A veces deseáramos que un verdadero silencio inundara nuestros pensamientos y que callaran las quejas de lo opuesto. Deseáramos que la imagen blanca de un espejo fuera la pantalla donde cada pensamiento pasa flotando, diluyéndose en nuevos blancos y perdiendo sus contornos. Todo avance dialéctico, toda base entrópica se asocia al espacio y al tiempo, y en ellos, volvemos a encontrarnos con términos que nuestra imaginación crea. Anhelamos un poco de quietud para dejar de percibir que el tiempo que inventamos pasa y se aleja.

En los espacios del vacío, en los lugares del interior del espejo, se hace palpable lo impalpable; el enigma y la ausencia cobran otra dimensión. Los cambios que buscamos en el exterior se absorben en espacios interiores y el tiempo, por fin, parece borrarse y el mundo se detiene. El silencio se coloca en los intersticios de las rocas, de las palabras y de la tierra. El silencio se desplaza entre fragmentos de montañas o en la línea que toca el cielo y que se desdobra en el mar como en un universo infinito.

apéndice IV





BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA. ROBERT SMITHSON

BOZAL, Valeriano: <<Tres Clásicos: Smithson, Serra, Beuys>>. **Modernos y Postmodernos**. Historia 16, nº 50, Madrid, 1993, pp. 62-83.

CASTRO, Fernando: <<Robert Smithson. Vértigo Cinematográfico: Montaje en Espiral>>. **El Paisaje. Huesca: Arte y Naturaleza**. Actas del II Curso. Director, Javier Maderuelo. Huesca, 23-27 Dic, 1996. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

ENGUITA, Nuria (Coord.): **Robert Smithson. El Paisaje Entrópico**. (Textos: M. Gilchrist / J. Lingwood y Kay Larson. Traducción: Harry Smith). I.V.A.M. Centre Julio González, 22 Abr. / 13 Jun., 1993, Valencia. Ed. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1993.

FLAM, Jack (Ed. Lit.): **Robert Smithson: The Collected Writings**. (Introducción: Jack Flam). University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California / University of California Press, London, England, 1996.

GARCÍA, Aurora: **Robert Smithson**. Exp. Galería La Máquina Española, Marz. / May., 1990. Ed. Galería La Máquina Española, Madrid, 1990.

HOBBS, Robert, et al: **Robert Smithson. Sculpture**. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981.

HOBBS, Robert (Org.): **Robert Smithson. Sculpture.** Exh. The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Nov. 14 / Dec., 1980. Ed. The Herbert F. Johnson Museum of Art , Cornell University Press , Ithaca, New York, 1980.

HOBBS, Robert: **Robert Smithson: Retrospective.** A.R.C. Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris / The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nov. 30 / Jan. 16, 1983. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1983.

HOLT, Nancy (Ed. Lit.): **The Writings of Robert Smithson: Essays and Illustrations.** New York University Press, New York, 1969.

SHAPIRO, Gary: **Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel.** University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1995.

SOBIESZEK, Robert A.: **Robert Smithson: Photo Works.** Cat. Los Angeles County Museum of Art, Sept. 9 / Nov. 28, 1993. Ed. Los Angeles County Museum of Art / University of Mexico Press, Los Angeles, 1993.

TSAI, Eugenie (Ed. Lit.): **Robert Smithson. Unhearded. Drawings, Collages, Writings.** Columbia University Press, New York, 1991.

El Arte Hoy: del Expresionismo Abstracto al Nuevo Realismo. Robert Smithson. New York, John Weber Gallery. Ed. Cátedra, Madrid, 1969, p. 422.

REVISTAS:

CASTRO, Fernando (Ed. Lit.): <<Dossier: Robert Smithson>>. *Creación*, nº 7, 1993. ISSN: 1130 - 2186, pp. 56-107.

Incluye los textos:

- SMITHSON, Robert, <<Seis Artículos>>. (Trad. Xurso Baliñas).

- GUIDIERI, Remo: <<Ayer. Retrato de R. S.>>. (Trad. Flavia Puppo), pp. 70-74.

- CASTRO, Fernando: <<Desplazamientos. De la Escritura Babélica.>>, pp.77-81.

- VALLE GARAGORRI, Agustín: <<Cedar Bar>>, pp. 81-89.

- MADERUELO, Javier: <<Geometría Para una Visión Pintoresca del Paisaje>>, pp. 90-92.

- CLOT, Manel: <<Et in Utah Ego>>, pp. 94-97.

- CASTRO, Fernando: <<Cronología y Bibliografía. Robert Smithson>>, pp. 101-107.

SMITHSON, Robert: <<Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán>>. *Artforum*, Sept., 1969. New York, 1969, ISSN: 0004 - 3532, pp. 28-33.

ALLOWAY, Lawrence: <<Robert Smithson Development>>. **Artforum**, Nov. 1972. New York, 1972, ISSN: 0004 - 3532, pp. 54-55.

CHILDS, Elizabeth: <<Robert Smithson and Film: The Spiral Jetty Reconsidered>>, **Arts Magazine**, Oct. 1981, ISSN: 0004 - 4059, pp. 68-81.

TSAI, Eugenie: -<<The Unknown Smithson>>, **Arts Magazine**, Marzo, 1986, ISSN: 0004 - 4059, pp. 33-35.

- <<Lenguaje y Paisaje en la Obra de Robert Smithson>>, **Arena**, nº 0, Enero, 1989. Ed. Borja Casini, Madrid, 1989, pp. 40-47.

BENEDETTO, Steve di, et al: <<Climates of Site>>. **Arena**, nº 0, En. 1989. Ed. Borja Casini, Madrid, 1989, pp. 48-53.

PERÉZ, David: <<Robert Smithson en el I.V.A.M. El Territorio del Arte>>. **Lápiz**, nº 94, Jun. / Ag., 1993, ISSN: 0212 - 1700, pp. 65-67.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALBRECHT, Hans Joachim: *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Ed. Blume. Barcelona, 1987.

ALCINA, Franch: *Arte y Antropología*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

ARGULLOL, Rafael: *La Atracción del Abismo*. Ed. Destino, Barcelona, 1983.

ARHEIM, Rudolf: *Arte y Percepción Visual*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1980.

- *El Poder del Centro*. Ed. Alianza, Madrid, 1988.

- *Consideraciones sobre la Educación Artística*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.

AZOURI, Chawki: *El Psicoanálisis*. (Trad. Milagros Oregui y Piedad Oregui). Ed. Acento, Madrid, 1995.

BAAL-TESHUVA, Jacob: *Christo & Jeanne Claude*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, Alemania, 1995.

BACHELARD, Gaston: *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1994.

BALTRUSAITIS, Jurgis: ***El Espejo. Ensayo sobre una Leyenda Científica. Revelaciones, Ciencia Ficción y Falacias.*** Ed. Miraguano / Polifemo, Madrid, 1978.

BANCROFT, Anne: ***Zen.*** Ed. Debate, Madrid, 1979.

BARTHES, Roland: ***La Cámara Lúcida.*** Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1992.

BARTHES, R.: ***El Grado Cero de la Escritura.*** (Trad. N. Rosa). Ed. Siglo XXI, Madrid, 1993, (1973).

BAUDRILLARD, Jean: ***Cultura y Simulacro.*** Ed. Kairós, Barcelona, 1987.

BEARDSLEY, M.C. / HOSPERS, J.: ***Estética. Historia y Fundamentos.*** Ed. Cátedra, Madrid, 1984.

BENÍTEZ REYES, Felipe: ***El Equipaje Abierto.*** Ed. Tusquets, Barcelona, 1996.

BENJAMÍN, Walter: ***Discursos Interrumpidos I,*** (Trad. J. Aguirre). Ed. Taurus, Madrid, 1993.

BEARDSLEY, John: ***Earthworks and Beyond.*** Abbeville Modern Art Movements, Cross River Press, New York, 1989.

BILLETER, Erika: ***Canto a la Realidad. Fotografía Latino Americana 1860-1993.*** Lungwed Editores, Barcelona, 1993.

BLOFELD, John: **La Puerta de la Sabiduría**. Ed. Herder, Barcelona, 1983.

BODENMANN-RITTER, Clara: **Joseph Beuys. Cada Hombre, un Artista**. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.

BORGES, Jorge Luis: **Prosa Completa**, T. 1-4. Ed. Bruguera, Barcelona, 1985.

- **Obra Poética 1923 / 1977**. Ed. Alianza / Emecé. Madrid, 1972.

- **El Aleph**. Ed. Alianza, Madrid, 1994.

- **El Hacedor**. Ed. Alianza, Madrid, 1972.

BOZAL, Valeriano: **Los primeros diez años: 1900-1910. Los orígenes del Arte Contemporáneo**. Ed. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1991.

CABELLO CARRO, Paz: **Escultura Mexicana Precolombina en el Museo de América**. Ministerio de Cultura / Dirección General del Patrimonio, Archivos y Museos / Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980.

CALVINO, Italo: - **Las Ciudades Invisibles**. Ed. Minotauro, Barcelona, 1995.

- **Si una Noche de Invierno un Viajero**. (Trad. E. Benitez). Ed. Bruguera, Barcelona, 1984.

CARROLL, Lewis: - ***Alicia a través del Espejo*** [*Through the Looking Glass and what Alice found There*]. Ed. Alianza, Madrid, 1990, (1973).

- ***Alicia en el País de las Maravillas***. Ed. Alianza, Madrid, 1993, (1970).

- ***The Complete Illustrated***. (Ilustr. John Tenniel). Wordsworth Editions, Ware, Hertfordshire, (Great Britain), 1996.

CASAS, Justiniano: ***Óptica***. Ed. Pons, Zaragoza, 1985.

CASTANEDA, Carlos: - ***Las Enseñanzas de Don Juan***. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1995, (1ª ed. en inglés, 1968).

- ***Una Realidad Aparte***. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1993, (1ª ed. en inglés, 1971).

- ***Viaje a Ixtlán***. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1993, (1ª ed. en inglés, 1972).

- ***Relatos de Poder***. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1992, (1ª ed. en inglés, 1974).

- ***El Arte de Ensoñar***. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1996.

CASSIRER, Ernst: ***Antropología Filosófica***. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

CHENG, François: ***Vacío y Plenitud***. (Trad. Amelia Hernández y Juan Luis Delmont). Ed. Siruela, Madrid, 1993, (1979).

CELANT, Germano: ***Arte Povera***. Gabrielle Mazotta, Milán, 1969.

COOMARASWAMY, Ananda, K.: ***La Danza de Siva***. Ed. Siruela, Madrid, 1996.

CRICK, F.: ***La Búsqueda Científica del Alma***, Ed. Debate, Madrid, 1994.

CUTTS, S. / REASON, D. / WILLIAMS, J.: ***The Unpainted Landscape***. Coracle Press / Scottish Arts Council / Graeme Murray Gallery, London / Edinburgh, 1987.

DELEUZE, Gilles: ***Diferencia y Repetición***. Ed. Júcar, Madrid, 1988.

DERRIDA, Jacques: ***Cómo no Hablar. Y otros Textos***. Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997.

DOLTO, Françoise / NASIO Juan D.: ***El Niño del Espejo. El Trabajo Psicoterapéutico***. Ed. Gedisa, Barcelona, 1997.

DONDIS, D.A.: ***La Sintaxis de la Imagen***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

DORFLES, G.: ***Nuevos Ritos, Nuevos Mitos***. (Trad. A. Sanderman). Ed. Lumen, Barcelona, 1969.

ECO, Umberto: ***De los Espejos y otros Ensayos***. Ed. Lumen, Barcelona, 1988.

- ***La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica***. Ed. Lumen, Barcelona, 1989.

EDWARDS, Betty: ***Aprender a Dibujar con el Lado Derecho del Cerebro***. Ed. Urano, Barcelona, 1994.

EISENSTEIN, Sergio M.: ***Reflexiones de un Cineasta***. Ed. Lumen, Barcelona, 1990.

EHRENZWEIG, Anton: ***Psicoanálisis de la percepción artística***. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

ELIADE, Mircea: ***El Mito del Eterno Retorno***. (Trad. R. Anaya). Ed. Alianza / Emecé, Madrid, 1982.

ERNST, Bruno: ***El Espejo Mágico de M.C. Escher***. Ed. Taschen, Köln, Alemania, 1994, (1978).

FEYNMAN, R.P. / LEIGHTON, R.B. / SANDS, M.: ***Física. Mecánica, Radiación y Calor***, Vol. I. Ed. Addison-Wesley Iberoamericana, Wilmington, Delaware, E.U.A., 1987.

FOCILLON, H.: ***La Vida de las Formas***. Ed. Xarait, Madrid, 1983.

FOUCAULT, Michel: - ***Las Palabras y las Cosas***. Siglo Veintiuno Editores de España, Madrid, 1989.

- ***La Verdad y sus Formas Jurídicas***. Ed. Gedisa, Barcelona, 1992.

- ***El Pensamiento del Afuera***. (Trad. Manuel Arranz). Pre-Textos, Valencia, 1988.

FREUD, Sigmund: ***El Yo y el Ello***. Ed. Alianza, Madrid, 1994.

- ***Introducción al Narcisismo y Otros Ensayos***. Ed. Alianza, Madrid, 1989.

- ***Psicoanálisis del Arte***. (Trad. L. López Ballesteros y de Torres). Ed. Alianza, Madrid, 1985.

FROMM, Erich: ***El Miedo a la Libertad***. Paidós Studio, Barcelona, 1997, (1947).

FUCHS, R.H.: ***Richard Long***. Thames and Hudson, London, 1986.

GALLEGO, Julián: ***Pablo Serrano***. Colección Artistas Españoles Contemporáneos, MEC, Madrid, 1971.

GAMOW, George: ***Un, Dos, Tres... Infinito***. R.B.A. Editores, Barcelona, 1993.

GARCÍA LEAL, José: **Arte y Conocimiento**. Universidad de Granada / Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995.

GARCÍA LORCA, Federico: **Obras. Poesía**. T. II. Ed. Akal, Madrid, 1988.

GARCÍA MONTERO, Luis: **Habitaciones Separadas**. Fundación Loewe, Madrid, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: **Cien Años de Soledad**. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

GARDNER, Martin: **El Universo Ambidiestro**. [*The New Ambidextrous Univers*]. (Trad. Joan Tarrés Freixenet). Ed. Labor, Barcelona, 1993.

GARRAUD, Colette: **L'idée de Nature dans l'Art Contemporain**. Flammarion, París, 1994.

GISBERT, Joan Manuel: **Los Espejos Venecianos**. Ed. Edelvives, Zaragoza, 1993.

GONZALEZ REQUENA, Jesús: **La Metáfora del Espejo**. Colección Eutopías / Film, Ed. Hiperión, Madrid, 1986.

GOMBRICH, E. H.: **La imagen y el Ojo**. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987.

GORTARI, C. / BARBÁCHANO, C.: **El Cine. Arte, Evasión y Dólares**. Ed. Salvat, Barcelona, 1985.

GRANDIS, Luigina de: ***Teoría y Uso del Color***. Ed. Cátedra, Madrid, 1985.

HAWKING, Stephen W.: ***Historia del Tiempo. Del Big Bang a los Agujeros Negros***. Ed. Crítica. Barcelona, 1989.

HEIDDEGGER, Martin: ***Arte y Poesía***. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

HESSE, Hermann: ***Narciso y Goldmundo***. Ed. Edhasa, Barcelona, 1982.

HUXLEY, Aldous: - ***Las puertas de la percepción***. Ed. Edhasa, Barcelona, 1992.

- ***Cielo e Infierno***. Ed. Edhasa, Barcelona, 1992.

HOFMANNSTHAL, H. von: ***Carta de Lord Chandos***. (Trad. J. Quetglas; prólogo: C. Magris). Ed. Colección de Arquitectura 2, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.

HOMERO: - ***Odisea***. Ed. Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1964.

- ***Odisea***. (Trad. Evaristo de Sela). Ed. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 1992.

JOHARI, Harish: **Numerología. Con el Tantra, el Ayurveda y la Astrología Hindú.** Ed. EDAF, Madrid, 1995.

JOYCE, James: **Retrato de un Artista Adolescente** [A Portrait of the Artist as a Young Man]. (Trad. Dámaso Alonso). Ed. Alianza, Madrid, 1996, (1978).

JUNG, Carl G., et al: **El Hombre y sus Símbolos.** Ed. Caralt, Barcelona, 1997.

KOPLOS, Janet: **Contemporary Japanese Sculpture.** Abbeville Press Publishers, New York, 1991.

KRAUSS, Rosalind E.: - **Escritos.** (Ed. Lit. & Trad. J.L. Arántegui). Ed. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1990.

- **La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos.** Ed. Alianza Forma, Madrid, 1996.

LACAN, Jacques: **Escritos 1.** Ed. Siglo XXI, Madrid, 1977.

LEYRA, Ana María: **La Mirada Creadora. De la Experiencia Artística a la Filosofía.** Ed. Península, Barcelona, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude: **El Pensamiento Salvaje.** Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude: - **Estructuralismo y Ecología**. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972.

- **Arte, Lenguaje, Etnología**. [Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*]. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1979, (1ª ed. en francés 1961).

- **Antropología estructural**. (Trad. Eliseo Verón). Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1969.

- **Mirar, Escuchar, Leer**. Ed. Siruela, Madrid, 1994.

LEWIS, Norman: **Donde las piedras son dioses. Viajes por las zonas prohibidas de la India**. Ed. Edhasa, Barcelona, 1982.

LINDSAY, P.H. / NORMAN, D. A.: **Introducción a la Psicología Perceptiva**. Ed. Tecnos, Madrid, 1986.

LLAMAZARES, Julio: **Escenas de Cine Mudo**. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1994.

LOBSANG TSULTRIM, Gueshe: **Vida y Enseñanzas de un Lama Tibetano**, Ed. Dharma, Novelda, Alicante, 1991.

LUCIE-SMITH, Edward: **Movimientos Artísticos desde 1945**. (Trad. Jesús Pardo). Ed. Destino, Barcelona, 1993.

MADERUELO, Javier: **El Espacio Raptado**. Mondadori España, Madrid, 1990.

MAILLARD, Chantal: ***El Crimen Perfecto. Aproximación a la Estética a la India.*** Ed. Tecnos, Madrid, 1993.

MARCHÁN FIZ, Simón: ***Del Arte Objetual al Arte de Concepto.*** Ed. Akal, Madrid, 1988.

MASÓ, Alfonso: ***Qué puede ser la Escultura.*** Ed. Grupo Universitario, Granada, 1997.

MATEOS, Pilar. ***La Segunda Persona.*** Ed. Luis Vives, Madrid, 1993.

MELCHIOR-BONNET, Sabine: ***Historia del Espejo.*** Ed. Herder. Barcelona, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice: ***El Ojo y el Espíritu.*** Ed. Paidós, Buenos Aires, 1977.

MICHELLI, Mario de: ***Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX.*** (Trad. A. Sánchez Gijón). Ed. Alianza Forma, Madrid, 1979.

MOOD, John (Ed. Lit. & Trad.): ***Rilke on Love and Other Difficulties.*** W.W. Norton, New York, 1975.

MORRIS, Richard: ***Las Flechas del Tiempo.*** Ed. Salvat, Barcelona, 1986.

NASIO, Juan D.: ***El Magnífico Niño del Psicoanálisis. El Concepto de Sujeto y Objeto en la Teoría de Jacques Lacan.*** Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

NORBU, Namkhai: ***El Cristal y la Vía de la Luz. Sutra, Tantra y Dzogchén.*** (Compilación: John Shane). Ed. Kairós, Barcelona, 1995.

NOVALLIS / SCHILLER, F. / SCHLEGEL, F. / A.W.: ***Fragmentos para una Teoría Romántica del Arte.*** Ed. Tecnos, Madrid, 1987.

ORTEGA Y GASSET, José: ***La Deshumanización del Arte.*** Ed. Alianza, Madrid, 1987.

OWENS, Craig: ***Beyond Recognition. Representation, Power and Culture.*** University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1992.

PAZ, Octavio: - ***Los Hijos del Limo.*** Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986.

- ***Teatro de signos.*** (Selección: Julián Ríos). Ed. Espiral / Fundamentos, Madrid, 1974.

- ***Apariencia Desnuda.*** Ed. Alianza, Madrid, 1989.

PLATÓN: ***República. Diálogos IV.*** (Trad. Conrado Eggers Lan). Ed. Gredos, Madrid, 1986.

READ, H.: ***Imagen e Idea***. (Trad. H. Flores Sánchez). Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

REPOLLES, José: ***Las Mejores Leyendas Mitológicas***. Ed. Bruguera, Barcelona, 1970.

RILKE, Rainer M.: ***Sonetos a Orfeo***. (Trad. Carlos Barral). Ed. Lumen, Barcelona, 1995.

RODAS, Apolonio de: ***El Viaje de los Argonautas***. (Trad. Carlos García Gual), Ed. Nacional, Madrid, 1975.

RODIN, Auguste: ***Conversaciones sobre el Arte***. (Trad. Hector Argibay). Ed. Monte Ávila, Caracas, (Venezuela), 1991.

ROSENBLUM, Naomi: ***A World History of Photography***. Ed. Walton Rawls. Cross River Press / Abbeville Press, New York, 1984.

STEUDING, Hermann: ***Mitología Griega y Romana***. (Trad. J. Camón Aznar). Ed. Labor, Barcelona, 1953.

SCHADE, Harry: ***Procedimientos de Trabajo en Óptica de Taller. Normas para la Manufactura de Elementos Ópticos***. Ed. Reverté, Barcelona-Buenos Aires-México, 1961.

SCHNEIDER ADAMS, Laurie: ***Arte y Psicoanálisis***. Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

SIMONET, Julio: ***Introducción a la Parasicología del Arte***. Ed. Celeste, Madrid, 1994.

SONTAG, Susan: ***Sobre la Fotografía***. Ed. Edhasa, Barcelona, 1981.

STACHELHAUS, Heiner: ***Joseph Beuys***. Ed. Parsifal, Barcelona, 1990.

STANGOS, N.: ***Conceptos de Arte Moderno***. (Trad. J. Sánchez Blanco). Ed. Alianza, Madrid, 1991.

SUBIRATS, Eduardo: ***Figuras de la Conciencia Desdichada***. Ed. Taurus. Madrid, 1979.

SUBIRATS, Eduardo: ***El Alma y la Muerte***. Ed. Anthropos, Ed. del Hombre, Barcelona, 1983.

TIBERGHIEU, Gilles A : ***Land Art***. Éd. Carré, París, 1995.

TRÍAS, Eugenio: ***Lógica del Límite***. Ed. Destino, Barcelona, 1991.

TRIER, Edward: ***Form and Space***. Thames and Hudson, London, 1961.

TUCHMAN, P.: ***Minimal Art***. Fundación Juan March, Madrid, 1987.

TUCKER, William: ***The Language of Sculpture***. Thames and Hudson, London, 1974.

VARGAS LLOSA, Mario: ***Los Cuadernos de Don Rigoberto***. Ed. Alfaguara, Madrid, 1997.

VATTIMO, G. / ROVATTI, P.A.: ***El Pensamiento Débil***. Ed. Cátedra, Colección Teorema, Madrid, 1990.

VILLENUEVE: ***La Bella y la Bestia***. Ed. Anaya, Madrid, 1985.

VINCI, Leonardo da: - ***Notebooks***, Vol. I. (Comp. & Ed. by Jean Paul Richter). Dover Publications, New York, 1970.

- ***Tratado de Pintura***. (Ed. Lit.: A. González García). Ed. Akal, Madrid, 1986.

WEID, Jean-Noël von der: ***El Sueño y los Sueños***. (Trad. José Luis Checa Cremades). Ed. Acento, Madrid, 1994.

WERSCHMIDT, José: ***Sobre las Imágenes en Espejos en Ángulo***. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1928.

WESTHEIM, Paul: - ***Arte Antiguo de México***. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

- ***Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México***. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987.

WILDE, Oscar: ***El Retrato de Dorian Gray***. Ed. Salvat, Madrid, 1970.

WOOLLEY, Benjamin: ***El Universo Virtual***. Ed. Acento, Madrid, 1994.

WORRINGER, W: ***Abstracción y Naturaleza***. Fondo de Cultura Económica, México, 1983, (1953).

YOURCENAR, Marguerite: ***El Tiempo, Gran Escultor***. Ed. Alfaguara, Madrid, 1989.

ZARDOYA, Concha: ***Los Espejos de Federico García Lorca***. Ed. Taurus, Madrid, 1990.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

BOZAL, Valeriano: ***Arte del Siglo XX en España***, T. II. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

BROTONS, J.R./ DÍAZ CAMPO, O.: ***Enciclopedia de las Grandes Civilizaciones***. Ed. Anaya, Madrid, 1991.

CARRERAS PANCHÓN, (Coord.): ***Guía Práctica para la Elaboración de un Trabajo Científico***. Ed. Cita, Bilbao, 1994.

CIRCLLOT, Lourdes (Ed. Lit.): ***Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y Documentos***. Ed. Labor, Barcelona, 1995.

COE / SNOW / BENSON: <<La América Antigua. Civilizaciones Precolombinas>>. ***Atlas Culturales del Mundo. América Antigua. Civilizaciones Precolombinas***. Vol. I. Ed. Folio / Ed. Prado, Madrid, 1992.

CORSI, Pietro: <<Bernardino de Sahagún. Los aztecas ilustrados>>. ***ART. Siglos XV-XVI***, T. II. Ed. Franco Moria Ricci (F.M.R.) / Ebrisa, Barcelona, 1995.

DORFLES, G.: ***Últimas Tendencias del Arte de Hoy***. (Trad. F. Gutierrez). Ed. Labor, Barcelona, 1976.

ECO, Umberto: ***Cómo se Hace una Tesis***. Ed. Gedisa / Círculo de Lectores, Barcelona, 1989.

FATÁS, G. / BORRAS, G.M.: *Diccionario de Términos de Arte*. Ed. Alianza / Ed. Prado, Madrid, 1993.

FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*. (Comp. P. Cohn). Ed. Alianza, Madrid, 1989.

GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Ed. Paidós, Barcelona, 1981.

HORNY, A.S. / GATENBY, E.V. / WAKEFIELD, H.: *The Advanced Learner's Dictionary Of Current English*. Oxford University Press, London, 1968.

MAILLARD, C.: *A Dictionary of Modern Sculpture*. Ed. Fernand Hazan, París, 1962.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Historia de la Escultura*. Ed. Gredos, Madrid, 1976.

OCAMPO, Estela: <<América Precolombina>>. *Historia Universal del Arte*. Vol. 10. Ed. Planeta, Barcelona, 1993.

RAMIREZ, Juan A.: *El Arte de las Vanguardias*. Colección Biblioteca Básica de Arte. Ed. Anaya, Madrid, 1991.

ROSE, Barbara: <<La Escultura Norteamericana: Del Minimalismo al Land Art>>. *Historia de un Arte: La Escultura*, T. 2. Ed. Skira / Carrogio, Barcelona, 1986.

SUÁREZ, Alicia / VIDAL, Mercé: <<El Siglo XX>>. ***Historia Universal del Arte***, Vol. 9. Ed. Planeta, Barcelona, 1993.

V.V.A.A.: ***Historia del Arte. Escultura***, T. 2. Ed. Carrogio, Barcelona, 1992.

TESIS CONSULTADAS:

MARTÍNEZ VAZQUEZ, Virtudes: ***Relación de los Procesos Conscientes e Inconscientes de la Actividad Creadora***. Tesis Doctoral. Dirección: Asunción Jodar Miñarro. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 1995. [Inédito]

RUEDA, Isabel: ***El Concepto de Habitar: Génesis de una Vivienda***. Tesis Doctoral. Dirección: Juan Fernando de la Iglesia. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra, 1996. [Inédito]

LIN, Youn-Jien: ***Procesos Artísticos Globales en los Entornos del Espejo entendido como Entidad Metafórica de la Realidad***. Tesis Doctoral. Dirección: Pedro Osakar Oláiz. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada. Granada, 1996. [Inédito]

BIBLIOGRAFIA DE CATÁLOGOS. MONOGRÁFICOS

A CENTURY OF MODERN SCULPTURE. THE PATSY AND RAYMOND NASHER COLLECTION. Steven A. Nash. Dallas Musseum of Art / Elizabeth Frank, Dallas, 1987.

AMÉRICA PREHISPÁNICA - TEMPO E CULTURA. 2000 A. C. - 1550 D.
C. Mariano Cuesta Domingo (Dir. & Coord.) Epsy Art, New York / Santiago de Compostela, 1997.

AMERICAN ART IN THE 20TH CENTURY. PAINTING AND SCULPTURE 1913-1993. C. Joachimides / N. Rosenthal. Prestel - Verlag, Munich, 1993.

ANTONI MUNTADAS. HÍBRIDOS. Exp. Centro Nacional de Exposiciones, 11 Febr. / 31 Mar., 1988. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1988.

ANYS 90. DISTÀNCIA ZERO. José Luis Brea (Comisario). Exp. Centre d'Art Santa Mònica, 22 Jun. / 31 Ag., 1994. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.

ARTE CONCEPTUAL: UNA PERSPECTIVA. Susan Page (Comisaria): Exp. Fundación Caja de Pensiones, 21 Nov. 1989 / 18 Febr. 1990, Madrid. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

BRANCUSI. Eric Shane. Abbeville Press, New York, 1989.

CARL ANDRÉ. Exp. Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Febr. / May., 1988, Madrid. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1988.

CARLES PUJOL. SENSE ESPAI. T. Camps i Miró / A. Mercader. Instal.lació, Palau de la Virreina, 15 Gener / 24 Març, 1991, Ajuntament de Barcelona, 1991.

CHRISTIAN BOLSTANSKY: ADVENTO. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 12 Dic. 95 / 31 Mar. 96. Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1996.

COLECCIÓN PERMANENTE. NUEVAS INCORPORACIONES. COLECCIÓN FUNDACIÓN ARCO. G. Moure (Comisaria). Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 2 Feb. / 14 Abr., 1996. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1996.

CONCHA JEREZ: INTERFERENCIAS. J. Gallegos Rosillo (Coord.) Exp. Museo de Bellas Artes, En. / Febr., 1996. Ayuntamiento de Santander, Santander, 1996.

CONCHA JEREZ. UNIDADES DE INTERFERENCIA. J. Gallegos Rosillo (Coord.). Exp. Sala Triunfo, Jun. 1994. Área Cultural de La General, Granada, 1994.

DAN GRAHAM. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, 1987.

DAN GRAHAM. Gloria Moure / Christine van Assche (Comisarias). Centro Galego de Arte Contemporánea. Xunta de

Galicia / Consellería de Cultura e Comunicación Social, Santiago de Compostela, 1997.

DANIEL BUREN. Catherine Francblin. Art Press, París, 1986.

DANIEL BUREN. Exp. Musée d'Art Contemporain, 17 Mai / 29 Sep., 1991, Bordeaux. Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1991.

DANIEL BUREN. ARGUMENTS TOPIQUES. Cat. Exp. Musée d'Art Contemporain de Bordeaux 17 Mai / 29 Sept., 1991. Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1991.

DARALHORRA. ALFONSO MASÓ. Exp. Palacio de Daralhorra, 9 May - 6 Jun. - 14 Dic., 1997, Granada. Ed. Alfonso Masó, Granada, 1997.

EL JARDÍN SALVAJE. Dan Cameron. Exp. Fundación Caja de Pensiones, 22 En. 90 / 10 Mar. 91. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

ENRIQUE VELASCO. XAMINORIOS ORMEADOS DO BRILLO. M^a Lourdes Martínez-Sapiña. Obra Cultural Caja Madrid, Pontevedra, 1996.

ENTRE LA GEOMETRÍA Y EL GESTO. ESCULTURA NORTEAMERICANA 1965-1975 R. Amstrong / R. Marshall (Ed. Lit.): Exp. Palacio de Velázquez, 23 May / 31 Jul, 1986. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

ENTRE EL OBJETO Y LA IMAGEN. ESCULTURA BRITÁNICA CONTEMPORÁNEA. Lewis Biggs. Exp. Palacio de Velázquez, 28 En. /

20 Abr., 1986. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos / The British Council, Madrid / London, 1986.

ELOGIO DEL VACÍO: ESPACIO, SIGNIFICADO, SUPERFICIE. Pedro Osakar Olaiz, et al. Exp. Centro de Cultura de Ping Dong, Ag. 1986, ISBN: 957 - 00 - 8155 - 4. Ping Dong, Taiwan, 1986.

ESCULTURA ESPAÑOLA DO SECULO VINTE. PEQUENO FORMATO. Denis Hombre (Dir.). Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela, 1993.

ESCULTURA BRITÁNICA CONTEMPORÁNEA. DE HENRY MOORE A LOS Años 90. Exp. Auditorio de Galicia, 10. 06 / 30. 07. Santiago de Compostela / Fundação de Serralves 7. 09 / 5. 11. 1995, Porto. Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela / Porto, 1995.

ESPACIOS PÚBLICOS, SUEÑOS PRIVADOS. F. Sinaga, et al. Exp. Fundación Caja de Madrid. Sala de Plaza de España, Febr. / Abril, 1994. Consejería de Educación y Cultura. Madrid, 1994.

EVA LOOTZ. CAPTURAS. Francisco Jarauta. Exp. Galería Luis Adelantado, Oct. / Dic., 1992, Valencia. Ed. Luis Adelantado, Valencia, 1992.

EVA LOOTZ. Exp. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Mayo / Junio, 1986. Junta de Andalucía, Sevilla, 1986.

FELIX GONZALEZ-TORRES. Nancy Spector. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 12 Dec. 1995 - 3 Marz. 1996. Consellería de Cultura, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.

FELIX GONZALEZ-TORRES. A POSSIBLE LANDSCAPE. Nancy Spector. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 12 Dic. 95 / 3 Mar. 1996. Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, 1996.

FERNANDO SINAGA. Gloria Picazo. Exp. Galería Luis Adelantado, Abr. / May, 1993. Ed. Luis Adelantado, Valencia, 1993.

FERNANDO SINAGA. Dorado, Giralt, Marco, Sinaga. Exp. Centro de Exposiciones y Congresos, 26 May. / 25 Jun., Zaragoza, 1983. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1983.

FOTOGRAFÍA AMERICANA DEL SIGLO XX. Lluís Monreal I Agustí (Dir.) Exp. Centre Cultural de la Fundació La Caixa. Fundació La Caixa, Barcelona, 1991.

FRANK STELLA. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

GIOVANNI ANSELMO. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 3 May. / 24 Jul., 1995. Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, 1995.

ILUSIONES - ALUSIONES. RAMÓN DE SOTO, N. NAVALÓN, G. SIGLER. Instalación, Centro Cultural del Conde Duque, Oct., 1989, Madrid, 1989.

JAN DIBBETS. LUZ INTERIOR. R. FUCHS / G. MOURE. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1991.

JASPER JOHNS. OBRA GRÁFICA 1960-1985. Riva Castleman. Ministerio de Cultura. Dirección General de Archivos. Centro Nacional de Exposiciones. Ed. El Viso, Madrid, 1987.

JUAN MUÑOZ. MONÓLOGOS Y DIÁLOGOS. J. Lingwood. Exp. Palacio de Velázquez, 25 Oct. 1996 / 15 En. 1997. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

KOLDO CHAMORRO. Koldo Chamorro (Dir.) Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1989.

L'ARTE POVERA. Didier Semin. Collection Jalons. Éd. Centre Pompidou, Paris, 1992.

LOUISE BOURGEOIS. Estrella de Diego. Exp. Galería Soledad Lorenzo, 28 Nov. 1996 / 18 En. 1997. Ed. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1996.

MARCEL DUCHAMP. Thames & Hudson, London, 1993.

MARIO MERZ. G. Celant. The Salomon R. Guggenheim Museum y Electa, New York. 1.989.

MICHELANGELO PISTOLETTO. A. Monferini / A. Imponente. Exp. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 8 Giuno / 30 Ott., 1990. Ed. Electa, Milano, 1990.

MICHELANGELO PISTOLETTO. Exp. Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Febr. / May., 1983, Madrid. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1983.

MICHELANGELO PISTOLETTO. ARTE DELLO SQUALLORE. Galleria Giorgio Persano, Torino, 1985.

MICHELANGELO PISTOLETTO. L'ARQUITECTURA DEL MIRALL. Ed. Centro d'Art Santa Mónica. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991.

MINIMAL ART. A CRITICAL ANTHOLOGY. G. Battcock (Ed. Lit.). Univ. California Press, London, 1995.

MODERN BRITISH SCULPTURE FROM THE COLLECTION. Penelope Curtis. The Tate Gallery Publications, Liverpool, 1988.

MUESTRA NUEVOS CREADORES 90. Ateneo Mercantil, 22 Nov. 1991 / 6 En. 1992, Valencia. Institut Valenciá de la Juventut, Valencia, 1991.

NACHO CRIADO. PIEZAS DE AGUA Y CRISTAL. Exp. Palacio de Cristal del Retiro, Marz. / May., 1991. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

NATIVIDAD NAVALÓN. LUGARES DE AUSENCIA. Galería Salvador Riera, Barcelona, 1991.

O ESPÍRITU DA AMÉRICA PREHISPÁNICA. 3000 ANOS DE CULTURA. Auditorio de Galicia. Consorcio da Cidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1996. ISBN: 84 - 88484 - 29 - 1.

OPEN SPAIN / ESPAÑA ABIERTA. The Museum of Contemporary Photography, Columbia College Chicago. Lunweg Editors,

Sociedad Estatal Quinto Centenario. Chicago (EEUU) / Barcelona (España), 1992.

PRESENCIAS DOS MIL. MINIMAL ART. Fernando Huici. Exp. Theospacio, Jun. / Sept., 1990. Ed. Theospacio, Madrid, 1990.

RICHARD LONG. WALKING IN CIRCLES. Thames & Hudson. London, 1991.

RICHARD SERRA. Ylva Rouse. Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 28 En. / 3 Mar., 1992. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

ROBERT MORRIS. Marcia Tucker. Whitney Museum of American Art, New York, 1970.

ROBERT MORRIS. MIRROR WORKS 1961 - 1978. LEO CASTELLI, NEW YORK, 1979.

ROBERT MORRIS. SELECTED WORKS 1970-1980. Marti Mayo. Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1981.

ROSEMARY TROCKEL. Sidra Stich. The Institute of Contemporary Art, Boston / University Art Museum, Berkeley in association with Prestel, Boston / Berkeley, 1992.

SHORT GUIDE / KURZFÜHRER. DOCUMENTA X. Cornelia Barth (Ed. Lit.). Exp. Documenta und Museum Fridericianum, 21 Jun. / 28 Sept, 1997. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs - GmbH and the authors / und die Autoren, Kassel, 1997.

SIGNOS E MILAGRES. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 20 Jul. / 20 Oct. 1995. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1995.

SOL LEWITT STRUCTURES, 1962 - 1993. Chrissie Iles (Comisaria). Exh. The Museum of Modern Art, Oxford, 24 Jan. / 28 Marz., 1993.

SOLEDAD SEVILLA. INSTALACIONES. Diputación Provincial de Granada, Granada, 1996.

SOLEDAD SEVILLA. Exp. Galería Soledad Lorenzo, 26 Oct. / 25 Nov., 1995. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1995.

SUSANA SOLANO. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, 10 Dic., 1992 / 17 Febr., 1998. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

TOWARDS LANDSCAPE / HACIA EL PAISAJE. Aurora García (Comisaria): Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

WILHEIM VON GLOEDEN. Roland Barthes. Amelio Editore, Napoli, 1978.

BIBLIOGRAFÍA DE REVISTAS

BAUDRILLARD, J.: <<La Precedencia del Simulacro>>. (Trad. Juan Luis Moraza, 1987). **Art & Text**, nº 11, Sept. 1983.

CANOGAR, Daniel: <<Los Vampiros nunca Mueren>>. **Lápiz**, nº 89, Oct., 1992, ISSN: 0212 - 1700, pp. 22-31.

CASTRO, Antón: - <<Mutaciones del Vacío>>. **Lápiz**, nº 103, Mayo, 1994, ISSN: 0212 - 1700, pp. 47-51.

- <<Andy Goldsworthy>>, **Lápiz**, nº 63, Dic., 1989, ISSN: 0212 - 1700, p. 66.

COLLADO, Gloria: <<Entrevista con Muntadas. Del Lado Oculto.>> **Lápiz**, nº 103, Mayo, 1994, ISSN: 0212 - 1700, pp. 25-30.

DAVVETAS, Démosthènes: <<Louise Bourgeois>>. **Cimal**, nº 45, 1996, ISSN: 0210 - 119x, pp. 36-37.

- <<Robert Morris: Anatomía del Modernismo>>. **Cimal**, nº 45, 1996, ISSN: 0210 - 119x, pp. 38-39.

FRANCBLIN, Catherine: <<Daniel Buren, de Cero al Infinito>>. **Cimal**, nº 43 - 44, 1995, ISSN: 0210 - 119x, pp. 32-33.

GARCÍA, Manuel: - <<Entrevista con Gabriela Iturbide. La cámara como pretexto>>, **Lápiz**, nº 98, Diciembre, 1993, ISSN: 0212 - 1700, pp. 76-79.

- <<Fotografía Latinoamericana>>, **Lápiz**, nº 98, Diciembre, 1993, ISSN: 0212 - 1700, pp. 80-83.

GROOT, Elbrig de: <<Sophie Calle>>. **Cimal**, nº 43 - 44, 1995, ISSN: 0210 - 119x, pp. 36-37.

GUTIERREZ, Natalia: <<V Bienal de Bogotá>>. **Art Nexus**, nº 23, En. / Mar. 1997, Bogotá, ISSN: 01221 - 5639, pp. 92-94.

IRIARTE, M^a Elvira: <<XXIII Bienal de São Paulo>>. **Art Nexus**, nº 23, En. - Mar. 1997, Bogotá, ISSN: 01221 - 5639, pp. 82-87.

LEBRERO STÅLS, José: <<Entrevista con Donald Judd. El Arte como Representación está Agotado>>. **Lápiz**, nº 44, Oct., 1987, ISSN: 0212 - 1700, p. 16-21.

MOWER, David: <<Through the Looking Glass and the Artist Found There>>. **Art International**, Vol. XXII, 5-6, Sept., 1979, ISSN: 0004 - 3230, pp. 63-70.

OLIVARES, Rosa: <<Nacho Criado. Dándole de Beber al Mono>>. **Lápiz**, nº 125, Octubre, 1996, ISSN: 0212 - 1700, pp.38-39.

OLIVARES, Rosa: <<Adolf Schlosser. La Importancia del Centro>>. **Lápiz**, nº 125, Oct., 1996, ISSN: 0212 - 1700, pp. 80-81.

- <<Jaume Plensa. Camino de Hierro>>. **Lápiz**, nº 125, Octubre, 1996, ISSN: 0212 - 1700, pp. 78-79.

- <<Sobre el Narcisismo. El Reflejo de Narciso>>. **Lápiz**, nº 122, Mayo, 1996, ISSN: 0212 - 1700, pp. 14-19.

- <<La Escultura. Una Tercera Vía para el Arte>>. **Lápiz**, nº 44, Oct., 1987, ISSN: 0212 - 1700, p. 42-51.

QUIGLEY, Declan: <<Tribus de la India>>. **Altair**, nº 27, May. - Jun., 1996, Barcelona, pp. 14-27.

RUBIO, Pilar (Coord.): <<El Espejo y su Doble en Turín. Un Viaje de Narciso al Vídeo>>. **Lápiz**, nº 44, Oct., 1987, ISSN: 0212 - 1700, p. 75.

SPECTOR, Nancy: <<Felix Gonzalez-Torres. Travelogue>>. **Parkett**, nº 39, Zurich, 1994, ISSN: 0256 - 0917, pp. 24-37.

TALLMAN, Susan: <<Felix Gonzalez-Torres: Social Works>>. **Parkett**, nº 39, Zurich, 1994, ISSN: 0256 - 0917, pp. 64-72.

WATNEY, Simon: <<In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres>>. **Parkett**, nº 39, Zurich, 1994, ISSN: 0256 - 0917, pp. 38-57.

BIBLIOGRAFÍA DE ACTAS, SEMINARIOS Y CURSOS

MADERUELO, Javier (Dir.), ALBERCH, Pere, et al:
Arte y Naturaleza. Actas del I Curso *Huesca: Arte y Naturaleza*, Huesca, sept. 1995. Diputación Provincial, Huesca, 1996.

MADERUELO, Javier (Dir.), Berque, Agustín, et al:
El Paisaje: Arte y Naturaleza. Actas del II Curso *Huesca: Arte y Naturaleza*, Huesca, sept. 1996. Diputación Provincial, Huesca, 1996.

ATIENZA, José (Dir.): <<El Estadio del Espejo y la Formación del Yo>>. *Curso de Introducción al Psicoanálisis*: 12 Abr. / 31 May., 1989. Organizado por Escuela de Enfermería, Dto. de Enfermería, Universidad de Granada. [Inédito]

JIMÉNEZ, José (Dir.): <<Arte e Literatura>>. Ciclo de Conferencias, Febr. / Mar., 1997 Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela, 1997. [Inédito]

SINAGA, Fernando (Dir.): Seminario / Taller <<Sobre los Espejos>>. Mayo, 1997. Coordinado por Alfonso Masó, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 1997. [Inédito]

BIBLIOGRAFÍA DE PELÍCULAS

METROPOLIS [METROPOLIS]. Alemania, 1927. Dir: FRITZ LANG. Basada en la novela homónima de Theo von Harbou. 89 min.; B/N. Int: BRIGITTE HELM; A. ABEL; G. FROELICH; R. KLEIN-ROGE. Fotografía: KARL FREUND; GÜNTHER RITTAU. Producción: UFA.

LA BELLE ET LA BÊTE [LA BELLA Y LA BESTIA]. Francia, 1946. Dir: Jean Cocteau. Inspirada en la célebre fábula homónima. 87 min., B/N. Int: Jean Marais; J. Day; M. Parely;; M. André. Guión: *Clásico Cuento Infantil* de Mademe Leprince de Beaumont. Fotografía: Henri Alekan. Música: Georges Auric. Producción: André Palvé.

EASY RIDER [BUSCANDO MI DESTINO]. U.S.A., 1969. Dir: Dennis Hopper. 90 min.; C.; CIC/RCA. Int: Peter Fonda; D. Hopper; J. Nicholson; L. Anders. Guión: D. Hopper; P. Fonda; T. Southern. Fotografía: Laszlo Kovacs. Producción: Pando Company and Raybert Productions; Peter Fonda.

AKIRA KUROSAWA'S DREAMS / KONNA YUME WO WITA [LOS SUEÑOS DE AKIRA KUROSAWA]. U.S.A - JAPÓN, 1990. Dir: Akira Kurosawa. 115 min.; C. Int: Mitsuko Baisho; A. Terao; M. Isaki; M. Harada. Guión: Akira Kurosawa. Producción: WARNER.

BIBLIOGRAFÍA DE ILUSTRACIONES

[* Tomadas directamente de las exposiciones]

BAAL-TESHUVA, Jacob: ***Christo and Jeanne-Claude***. Ed. Taschen, Köln, Alemania, 1995.

BEARDSLEY, John: ***Earthworks and Beyond***. Abbeville Modern Art Movements, Cross River Press, New York, 1989.

CUTTS, S. / REASON, D. / WILLIAMS, J.: ***The Unpainted Landscape***. Coracle Press / Scottish Arts Council / Graeme Murray Gallery, London / Edinburgh, 1987.

ENGUITA, Nuria (Coord.): ***Robert Smithson. El Paisaje Entrópico***. (Textos: M. Gilchrist / J. Lingwood y Kay Larson. Trad. Harry Smith). IVAM Centre Julio González, 22 Abr. / 13 jun., 1993. Valencia. Ed. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1993.

OCAMPO, Estela: <<América Precolombina>>. ***Historia Universal del Arte***. Ed. Planeta, Barcelona, 1993.

SHAPIRO, Gary: ***Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel***. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1995.

SOBIESZEK, Robert A.: ***Robert Smithson: Photo Works***. Cat. Los Angeles County Museum of Art, Sept. 9 / Nov. 28, 1993.

Ed. Los Angeles County Museum of Art / University of Mexico Press, Los Angeles, 1993.

SUÁREZ, Alicia / VIDAL, Mercé: <<El Siglo XX>>. *Historia Universal del Arte*, Vol. 9. Ed. Planeta, Barcelona, 1993.

TIBERGHIEU, Gilles A: *Land Art*. Éd. Carré, París, 1995.

ERNST, Bruno: *El Espejo Mágico de M.C. Escher*. Ed. Taschen, Köln, Alemania, 1994, (1978).

A CENTURY OF MODERN SCULPTURE. THE PATSY AND RAYMOND NASHER COLLECTION. Steven A. Nash. Dallas Museum of Art / Elizabeth Frank, Dallas, 1987.

DANIEL BUREN. Cat. Exp. Musée d'Art Contemporain, 17 Mai / 29 Sep., 1991, Bordeaux. Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1991.

MICHELANGELO PISTOLETTO. Exp. Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Febr. / May., 1983, Madrid. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1983.

ROBERT MORRIS. SELECTED WORKS 1970-1980. Marti Mayo. Cat. Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1981.

***AMÉRICA PREHISPÁNICA TEMPO E CULTURA. 2000 A. C. - 1500 D.**
C. Exp. Palacio Fonseca / Museo do Pobo Galego, 29 Xun. / 30
Nov., 1997. Santiago de Compostela, 1997. [Autorización previa a
cargo de Ignacio Manjón].

***DAN GRAHAM.** Exp. Centro de Arte Contemporánea, 26
Xuñ. / 2 Nov. 1997, Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.
Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1997.

***DOCUMENTA X.** Documenta und Museum Fridericianum, 21
Jun.- 28 Sept, Kassel, 1997.

***FELIX GONZALEZ-TORRES.** Centro Galego de Arte
Contemporánea, 12 Dec. 1995 - 3 Marz. 1996. Consellería
de Cultura, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela,
1996.

***RICHARD SERRA.** Exp. Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid, 28 En. / 3 Mar, 1992. Ministerio
de Cultura, Madrid, 1992.

***SCULPTURE. PROJECTS IN MÜNSTER, 1997.** Exh.
Westfälisches Landesmuseum, Münster, Jun. 22 / Sept. 28,
1997. Westfälisches Landesmuseum, Münster, 1997.
[Fotografía Alfonso Masó].

***TERRITORIOS SINGULARES.** Exp. Sala de Exposiciones del
Canal de Isabel II, Exp. 14 Febr. / 30 Mar., 1997, Consejería de
Cultura, Madrid, 1997.