



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Universitat de Barcelona.

Máster d'Estudis Avançats en Història de l'Art.

2015-2016.

Trabajo Final de Máster.

*El paisaje entrópico como subversión: génesis en el arte de los años  
sesenta y reciclaje en la actualidad.*

**Lucía Alcaina Romaní.**

**Tutor: Martí Perán.**

Firmado alumna:

Barcelona, 14 de Junio de 2016.

Universitat de Barcelona.

Máster d'Estudis Avançats en Història de l'Art.

Trabajo Final de Máster.

Lucía Alcaina Romaní.

**El paisaje entrópico como subversión: génesis en el arte de los años sesenta y reciclaje en la actualidad.**

RESUMEN.

En los años sesenta Robert Smithson comienza a hablar de entropía en relación a la disolución de energía inherente en todos los elementos, incluido el paisaje. De esta manera se descubre el paisaje entrópico como aquel caótico y residual, como el “otro” paisaje que ahora adquiere un valor estético. Otras figuras coetáneas como Gordon Matta-Clark comienzan a reflexionar y crear en él como arma crítica contra un sistema capitalista agresivo. Si con ellos nace el concepto, se recicla en la actualidad en artistas como Lara Almarcegui o Jorge Yeregui, en un momento en el que el capital genera más que nunca paisajes residuales en las periferias urbanas.

Palabras clave: entropía, paisaje, *ruins in reverse*, *anarquitectura*, urbanismo.

**Entropic landscape as subversion: origins in the art of the 1960s and nowadays renewal.**

ABSTRACT.

In the 60s, Robert Smithson begins to talk about entropy in relation to the dissolution of the inherent energy in all kind of elements, including landscape. He discovers thus a chaotic and residual landscape, the “other” landscape, which acquires esthetic value. Some contemporary artists, such as Gordon Matta-Clark, begin to reflect on it and they use it as a way to criticize the aggressive capitalist system. The concept created then is being recycled nowadays by artists like Lara Almarcegui and Jorge Yeregui, when the residual landscapes created by the capital are more numerous than ever.

Keywords: entropy, landscape, *ruins in reverse*, *anarchitecture*, urbanism.

## ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. DECONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE MODERNO. ....	6
2.1. Panorama norteamericano de los años sesenta.....	6
2.1.1.La obra de arte como “pasaje” y retorno al paisaje.....	6
2.1.2.Ed Ruscha y la Costa Oeste: <i>Twentysix Gasoline Stations</i> .....	10
2.2. Robert Smithson y la entropía. La nueva ruina (posmoderna).....	14
2.2.1.Deconstrucción del paisaje: <i>entropy</i> , dialéctica, mente y materia. ....	14
2.2.2.El <i>tour</i> de Passaic: <i>ruins in reverse</i> .....	22
2.3. Gordon Matta-Clark. ....	32
2.3.1. <i>Anarquitecturas</i> subversivas. ....	32
3. ECOS DE UNA ESTÉTICA ENTRÓPICA DEL PAISAJE. ....	41
3.1. Lara Almarcegui y el <i>terrain vague</i> . ....	41
3.1.1.Como espacio autónomo y disponible. ....	41
3.1.2....y como refugio.....	52
3.2. Jorge Yeregui. ....	57
3.2.1. <i>Pre-ruinas y tercer paisaje</i> . ....	57
3.3. Epílogo final a la entropía.....	64
3.3.1. <i>Shrinking cities</i> y otros casos. ....	64
4. CONCLUSIONES.....	72
5. BIBLIOGRAFÍA.....	77
6. CATÁLOGO DE IMÁGENES. ....	82



## INTRODUCCIÓN.

Los años sesenta ofrecieron al arte múltiples tendencias heredadas por las décadas siguientes, motivo por el que es necesario volver sobre el pasado para hallar y entender los orígenes y significados que moldean los discursos presentes. Y es aquí donde cabe preguntarse: ¿hasta qué punto siguen reciclándose aquellas prácticas?, ¿se ha renovado la perspectiva desde la que partieron estas tendencias? Este trabajo se centra en la concepción de paisaje entrópico desarrollada por artistas actuales y analiza la influencia que las tendencias anteriores han ejercido sobre este concepto. Con todo lo que ello significa, es un término complejo que acota un espacio para el arte, el paisaje, y lo que se podría llamar una “tipología”, lo entrópico.

Robert Smithson, célebre por ser artífice de obras terrenas dentro del círculo del Land art, se erige durante los años sesenta como una de las figuras capitales en la construcción de paisaje entrópico. Este autor es clave a la hora de estudiar la entropía tanto en su obra escrita como en la plástica. Lejos de intentar realizar un estudio monográfico, Smithson se postula como el foco de atención en este estudio, pues su teoría y *praxis* son una aportación esencial en un “nuevo mirar” hacia el paisaje contemporáneo postindustrial. Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que el arte en estos años dilata sus fronteras para esparcir su actuación en diversos espacios, formatos y temas; dentro de este contexto se estudiará la inclusión de “otro” tipo de paisaje, ahora descubierto bajo una óptica artística.

Cuando se habla de paisaje entrópico no se hace desde una definición de paisaje sumamente delimitada, es lo entrópico quien difumina sus límites, lo que hace más compleja la tarea de elegir artistas e interrelacionarlos. Lo que sí está claro es de lo que quieren hablar: son espacios residuales del sistema capitalista que no habían sido contemplados desde un filtro estético hasta ahora y que, de forma evidente, fueron todo un descubrimiento en los años sesenta. Este concepto nació entonces como fruto de una revolución cultural crítica, pero ¿qué papel juega hoy en día la presencia de estos paisajes en el arte?, ¿En qué medida es el concepto de paisaje entrópico actual heredero del hallazgo estético de Robert Smithson?

Estos lazos entre pasado y presente serán el *modus operandi* de todo el trabajo. Tomando a Smithson como punto de partida no se pretende realizar un recorrido

progresivo y orgánico desde su trabajo hasta la actualidad pasando por todos los ejemplos intermedios, sino trabajar en base a verdaderos saltos temporales, intermitentes, que enlacen de forma transversal ambos momentos artísticos. Así como Smithson funciona como pieza necesaria, también se han de tomar otras referencias como Gordon Matta-Clark, figura que sigue la estela de Smithson pero con otro enfoque artístico completamente diferente; y también alguna que otra figura que funcione como preludio de la cuestión, como es Ed Ruscha en cuyos trabajos se intuye ya la aparición del paisaje entrópico en el arte.

De esta manera, lo que se intentará hacer es concretar un marco de aportaciones en los años sesenta y setenta como génesis de una *praxis* artística que experimenta una traslación hasta el presente. Este bloque ha de tener como nexo de unión la “Deconstrucción del paisaje moderno”, tal y como anuncia su título. Porque si bien el cariz entrópico puede estar presente en obras y discursos plurales desde escultura hasta instalaciones, en este trabajo el eje vertebrador será el paisaje. Dentro de este mismo bloque se analizarán las propuestas y cambios de mano de los artistas comentados respecto a concepciones pretéritas.

Sabiendo que el paisaje es un término notablemente estudiado en el marco de la historia del arte, se ha intentado respetar su definición común aunque en ocasiones se haya dilatado en parte su significado. Con esto se intenta incidir en que no todos los artistas parten desde una perspectiva paisajística, sino que en ocasiones es un trabajo más espacial y directo que distante; no obstante sus obras se han visto inmersas dentro del concepto de paisaje. Un ejemplo claro puede verse en Matta-Clark y sus intervenciones concretas en edificios que, finalmente, trascienden su carácter limitado cuando el discurso artístico versa sobre la naturaleza urbanística de la ciudad.

Esta peculiaridad del trabajo configurará un recorrido diverso por múltiples puntos de vista y campos de acción, aun cuando todos remitan finalmente a una relectura del paisaje moderno para (de)construir una nueva visión en los albores de la posmodernidad. Un recorrido que también será plural en cuanto a las obras seleccionadas ya que, así como en Smithson, este estudio estará focalizado en la experiencia del *tour* por Passaic (Nueva Jersey), y en Gordon Matta-Clark del que se intentará extraer la esencia de su trabajo sin ser necesaria la inclusión cerrada en una propuesta. A modo de constelación se construirá toda una red de conexiones en este

primer bloque para poder entender porqué nace la concepción entrópica del paisaje y qué significa tal término.

En cuanto al segundo bloque, la premisa es recoger los “Ecos de una estética entrópica del paisaje” en diversas prácticas actuales. Estas estarán focalizadas en dos artistas españoles como son Lara Almarcegui y Jorge Yeregui, acompañados de una reflexión final que recoge un conjunto de propuestas más que una figura puntual. En cuanto a la elección de estos dos artistas fue premonitoria la visita al MUSAC, hace unos dos años, para ver la exposición de “Parque fluvial abandonado” (12 de enero, 2013- 2 febrero, 2014) de Almarcegui. Unas colosales montañas de pura materia se esparcían por grandes salas del museo leonés con un discurso que encaja con las propuestas presentadas por Smithson; Almarcegui, como él, parecía hablar también de entropía.

Pero lo esencial fue sentir cómo la obra de la artista zaragozana se adecuaba intensamente con las reflexiones e inquietudes de estos últimos años. Ese magma caótico y matérico nadaba de la mano de un contexto tremendamente colapsado. De esta manera, y tras realizar una previa investigación, Almarcegui se convirtió en una artista necesaria para poder analizar la actualización y reciclaje de las premisas entrópicas anunciadas décadas atrás. Por otra parte, Jorge Yeregui ha sido descubierto posteriormente y con gran sorpresa. Los vínculos encontrados, en un primer momento, entre su poética y la de Lara advierten de una posible vinculación también con la revisión entrópica del paisaje. Un último punto estaría dedicado a una reflexión final que sirva de colofón de toda la investigación, una última “oda” a la entropía construida mediante el uso de varias referencias artísticas y teóricas.

En este segundo bloque de la investigación se aplicarán los conceptos analizados en el primero, buscando los contrastes y aproximaciones, de tal manera que se pueda responder a la interrogativa sobre las diferencias fundamentales que se pueden encontrar entre ambos momentos, o en qué medida el ritmo *in crescendo* del neoliberalismo alimenta este tipo de discursos. La pregunta es: ¿La presencia de lo entrópico en el arte es para estos artistas un recurso crítico que continúa el camino de Smithson o Matta-Clark, o ha adquirido en esta nueva era otro cariz?

Este conjunto de cuestiones suscitadas por el tema conducen finalmente a la motivación esencial de este trabajo, al porqué de la entropía como tema. Como bien se

ha señalado en relación a una primera impresión con Almarcegui, la predilección de lo entrópico remite a un interés por tratar con lo caótico, con lo “otro”, aquello de alguna manera en oposición al orden impuesto, ya sea desde las lógicas en la planificación urbana o desde la ordenación rutinaria del individuo. La entropía tiene en sí misma una naturaleza crítica que, según de Robert Smithson, es una especie de fuerza motora de este mundo que tiende a la destrucción. Su carácter actual, junto con la existencia clara de ecos de autores de los sesenta y setenta, confluyen en la definitiva elección del paisaje entrópico como eje vertebrador del estudio; además, el hecho de elegir el paisaje también apoya esta hipótesis, ya que en este campo el arte está en contacto directo con la realidad sociopolítica del territorio, de tal manera que se está realizando una lectura (real) de mundo.

En resumen, este estudio se centra en el análisis de la génesis del paisaje entrópico a través de dos artistas fundamentales como Robert Smithson y Gordon Matta-Clark y los ecos que resuenan de ellos en el arte actual de Lara Almarcegui y Jorgue Yeregui, como dos ejemplos de discursos existentes hoy en día. Un tema que contiene de forma inherente otras reflexiones como las problemáticas entre individuo contemporáneo y territorio, entre artificio y naturaleza o finalmente entre el individuo y el progreso técnico.

La metodología, como ya se ha anunciado, asienta sus pilares en el continuo vaivén entre los referentes pasados y la lectura crítica de los artistas actuales, de tal manera que el resultado es la aplicación de un primer punto de vista histórico e historiográfico en el primer bloque para pasar posteriormente a una perspectiva crítica en el segundo. Además, el carácter transversal de la investigación hace necesaria una inmersión tanto en las poéticas individuales, las corrientes artísticas (Land art, minimalismo), como también en un detallado estudio de los respectivos contextos históricos, tal como el giro conceptual del arte en los sesenta en su salida al paisaje, realidad artística con la que convivieron Smithson y Matta-Clark.

Cabe destacar un elemento significativo: el solapamiento de la investigación artística con las teorías urbanísticas y sociológicas. Al ser el paisaje entrópico el epicentro de la cuestión, conduce a un marco de conflicto sociopolítico ya comentado. Las referencias a asuntos de planificación urbana, directamente vinculados con los espacios de la entropía, formarán también parte del *corpus* pero teniendo siempre como

elemento primordial la expresión artística. Sin pretender ser un análisis de los comportamientos de la ciudad actual y de las reflexiones que suscitaron tanto en los años sesenta como hoy, esta investigación trata sobre cómo desde el arte se ha pensado el paisaje entrópico. Para concluir, cabe anunciar las hipótesis que serán defendidas a lo largo del trabajo, así como la importancia capital tanto de Smithson como de Matta-Clark en la génesis de una crítica del espacio a través del arte gracias a la especificidad de la estética que inauguran, la estética de lo entrópico, que parece transfigurarse en un “nuevo mirar” necesario en el contexto actual, latente en las poéticas de Almarcegui y Yeregui.

## DECONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE MODERNO.

### Panorama norteamericano de los años sesenta.

#### La obra de arte como “pasaje” y retorno al paisaje.

Diez años, aproximadamente, separan al expresionismo abstracto del Land Art, al pincel de la excavadora a cielo abierto. Tiempo suficiente para la mutación conceptual y formal traídas del confluir y solapamiento de nuevas tendencias que anuncian, ya con el neodadaísmo, una desvinculación del “yo privado”<sup>1</sup>. Ya no es sólo cuestión de instrumentos (pincel o excavadora), se trata de la reconfiguración de la naturaleza de la obra de arte ahora exenta de la impronta psicológica del artista. El minimalismo como plena materialización de esta idea, a través de formas neutras e inorgánicas, completa el discurso con la integración de la experiencia en el espacio (del museo).

El espacio, de este modo, invade la dinámica del objeto artístico, y con él la obra pasa de ser un medio estático a uno temporal y material, una experiencia que “recorrer”, la “escultura como pasaje”<sup>2</sup> en palabras de Rosalind Krauss. En este tránsito hacia el pasaje Robert Morris, además de ser uno de los pioneros del minimalismo, desemboca en la creación de una serie de obras, entre ellas *earthworks*, que lo convierten en figura fundamental de esta transición. Con obras como *Dirt* (1968), en la exposición *Earth Works* (Dwan Gallery), conformadas por el esparcimiento de tierra, grasa o musgo sobre la sala, se dinamitan las fronteras formales de la obra al tiempo que su lectura visual. Se plantea necesario, por tanto, reformular la percepción, que “pasa de una mirada focalizada en un objeto específico a una ‘mirada vacante’ sobre un campo visual”<sup>3</sup>.

Estas fórmulas primerizas de una reciente relación entre obra y espacio son el marco del desarrollo del lugar como epicentro de la obra de arte traído por el Land Art, con toda la pluralidad que el término contiene<sup>4</sup>. Las premisas espaciales de la escultura

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal, Madrid, 2002. p. 258.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>3</sup> VV.AA. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, p. 536.

<sup>4</sup> Término plural que engloba a todos los artistas que trabajan con obras “terrenas”, pero además sometido a división entre Land Art y Earth Art, según el autor. Si, por ejemplo Anna María Guasch (GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, p. 51) establece una diferenciación entre Earth Art, caracterizado por el monumentalismo y macro-intervenciones del arte en la tierra norteamericano, y el Land Art, relacionado con una práctica más intimista entre artista-naturaleza dado en Europa; por otra parte, otros autores como Brian Wallis

minimalista se proyectan en los *earthworks* y el lugar, hasta ahora parte inherente de la arquitectura, se expande en las ramificaciones del arte. De tal manera que Andy Goldsworthy incluso dirá que “la obra es el lugar”<sup>5</sup>, o Dennis Oppenheim: “la obra no está ubicada en un emplazamiento, es el emplazamiento”<sup>6</sup>.

Se crea así el marco idóneo para la creación más allá del taller y la exposición más allá de los muros del museo. Nace un nuevo proceso de definición y búsqueda del lugar que desemboca en la construcción de las relaciones con el paisaje, tanto en la inmensidad de lo salvaje, como el desierto; la exploración de las huellas arqueológicas de la modernidad, como las abandonadas canteras a cielo abierto que atrajeron a Robert Smithson, o los lazos con lo cósmico en Nancy Holt<sup>7</sup>. El artista se convierte en una especie de antropólogo que viaja y recorre lo inexplorado en el arte.

Pero la inclusión del espacio en los vocablos del arte contemporáneo no aparece como recurso plenamente estético, sino que en él subyace un contenido crítico y sintomático de la revolución sociopolítica de esta época. El juego con el espacio contiene la posibilidad de deconstruir los lazos del ente moderno con el mundo. Si el diseño urbano del Situacionismo francés<sup>8</sup>, como expresión máxima de esta idea, está embebido en un contexto plenamente político, en el arte la experiencia con el espacio va a propiciar la traslación de los discursos del objeto exclusivamente artístico (la pintura o la escultura) a los espacios de actuación política y económica propios del *modus operandi* social contemporáneo, sea lo doméstico, lo urbano o el paisaje natural. El arte pierde su formato exclusivo para transportarse a los centros de conflicto de la realidad histórica: las calles neoyorquinas con el movimiento Fluxus o las decrepitas urbanizaciones abandonadas en Gordon Matta Clark, por ejemplo.

Esta intromisión en espacios no-explorados hace necesaria la construcción de una nueva forma de creación en la que la tecnología juega un papel fundamental,

---

(KASTNER, Jeffrey (ed.). *Land Art y Arte Medioambiental*, Phaidon, Londres, 2005) emplea el término Land Art de forma generalizada, sin distinciones.

<sup>5</sup> LAILACH, Michael. *Land Art*, Taschen, Köln, 2007, p. 50.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>7</sup> Vínculo que se contempla claramente en su obra *Sun Tunnels* en Utah (1973-1976), donde grandes cilindros de hormigón están colocados en diálogo con los ciclos solares.

<sup>8</sup> El movimiento de la Internacional Situacionista (1957-1972), encabezado por Guy Debord, realiza una intensa crítica al sistema capitalista y desarrolla una serie de prácticas subversivas vinculadas de forma directa con el urbanismo; de modo que la crítica es posible mediante las relaciones del individuo y el espacio, crítica que se centra en cuatro estrategias culturales con el entorno: “*dérive*, ‘psicogeografía’, ‘urbanismo unitario’ y *détournement*” (VV.AA. *Arte desde 1900...*, pp. 391- 397).

principalmente como recolectora directa de la experiencia, como vestigio del proceso. La cámara de cine, como “el medio más preciso para captar el espacio y por lo tanto, el más cercano a transmitir la experiencia”<sup>9</sup>, junto con la fotografía, serán las armas comunes de esta nueva generación. Del Land Art, con sus obras terrenas, en muchas ocasiones sólo se podrá extraer el documento fotográfico, de modo que el resultado será un pasaje efímero, a veces sólo experimentado por el artista. Se modifica de forma radical la percepción de la obra, dándose, según Craig Owens, una “dislocación radical de la idea de punto de vista, ya que no sólo es una cuestión de posición física sino de modo (fotográfico, cinematográfico, textual) de enfrentarse a la obra de arte”<sup>10</sup>.

Se produce así una ruptura de las prácticas habituales con la aparición de múltiples factores en escena, sea el espacio que desemboca en lugar o la escultura que deviene proceso, con el consiguiente agotamiento conceptual de dichos términos. En relación a esta idea Rosalind Krauss escribe “La escultura en el campo expandido” (1979) como respuesta al vacío ontológico de las nuevas obras de arte. Para ella,

la escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del *no-paisaje* a la *no-arquitectura*<sup>11</sup>.

Pero sin ser solamente la escultura fruto de la negación de dos elementos, forma parte de un “campo expandido” de estructura cuaternaria en la que se interrelacionan paisaje, no-paisaje, arquitectura y no-arquitectura. Fruto de estas relaciones lógicas son las diferentes prácticas artísticas, y es la ruptura con la unicidad de la escultura modernista y la apertura de este diagrama lo que inaugura, según Krauss, la posmodernidad.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> MOURE, Gloria. *Gordon Matta Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid ; Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, p. 18.

<sup>10</sup> Descripción que Craig Owens (OWENS, Craig. *Beyond recognition: representation, power and culture*, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 47), aplica a la obra de Robert Smithson, pero que también se puede extender al *modus operandi* de la gran parte de los artistas de obras terrenas, como así lo aplican Brian Wallis y Jeffrey Kastner (WALLIS, Brian; KASTNER, Jeffrey. *Op. cit.*, p. 24).

<sup>11</sup> KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, “En”, *La posmodernidad*, Editorial Kairós, 1986, p. 66.

<sup>12</sup> “A fin de nombrar esta ruptura histórica y la transformación estructural del campo cultural que la caracteriza, es preciso recurrir a otro término. El que ya se utiliza en otras áreas de la crítica es posmodernismo, y no parece haber motivo alguno para no utilizarlo”, *Ibid.*, p. 69.

Dentro de este marco el paisaje se coloca al mismo nivel que la escultura y se convierte, por tanto, en medio y tema del arte. Se puede establecer una analogía con las prácticas introspectivas del pintoresquismo inglés del XVIII, que contemplaron el paisaje como objeto del arte desde el filtro pictórico, concretándose, por lo tanto, una especie de retorno al paisaje en los años 60's. Como bien apunta Simón Marchán Fiz, “Tras la época de las vanguardias y los neovanguardismos de toda condición que consagran el artificio y las prácticas artificialistas modernas, asistimos a una rehabilitación, por problemática que sea, de la naturaleza”<sup>13</sup>.

Una vuelta al paisaje materializada en las obras del Land Art, principalmente, que aglutina un abanico de propuestas heterogéneas. Dejando atrás la proyección subjetiva que bañaba el expresionismo abstracto, como también su condición herméticamente museística, el arte terreno trasvasa este reduccionismo de la obra de arte a la individualidad de su autor como los muros de la institución. En vez de esto, se produce un diálogo entre el binomio cultura-naturaleza de un peso sociopolítico evidente. El paisaje es punto de confluencia de este conflicto en un momento postindustrial de ebullición del capitalismo con sus consecuencias medioambientales, sociales y paisajísticas. Y será Norteamérica, como epicentro de la economía neoliberal, quien acoja la ebullición del arte sobre el paisaje en un momento de fisuras del ser contemporáneo con su contexto (político) y la naturaleza.

---

<sup>13</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, “En” *Paisaje y pensamiento*, Centro de Arte y Naturaleza, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 16.

## **Ed Ruscha y la Costa Oeste: *Twentysix Gasoline Stations*.**

En la reconceptualización del paisaje norteamericano Edward Ruscha (1937) va a dar los primeros pasos. Hay que entenderlo en el contexto de la Costa Oeste, espacio en el que el clima generado por la industria hollywoodiense reverbera en el arte siendo, de este modo, uno de los puntos de eclosión y desarrollo del arte popular bautizado como el Pop Art.

El discurso artístico de Ruscha va a balancearse entre las premisas de este arte *pop* y el llamado arte conceptual, y será a partir de este híbrido mediante el que configura una serie de obras de exploración del paisaje californiano. Siendo partícipe de la transfiguración de las fronteras del arte y eliminación de las barreras del arte culto, el entorno de Los Ángeles, con Hollywood a cuestas, cataliza la expansión de la cultura popular<sup>14</sup> presente en todo su imaginario artístico<sup>15</sup>. Es, de hecho, esta incisión en lo común, que él hará dialogar con lo *standard*, el punto de partida de sus series fotográficas. Teniendo en cuenta que el artista ahonda en la producción de dos tipos de trabajos: las obras pictóricas y la edición de libros desde su imprenta, interesa esta última labor como espacio en el que construye una relectura del paisaje del Oeste americano a través de la fotografía.

El “salir del museo” como gesto democratizador que ocupa en parte al arte de los 60’s es llevado a cabo por Ruscha en la temprana fecha del 1963 con la obra *Twentysix Gasoline Stations* (II. 1-4). Un libro conformado por veintiséis fotografías de gasolineras tomadas en transcurso del trayecto entre Los Ángeles y Oklahoma, su ciudad natal. La carretera, como espacio ya no sólo de tránsito anunciado por Jack Kerouac en *On the road* (1957), subvierte de forma radical los límites del arte; y no aparece en Ruscha de forma espontánea sino que ya desde su viaje en el 1956<sup>16</sup> será un motivo reiterativo.

---

<sup>14</sup> “In the general public consciousness, southern California- Los Angeles, and Hollywood in particular- was considered advanced, experimental, and fashionable, and the movie industry constituted the preeminent disseminator of popular culture”. MARSHALL, Richard D. *Ed Ruscha*, Phaidon, London, 2003, p. 8.

<sup>15</sup> Hay que tener en cuenta que Ruscha se forma, a partir del 1956, en el Chouinard Art Institute de Los Ángeles, en ilustración comercial y pintura; una institución con colaboración directa con la industria hollywoodiense mediante trabajos con Walt Disney, por ejemplo. (*Ibid.*)

<sup>16</sup> Ya en el 1956 Ruscha y su amigo Mason Williams emprenden un viaje por la célebre Ruta 66 que será el preámbulo de *Twentysix Gasoline Stations*; práctica que recupera en el libro *Royal Road Tested*,

Los coches, la carretera, las infraestructuras y máquinas del progreso, en última instancia, aparecen como telón de fondo de la generación norteamericana de posguerra rescatadas por el arte. Desde esta óptica, la captación del paisaje será la fórmula ideal para la reflexión crítica en torno a la realidad americana. Si bien el Pop Art, con Andy Warhol como figura clave, recurre al producto inserto en el mercado, Ruscha hace una traslación a un paisaje exterior despojado de utopías naturalistas, es puro artificio, materialización de la civilización de su tiempo.

En ambos casos la influencia de Marcel Duchamp es evidente, y de hecho es en el 1963 cuando se celebra la retrospectiva del artista francés en Los Ángeles, comisariada por Walter Hopps en el Pasadena Art Museum, coetánea al libro de Ruscha. Si bien Edward Hopper en su pintura *Gas* (1940), claro antecedente, adhiere un alto componente sentimental a su escena, Ruscha captura la gasolinera como elemento industrial para transfigurarse después en objeto artístico, tal como un *ready made*; él mismo lo confirma: “*They are simply a collection of ‘facts’; my book is more like a collection of ‘readymades’*”<sup>17</sup>. Pero, al contrario que Duchamp, Ruscha no tenía la intención de “artistizar” sus fotografías, para él, “no son nada más que instantáneas”<sup>18</sup> que poco tienen que ver lo artístico<sup>19</sup> desde la consideración de este como arte culto.

Mediante un escueto y cuidado diseño editorial, *Twentysix Gasoline Stations* se puede ver como una práctica estetizante de un paisaje inerte. Con atención a la forma o gráfica de la imagen, se inaugura su potencia estética alimentada por la idea de ser una especie de *object trouvé*<sup>20</sup> al modo surrealista, un objeto encontrado, pero en este caso exento de sentimentalismo. Y es este cariz de indiferencia apática el que configura una visión del paisaje distante, de espectador o antropólogo que recoge los espacios de pasaje de la sociedad norteamericana.

---

(1967), que recoge en imágenes la destrucción de una máquina de escribir durante un viaje con Patrick Blackwell y Mason Williams, de nuevo.

<sup>17</sup> RICHARDS, Mary Agnes. *Ed Ruscha*, Tate, London, 2008, p. 31.

<sup>18</sup> “To me, they are nothing more than snapshots”, *Ibid.*

<sup>19</sup> “(...) the photography is dead as a fine art; its only place is in the commercial world, for technological or informational purposes”. *Ibid.*, p. 30.

<sup>20</sup> Los *object trouvé*, recogidos por artistas surrealistas como André Bretón, eran objetos encontrados de forma totalmente azarosa en lugares como mercadillos y convertidos posteriormente en objetos artísticos. (VV.AA. *Arte desde 1900...*, p. 687).

Como apunta Yve Alain Bois, la repetición de lo mismo, en este caso gasolineras, provoca el reconocimiento de lo “mismo como nada”<sup>21</sup>. Son de algún modo parajes de la indiferenciación en los que, según Bois, la entropía, que más tarde desarrollará Robert Smithson, es el tema principal<sup>22</sup>. Pero al contrario que este, los paisajes de Ruscha no son continente del peso dialéctico y entrópico en grandes dosis, son paisajes que están a medio camino entre la idea conceptual de la nada, o lo inerte de lo matérico, y la mercantilización de esta imagen como gesto inmerso inevitablemente en la dinámica capitalista de la sociedad americana y, por lo tanto, como parte del discurso del Pop Art.

Este pequeño libro inaugura su práctica editora que se dilata desde el 1963 hasta el 1978 dando como resultado la creación de unas diecisiete obras gráficas y construyendo, por primera vez, el concepto de “libro de artista”. Y son en ellos en los que captura un paisaje que nada entre la crítica de la indiferencia y la democratización del arte a través de una nueva estética asequible, porque acaso hay algo más popular que una gasolinera, o las mismas calles de los Ángeles (*Some Los Angeles Apartments*, 1965)?

Libros como (*Every Building on*) *The Sunset Strip* (1966) acogen las instantáneas de la zona de Sunset Strip de Los Ángeles haciendo un registro de lo cotidiano, o “vernáculo (es decir, del cliché visual)”<sup>23</sup>, dinamitando las barreras espaciales del arte como lo harán en las calles de New York los integrantes de Fluxus con sus *Free Flux-Tours*, o mismo Richard Long con sus caminatas-performance. Ruscha llena su libro de imágenes de arquitecturas urbanas, viéndose como un “antropólogo o geólogo” que recoge “las cosas obvias”<sup>24</sup>. Cercano a la obra coetánea de Dan Graham *Homes for America* (1966-67), en ambos casos el objeto es el paisaje urbano neutro que a base de repetirse pierde todo sentido, y significado. Es en este aspecto en el que Bois pudo hablar de la entropía de las fotografías de Ruscha, porque

---

<sup>21</sup> “Ruscha’s work simply elicits a recognition of the same (even his books, for the most part, use the same format and identical typeface), a recognition of the same as nothing”. BOIS, Yve Alain. *Formless: a user’s guide*, Zone Books, New York, 1997, p. 231.

<sup>22</sup> “(...) it is entropy that constitutes his main theme. No information, no difference: the Twentysix Gasoline Stations (1963) are there, inert, just as the letters of the alphabet before they shape a word”. BOIS, Yve Alain. *Edward Ruscha: romance with liquids: paintings 1966- 1969*, Gagosian Gallery, New York, 1993, p. 19.

<sup>23</sup> VV.AA. *Arte desde 1900...*, p. 507.

<sup>24</sup> “I’m looking at it [the Strip] almost like an anthropologist, or a geologist. I’m as interested in some of the less obvious things (...)”. RICHARDS, Mary Agnes. *Op. cit.*, p. 46.

las gasolineras, como las casas, a base de ser representadas de forma reiterada, se sumergen en un bucle de no-identidad y dispersión de significado hasta convertirse en mera forma, una forma que ahora interesa estéticamente<sup>25</sup>.

La transcendencia de Ruscha en la construcción de las revisiones del paisaje contemporáneo reside en ser preludeo de una visión entrópica, la fuga de significado inserta en el ritmo homogéneo de sus fotografías anuncia el “*energy-drain* [desagüe de energía]”<sup>26</sup> que Robert Smithson comienza a teorizar tres años después.<sup>27</sup> Una influencia no reconocida debido a la tendencia *pop* de Ruscha, que a pesar de encomendarse hacia un discurso estetizante, juega también con lo conceptual en esta serie fotográfica de carretera. Se convierte así en primer paso de un discurso que hace tambalear la integridad del lenguaje, ahora sometido a una repetición que deriva en banalización, aplicado a un paisaje que se va disgregando al ritmo del paso de las hojas de este libro de artista.

---

<sup>25</sup> Reflejo de esto son también sus pinturas de traslación de los motivos fotográficos a la estética *pop*, que demuestran el interés, no tanto en la reflexión del paisaje en sí, sino en la extracción de su forma como partícipe del nuevo imaginario artístico, véase su célebre obra *Standard Station* (1966).

<sup>26</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección de escritos*, Alias, México, 2009, p. 15.

<sup>27</sup> En su artículo “Entropía y los nuevos monumentos”, en *Artforum*, junio de 1966. (*Ibid.*, pp. 15- 32).

## **Robert Smithson y la entropía. La nueva ruina (posmoderna).**

### **Deconstrucción del paisaje: *entropy*, dialéctica, mente y materia.**

La preeminencia del minimalismo en los años 60's, con su respectiva sumisión a unas estructuras "ideadas", no-tratadas físicamente por el artista hizo nacer, en paralelo, y también como respuesta, una nueva corriente que encarna la rematerialización<sup>28</sup> del objeto frente a la desmaterialización<sup>29</sup> anterior: el arte *procesual*. En diálogo con ambas propuestas hay que entender la obra de Robert Smithson (1938- 1973), que se desarrolla en un momento clave de la transfiguración de la escultura moderna, bebiendo tanto de la temporalidad inherente en la obra minimal como en el renacer de lo matérico por parte de lo *procesual*.

Con el Land Art, movimiento artístico al que fue adscrito Smithson, se dinamitan las fronteras clásicas de la escultura que ahora se traslada a la naturaleza. En este contexto de deconstrucción total de las formas tanto de creación como de percepción de la obra del arte, el paisaje vuelve a estar en debate de la mano de los *landartistas*, siendo, de algún modo, el "otro" lugar, el afuera en contraposición con el interior convencional del *white cube* donde se confinaban los grandes murales expresionistas.

En un estudio sobre la reconfiguración del espacio del objeto artístico ha de verse la obra de Smithson como centro de eclosión de esta salida del arte al paisaje; obras terrenas que no sólo contienen una variación evidentemente formal, respecto al objeto minimalista, por ejemplo, sino que cargan con un fondo teórico de gran interés. Un nuevo pensamiento de reapertura de las relaciones entre arte y naturaleza, abrazado en Smithson por uno de sus conceptos clave: *entropy*. La entropía, como segunda ley de la termodinámica, afirma la tendencia de la energía hacia la disgregación más que hacia la contención. Este "desagüe de energía" pasa a ser una ley inherente en "todo", inaugurada en el artículo "Entropía y los nuevos monumentos" (*Artforum*, junio de 1966), en el que Smithson analiza las nuevas poéticas minimalistas e incide en su

---

<sup>28</sup> VV.AA. *Arte desde 1900...*, p. 534.

<sup>29</sup> Lucy R. Lippard habla de la desmaterialización del arte del objeto, tras la cual se abren dos caminos: el arte como idea y el arte como acción. Acción como conversión de la materia en energía y movimiento, por lo que el arte procesual entraría en esta concepción. ("The Dematerialization of Art", *Art International*, febrero de 1968, citado en LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004, pp. 80-81).

carácter entrópico: “La exposición de LeWitt ha ayudado a neutralizar el mito del progreso”<sup>30</sup>.

En este artículo, reflexionando sobre las poéticas de Dan Flavin o Donald Judd, entre otros, también aparece Robert Morris, figura clave en la gestación de lo entrópico a través de un trabajo escultórico que abandona el minimalismo para adentrarse en el proceso de mutabilidad matérica. Como sucede en la obra de Smithson, y en el Land Art en general, Morris acentúa la relevancia de este dinamismo, que sugiere claramente un ritmo entrópico de la obra; en sus propias palabras: “*What is revealed it is that art itself is an activity of change, of disorientation and shift, of violent discontinuity and mutability*”<sup>31</sup>.

El rescate del término, que ahora Smithson extiende a todos los elementos (lo humano, lo natural, el objeto), es claramente sintomático de una crisis distendida, “la entropía no era un discurso académico y arcano que hubiera resucitado Smithson, era un centro del malestar subyacente de la cultura norteamericana de aquellos años”<sup>32</sup>, palpable a varios niveles y bajo diversos formatos<sup>33</sup>. Crisis de una emergente sociedad de consumo, un agotamiento de los discursos y teorías artísticas, la caducidad de la institución museística o desconcierto ante nuevos enfrentamientos armados, bañado de un incipiente sentimiento de decadencia cara un sistema agresivamente capitalista. Como apunta el mismo Smithson: “*My position is one of sinking into an awareness of global squalor and futility*”<sup>34</sup> o “*The Establishment is a nightmare from which I am trying to awake*”<sup>35</sup>.

Se da una dicotomía entre lo convencional, como aquel que contiene las viejas estructuras e ideales, y una alternativa (del pensamiento) que las invierte para realizar

---

<sup>30</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 21.

<sup>31</sup> MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*, The MIT Press, New York, 1993, p. 69.

<sup>32</sup> VV.AA. *Robert Smtihson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva: 1960- 1973*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1993, p. 20.

<sup>33</sup> Como bien apunta James Lingwood, era un malestar “que había salido a la superficie en obras tales como *El camino*, de Kerouac, *The Americans*, de Robert Frank, o *The Human Use of Human Beings*, de Robert Wiener” (*Ibid.*). Grupo al que se pueden sumar múltiples figuras como William Burroughs, artífice de una literatura crítica destructiva en la que lo suburbano, la podredumbre y el desencanto general contra la sociedad se sienten en cada vocablo de su prosa.

<sup>34</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p. 134.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 99.

una reelectura del mundo. En Smithson, la entropía es esta arma de deconstrucción, “promesa de una crítica definitiva del hombre y de sus pretensiones”<sup>36</sup>. Pudiendo verse la primera vía como el camino del *logos*, en el marco teórico repunta la figura de Rudolf Arnheim como antítesis de Smithson. En su obra *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía: ensayo sobre el orden y el desorden* (1966) se opone radicalmente a esta nueva estética del caos siguiendo las premisas de la crítica de la *Gestalt* “propensa a un purismo estético”<sup>37</sup>; estética formalista encabeza en el panorama neoyorquino por Clement Greenberg en la que “la estructura de la obra artística es entendida como una totalidad orgánica”<sup>38</sup>.

Herederos de un pensamiento tradicional en cuanto al uso del concepto de pureza formal, abogan por la idealización de la lógica occidental dominante mientras que Smithson ataca al lenguaje como medio, ya agotado, de construcción de estos discursos. Pero este debate no era nuevo, a principios del siglo XX se da un “retorno del lenguaje”<sup>39</sup> y “se abre una brecha infranqueable entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y la realidad”<sup>40</sup>. Para Smithson se plantea necesaria esta revisión de un “lenguaje agonizante”<sup>41</sup> o “racional”, partícipe del uso de “categorizaciones”, el “racionalista sólo ve los detalles, nunca el todo. Las categorías que provienen de la lógica racional alimentan un detalle lingüístico hasta convertirlo en un anticuado sistema de significados”<sup>42</sup>, afirma.

Pintura, arquitectura, escultura, naturaleza, velocidad o progreso<sup>43</sup> conforman este compendio categórico caduco, asentado en la delimitación, en la “objetividad racionalista”. El pensamiento entrópico, disperso y no-absoluto, está ligado a la

---

<sup>36</sup> VV.AA. *Arte desde 1900...*, p. 506.

<sup>37</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1987, p. 240.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Simón Marchán Fiz plantea una “reflexión radical sobre el lenguaje, inaugurada por Nietzsche, Mallarmé y consumada en la Viena de Wittgenstein” que repunta en los comienzos del siglo XX. (*Ibid.*, p. 226).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>41</sup> Título de uno de los apartados del artículo “Una sedimentación de la mente: proyectos terrenos”, en el que critica la ineficacia de la idealización del lenguaje y, en contraposición, “Debemos fabricar nuestras reglas conforme enfrentamos las avalanchas del lenguaje y pasamos sobre los taludes del criticismo”. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 123.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>43</sup> “(...) un racionalismo que supone verdades- como la naturaleza, el progreso y la velocidad. Dichos sentidos no son más que “categóricos” y no tienen fundamento en hechos reales. En el arte, si uno observa a través de las categorías racionales de pintura, escultura y arquitectura, sucede lo mismo”. *Ibid.*

disgregación del lenguaje, contrario a la imposibilidad del “lenguaje racional” de ver el abismo, de comprender lo no-objetivo, invierte ahora las lógicas del pensamiento racional para deconstruirlas.

En el terreno del arte, esta línea había sido tocada, tiempo atrás, por Kasimir Malevich o Marcel Duchamp, en un intento por dilatar las fronteras lingüísticas del arte. Si Smithson ve en Malevich un “mundo no-objetivo”<sup>44</sup>, en Duchamp habla de “no-creatividad” o “de-creación de lo Real”<sup>45</sup>. De lo que se trata, de alguna manera, es de regresar a un plano del pensamiento donde poder comprender el caos, vislumbrar el carácter maleable de la mente, llena de fisuras análogas del desierto que no pueden ser encasilladas en bloques estancos, los conceptos son ahora renovados.

Y es el giro conceptual del paisaje en Smithson una de sus mayores aportaciones y singularidades, que da paso a una interpretación del espacio natural dialéctico y entrópico. Dos términos complementarios que contienen la negación del idealismo de una naturaleza reforzado en el siglo XIX<sup>46</sup> y reciclado, en parte, por el movimiento ecologista del XX. Una deconstrucción necesaria del concepto, como bien afirma Smithson: “Carl Andre ya ha dejado claro que sin conciencia lingüística no existe conciencia física”<sup>47</sup>.

Por una parte, la idea de paisaje dialéctico se desarrolla con profundidad en el texto “Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico” (*Artforum*, septiembre de 1973), apoyándose en los discursos de dos autores del pintoresquismo inglés como William Gilpin y Uvedale Price, Smithson rescata la visión de un paisaje pintoresco que “se relaciona con el azar y con el cambio en el orden material de la naturaleza”<sup>48</sup>. Lo dialéctico reside, por tanto, en lo dinámico de las transformaciones traídas por todos los agentes partícipes de lo natural y entre ellos lo humano. “Un parque ya no puede ser considerado una cosa-en-sí-misma”<sup>49</sup>, como afirma Smithson, y por lo tanto debe dejar de ser víctima de lo que denomina el complejo de “Edipo ecológico. La penetración de

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>46</sup> En el siglo XIX la concepción de la naturaleza tiene varias caras, si, por una parte, el romanticismo ensalza su condición sublime, con Henri Thoreau y sus paseos por el bosque se comprueba la visión más intimista y edénica, más cercana a una Arcadia pastoral que a la ferocidad sublime del pintor William Turner, por ejemplo.

<sup>47</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 73.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>49</sup> *Ibid.*

la Madre Tierra se convierte en una proyección del tabú del incesto”.<sup>50</sup> Se da un reencuentro entre lo humano y la naturaleza aceptándose el poder transformador y destructivo del primero, y queda relegada, de este modo, la idea estática de naturaleza partícipe de un *logos* que el artista combate: “El *alogos* socava el *logos*”<sup>51</sup>.

Según Smithson, “Price, Gilpin y Olmsted son los precursores del materialismo dialéctico aplicado al paisaje físico”<sup>52</sup>, y mientras que los dos primeros hacen una relectura del paisaje pintoresco en la que engloban lo informe y lo azaroso, Frederick Law Olmsted proyecta la planificación de Central Park u otros enclaves norteamericanos mediante una práctica que contempla el dinamismo de lo natural, su condición no-estática. Como bien define Smithson, “semejante dialéctica es una forma de ver las cosas en función de una multiplicidad de relaciones y no como objetos aislados. Para quien estudia la dialéctica, la naturaleza es *indiferente* a cualquier idea formal”<sup>53</sup>.

Lejos de las acepciones románticas de Henri Thoreau y su naturaleza idílica, para Smithson “El espiritualismo amplía la distancia entre el hombre y la naturaleza”<sup>54</sup>, interesa una visión que no haga de la naturaleza algo específicamente espiritual, que no la convierta en una especie de fe. Utilizando el granjero o el minero como ejemplos, se está hablando de un “cultivo de la tierra”<sup>55</sup> como intervención directa no agresiva. Contrario al dogma ecologista (idealista), la modificación de la tierra no supone un acto invasivo, sino un gesto dialéctico que liga lo natural con lo artificial, alejándose así de la idea de una naturaleza prístina.

En correlato con esta idea, Nancy Holt<sup>56</sup>, por ejemplo, la expande a un marco cósmico, con obras como *Sun Tunnels* en Utah (1973- 1976), en la que cilindros de hormigón actúan como nexos entre los astros y el desierto. También otros artistas englobados bajo la estela del Land Art han explorado las posibilidades dialécticas del

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Nancy Holt es una figura fundamental en la trayectoria de Robert Smithson. Siendo su pareja sentimental, es también compañera de proyectos artísticos y compila sus escritos, tras la muerte prematura del artista en un accidente de avioneta durante la preparación de la obra *Amarillo Ramp* en Texas (1973), para su posterior publicación en *The writings of Robert Smithson* (1979).

paisaje, como Walter de Maria y *The Lightning Field* (1977), obra compuesta por cuatrocientos mástiles pararrayos en un campo de Nuevo México. Smithson, como catalizador de esta renovación, no entiende la obra en la naturaleza como una creación, se trata más bien de “desnaturalizar, o de des-diferenciar, descomponer”<sup>57</sup>. Pero no sólo se están planteando las posibilidades de una naturaleza física, sino que lo dialéctico pasa a formar parte también de lo abstracto. La abstracción “nos acerca a las estructuras físicas de la naturaleza misma”<sup>58</sup>, y “sólo puede ser válida si acepta la dialéctica de la naturaleza”<sup>59</sup>.

La idea de lo dialéctico, aquí proyectado en el paisaje, se contrapone a la idea del paisaje como “cosa-en-sí-misma”; y, por otra parte, el objeto artístico se desvincula de la teoría gestáltica que lo entiende como “unidad orgánica”; de modo que la obra, como el paisaje, son entes no-completos, no-definitivos. Obras que hibridan con la concepción de paisaje y forman parte de un proceso de exploración de los límites, entendido como inmersión en posibles nuevos significados. La dialéctica se convierte en un modo perceptivo, aplicado ahora a la naturaleza, por el cual se contemplan sus conexiones con otros fenómenos, mentales y matéricos. Así como Frederick Law Olmsted en 1850 investigó las secuelas de un glacial en suelo neoyorquino, Smithson vio en su obra *Spiral Jetty* (1970) un regreso “a nuestros orígenes, de vuelta a algún protoplasma pulposo, un ojo que fluctúa a la deriva en un océano antediluviano”<sup>60</sup>.

Pero el nexo central es para Smithson la correspondencia entre mente y materia, epicentro de su producción tanto teórica como artística:

*So that in terms of my own work you are confronted not only with an abstraction but also with the physicality of here and now, and these two things interact in a dialectical method and it's what I call a dialectic of place. It's like the art in a sense is a mirror and what is going on out there is a reflection. There is always a correspondence. The reflection might be the mind, or the mirror might be the matter. But you always have these two things.*<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> “It is not so much a matter of creating something as de-creating, or denaturalizing, or de-differentiating, decomposing...”, SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 192.

<sup>58</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 177.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>61</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 187.

En un continuo juego dialéctico esta *dual unity*<sup>62</sup> empapa gran parte de su recorrido artístico, planteada con profundidad en “Una sedimentación de la mente: proyectos terrenos” (*Artforum*, septiembre de 1968) Smithson entabla analogías mente-materia al decir que “Nuestra mente y la tierra están en un constante estado de erosión; los ríos mentales desgastan orillas abstractas, las ondas cerebrales socavan riscos de pensamiento (...)”<sup>63</sup>.

Y es en esta experiencia conectora en la que se llega a un estado de “desdiferenciación”, de sentimiento de lo “oceánico” freudiano<sup>64</sup>. Recurre a estos conceptos para remitirse al cariz irracional suscitado por esta conexión, una percepción que se escinde de la concreción lingüística del pensamiento racional, ya que ahora la experiencia reside en lo ilimitado, en el abismo. Si Sigmund Freud en *El malestar en la cultura* habla de una “sensación de eternidad, un sentimiento como de algo sin límites ni barreras, en cierto modo oceánico”<sup>65</sup>, Anton Ehrenzweig plantea la “desdiferenciación” como proceso que, en palabras de Smithson, “involucra una pregunta aplazada en relación con lo *ilimitado*, con la noción freudiana de lo *oceánico*”<sup>66</sup>.

Esta abstracción mental, sensación de ruptura, de resquebrajamiento y creación de fisuras que se vincula con el desierto como aquel “que engulle los límites”<sup>67</sup>, se traduce en la obra de arte en una partición del *site* y el *non-site*. Dualidad que atiende a la división de la obra entre su emplazamiento originario (*site*) y su traslación al enclave museístico (*non-site*). Pero no es simplemente un *modus operandi* de una práctica, presente en gran parte de sus obras terrenas, los *non-sites* contienen la densidad psíquica

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>63</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 115.

<sup>64</sup> Traslaciones conceptuales entre la posible percepción mental y la materia que Robert Smithson desarrolla ampliamente, tomando como punto de partida el “paseo en auto” de Tony Smith, del que se hablará con profundidad en el siguiente apartado, para remitirse a esa sensación de retorno primordial, de superación de los límites en un marco de lo irracional. *Ibid.*, pp. 118- 119.

<sup>65</sup> FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1970, p. 8.

<sup>66</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 118.

<sup>67</sup> Robert Smithson recurre continuamente al desierto como espacio en el que se resquebraja el pensamiento, donde puede observarse otro plano de lo real no-urbano y no-idealizado. Haciendo referencia a otros autores como Kasimir Malevich reflexiona: “Aristóteles creía que el calor, combinado con la sequedad, producía fuego: ¿dónde más que en un desierto o en la cabeza de Malevich podría generarse esta sensación? “No más apariencias de realidad, no más imágenes idealizadas, ¡nada más que un desierto!, dice Malevich en *The Non-Objective World* (...) El desierto es menos una parte de la naturaleza que un concepto, un lugar que engulle los límites”. (*Ibid.*, p. 125).

de esa experiencia, como apunta Smithson, “Los cubos o recipientes de mis Non-Sites recolectan los fragmentos experimentados en el abismo físico de la materia pura”<sup>68</sup>.

Pedazos del terreno que contienen toda su esencia concentrada en sí misma y responden a una especie de concreción de la experiencia muy alejada del desbordamiento mental dado en el *site*, en palabras del artista: “*In a sense the non-site is the center of the system, and the site itself is the fringe or the edge*”<sup>69</sup>. El paisaje, por tanto, se convierte en lugar para trascender, y la obra de arte, en reflejo difuminado de esta vivencia.

En esta línea de aceptación de lo no-limitado el artista se extrapola a otro plano del pensamiento en el que se valida lo aparente. Falta de inmanencia que Smithson recrea en sus trabajos con los espejos<sup>70</sup> como catalizadores de la idea, su artículo “Incidentes de viajes-espejo en Yucatán” (*Artforum*, septiembre de 1968), es relato de estas intervenciones en México. De este modo los espejos se convierten en objetos que “invalidan toda afirmación racional”<sup>71</sup>, e introducen en un “arte de apariencias y máscaras”<sup>72</sup> donde lo verdadero no se aprehende y la lógica racional no tiene lugar.

Para Smithson, “el artista debe tratar con lo insondable”<sup>73</sup>, de-creando proyectos “que siguen lo invisible sin el viejo marco del lenguaje racional”<sup>74</sup>. El giro conceptual es radical, es un pensamiento, que ya no sólo artístico, en el que lo inaprehensible, lo etéreo y el juego con los límites nacen como respuesta al sistema occidental. Pero sin intentar evadirse de la civilización, como así hizo Thoreau y su huída a los bosques, Smithson consigue desarrollar un discurso de fusión entre la naturaleza y lo humano, una nueva óptica que comienza a percibir la transcendencia de los residuos paisajísticos (entrópicos) de una agresiva civilización.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>69</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 249.

<sup>70</sup> Realiza nueve “desplazamientos de espejos”, como así los denomina el artista, compuestos por una instalación efímera de un grupo de espejos para después retirarlos, siendo la fotografía la única prueba de la obra. Proyectada en diversos enclaves del Yucatán, Smithson busca en los espejos probar lo aparente, ecos momentáneos que se dispersan al desaparecer el reflejo, “sólo las apariencias son fértiles, son las puertas de acceso a lo primordial”. Prestando especial atención a enclaves mayas esta obra se inmersa en la irracionalidad de la apariencia. (SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, 146).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>74</sup> “It is important to mentally experience these projects as something distinctive and intelligible. By extracting from a site certain associations that have remained invisible within the old framework of rational language”, SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 96.

### **El tour de Passaic: ruins in reverse.**

El cambio de paradigma en la percepción estética respecto a lo artificial suburbano, o entrópico, hay que entenderlo en Smithson en conjugación con las experiencias en la naturaleza, sea la inmensidad del desierto o sus fascinantes excursiones mineralógicas<sup>75</sup>. Renegando del carácter espiritualista de la vivencia de naturaleza, como ya se ha explicado, la conexión se forja mediante ligamentos abstractos que unen mente y materia: “*That is also what my work is about- the interaction between mind and matter. It is a dualistic idea wich is very primitive*”<sup>76</sup>.

Lejos de poder establecer unas interconexiones únicas entre lo primitivo y el discurso de Smithson, su lenguaje se plantea mucho más complejo que una reminiscencia prehistórica. Además de pertenecer lo prehistórico a su imaginario artístico, se proyecta esta dualidad mente-materia en el terreno de las fabricaciones industriales de lo urbano. La experiencia estética se transporta al “otro” paisaje no-orgánico, como así sentencia el propio artista: “*The organic is closer to the idea of nature: I’m more interested in denaturalization or in artifice tan I am in any kind of naturalism*”<sup>77</sup>.

Se trata ahora de pasear y contemplar el “otro paisaje”, y el germen de esta práctica puede verse en las derivas o paseos deambulantes surrealistas y dadaístas por la ciudad, de la mano de Tristan Tzara o André Breton, así como posteriormente de Guy Debord<sup>78</sup>. Pero la localización ya no será el epicentro neurótico de la ciudad, y el objetivo no recaerá en el perderse azarosamente a la manera del *flâneur* de Baudelaire, sino que el lugar se dilata a las afueras, a esos espacios neutros suburbanos. Mientras que la primera vertiente fue heredada por la corriente performativa de Fluxus, el paraje industrial como experiencia estética es bautizado por el artista Tony Smith, referencia directa para Smithson.

---

<sup>75</sup> Como la realizada a la cantera de Montclair con su mujer Nancy Holt, Don Judd y su esposa Julie, que se relata en el artículo “The Crystal Land” (1966), y expresa esa fascinación por los minerales y cristales. (SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, pp. 7- 10).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>78</sup> CARRERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética, Walking as an aesthetic practice*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 124.

Smith relata en el 1966 en *Artforum* su transcendental vivencia en un paseo por autopista que le sugiere una experiencia estética<sup>79</sup>. La ruptura radical con las posibilidades que ofrecía el arte en este momento y el advenimiento de todo un nuevo campo de acción hacen que Smith se plantee el “fin del arte”<sup>80</sup>, pero más que un desenlace se produce una apertura. Para Smithson, el pasaje de Smith es la bisagra clave del giro conceptual de traslación de la experimentación de lo “oceánico” en un “paseo en auto en la autopista inacabada”<sup>81</sup>. La dualidad mente-materia ya no pertenece solamente a la materia orgánica, como bien apuntó Smithson, se trata de un binomio primitivo ya antiguo, lo nuevo es transportar las cualidades, hasta ahora adheridas a la percepción de la naturaleza, como lo “ilimitado” al producto industrial y tecnológico.

Hay que tener en cuenta que este suceso se baña de un imaginario particular: la fascinación por la máquina. Desde sus tempranos dibujos<sup>82</sup>, empapados de una estética fantástica de ciencia ficción, hasta la inclinación por lo técnico y no lo artesanal, que ve en el trabajo de Donald Judd<sup>83</sup>, por ejemplo, construyen un imaginario del artificio humano. Además, lo industrial, con todas sus extensiones materiales, cataliza lo entrópico y se convierte en característica principal de lo que Claude Levi-Strauss llamó “sociedades calientes”, en contraposición a las “sociedades frías”. Como bien analiza James Lingwood:

mientras las sociedades “primitivas” o “frías” (cuyo mecanismo comparó Lévi-Strauss con el de un reloj) producían poca entropía, o ninguna, las sociedades “calientes” (asimiladas a los motores de combustión) producían cantidades enormes. Como máquina de

---

<sup>79</sup> “Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. Primero no sabía de qué se trataba, pero produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística”. *Ibid.*, p. 120.

<sup>80</sup> “Me dije: Parece claro que esto es el fin del arte”, *Ibid.*

<sup>81</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 118.

<sup>82</sup> Sobre todo en la franja temporal de 1961 a 1963 Smithson realiza una gran cantidad de dibujos empapados de una estética futurista al tiempo que hace uso del *collage*, combinándolo también con referencias al imaginario cristiano, en palabras de Eugene Tsai: “Smithson began to draw parallels between traditional Christian theology and contemporary popular ideas and technological points of view, such as those depicted in science fiction or space exploration”. (TSAI, Eugene. *Robert Smithson: unearthed. Drawings, Collages, Writings*, Columbia University Press, New York, 1991, p. 19).

<sup>83</sup> Ya en el 1965 escribe sobre una obra minimalista de Donald Judd: “There is no subjective craftsmanship. Judd is not a specialist in a certain kind of labour, but a whole artista engaged in a multiplicity of techniques” (SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 4). Mientras que en otro escrito del mismo año y en este caso sobre una escultura suya, *Quick Millions*, ya sentencia: “All kinds of engineering fascinates me, I’m for the automated artist” (*Ibid.*, p. 3).

vapor más desarrollada, Norteamérica creaba el máximo desorden. Smithson se sumergió en este paisaje en desintegración y se convirtió en el artista-entropólogo de su generación.<sup>84</sup>

De este modo, queda claro que en el discurso de Smithson no se plantea un retorno a la una naturaleza edénica (Henri Thoreau), ni sublime romántica, ni tampoco a un pasado primitivo de reconexión con lo natural en un anhelo de volver a ser *homo faber*, sino la fabricación de una nueva percepción de un paisaje que no es ni simplemente artificio ni plenamente natural. Un híbrido que recoge el eco de las consecuencias del progreso técnico, como bien apunta el mismo artista: “Mi experiencia me dice que los mejores sitios para “arte terreno” son los lugares que han sido alterados por la industria, por urbanizaciones desconsideradas o por devastaciones de la propia naturaleza”<sup>85</sup>. Se está hablando aquí de paisajes donde lo dialéctico esté latente, en conexiones entre lo natural-cultural o mismo entre diversos fenómenos de la naturaleza. Pero aquí lo que interesa es la reconfiguración de los lazos entre la naturaleza y la cultura, “un par hegeliano que se convertirá para él, o desde él, en el trabajo del Sísifo contemporáneo”<sup>86</sup>.

La obra que absorbe la esencia de esta cuestión es la serie fotográfica que realiza en su *tour* por Passaic, viaje que detalla en el ensayo “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey” (publicado como “*The Monuments of Passaic*”, *Artforum*, diciembre de 1967). Con su Instamatic 400 a cuestas Smithson desde el autobús vislumbra el primer “monumento” (Il. 5), un puente de madera con un cartel oxidado rodeado de un aura de abandono, objetivo perfecto para fotografiar que verifica la existencia de estos parajes entrópicos. Pero además del puente, “en las riberas del Río Passaic había muchos monumentos menores como, por ejemplo, estribos de concreto que sostenían los lados de una nueva carretera en plena construcción”<sup>87</sup> (Il. 6), pero también “una torre de bombeo conectada a una larga tubería”<sup>88</sup> (Il. 7) o seis largos tubos que conectaban el estanque con el río (Il. 8-9), al que Smithson se refiere en un momento como un “cráter artificial lleno de agua cristalina”<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> VV.AA. *Robert Smithson: el paisaje entrópico...*, pp. 18- 19.

<sup>85</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 180.

<sup>86</sup> ÁBALOS, Iñaki. *Atlas pintoresco*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 131.

<sup>87</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 91.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

También una caja de arena (Il. 10), pero sobre todo máquinas metálicas, piezas incrustadas en la naturaleza que enlazan el modo de vida moderno con el curso del río, en palabras del propio artista, son como “máquinas extintas: dinosaurios mecánicos con la piel arrancada”<sup>90</sup>. El paisaje de Passaic parece responder a la frase de Tony Smith, en relación a la experiencia en la autopista, de que “parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística”<sup>91</sup>; realidad en la que Smithson no percibe el pesimismo de un sistema destructivo, sino que se topa con una nueva fuente estética de la mano de una “especie de mundo postal autodestructivo, de inmortalidad fallida y opresivo esplendor”<sup>92</sup>.

En correlato a este descubrir lo estético en lo industrial, otros artistas como los fotógrafos Bernd y Hilla Becher realizaron series fotográficas en los exteriores de las fábricas (Il. 11), de sus formas neutras, ingentes moles de hormigón y metal en las que subyace una renovada estética. Pero en estas obras prima lo estático, es “un trabajo mudo, silencioso”<sup>93</sup>, fotografías que son al tiempo pinturas inmóviles, considerablemente distanciadas de la dialéctica dinámica de Smithson. Aunque divergentes en el discurso, los Becher y Smithson compartieron la fascinación por estos lugares y realizaron juntos<sup>94</sup>, concretamente en el 1968, un viaje a una área fabril de Oberhausen (Alemania), dando como resultado dos líneas fotográficas: “una obra de paciente construcción” en los Becher, y “una obra de impaciente deconstrucción”<sup>95</sup> en Smithson.

Lo industrial no estaba asentado en unas coordenadas distantes con la naturaleza, para Smithson “las herramientas y las máquinas más avanzadas han nacido de la materia pura de la Tierra”<sup>96</sup>, sin recurrir al conflicto moderno entre el “hombre tecnológico” y el *homo faber* lo que se produce es una reconciliación del aparato industrial en el mundo

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> CARRERI, Francesco. *Op. cit.*, p. 120.

<sup>92</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 91.

<sup>93</sup> “O universo das fotografias dos Bechers, pelo contrario, independentemente de os locais onde eles fotografam estem em actividade ou desactivados, é mudo, silencioso”, LINGWOOD, James, “O peso do tempo”, “En” Bernd & Hilla Becher. *Robert Smithson. Field Trips*, Fundação de Serralves, Porto; Hopefulmonster, Torino, 2002, p. 16.

<sup>94</sup> El resultado artístico de este viaje, compuesto por las fotografías de ambos, fue objeto de la exposición Bernd & Hilla Becher. *Robert Smithson. Field Trips* en el Museo de Serralves (Oporto, 2001- 2002), comisariada por James Lingwood, quien realiza la primera exposición retrospectiva importante de la obra de Smithson en Europa (*Robert Smithson: The Entropic Landscape*, 1993- 1994).

<sup>95</sup> LINGWOOD, James. “O peso do tempo”..., p. 17.

<sup>96</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 115.

natural, una reintegración que elimina el carácter plenamente hostil del mundo productivo e industrial moderno, como así lo vieron otros artistas<sup>97</sup>.

En el mismo año del viaje a Oberhausen Smithson en su artículo “Una sedimentación de la mente: proyectos terrenos”, se inmersa en esta cuestión, reflexionando sobre las nuevas cualidades de las herramientas tecnológicas o industriales, ve en ellos un acercamiento a la tierra. Si las voluptuosas máquinas de construcción (excavadoras, tractores) “tienen un devastador perfil de grandeza primordial y son, en muchos sentidos, más asombrosos que el proyecto terminado”, los materiales tienen en potencia una serie de procesos como la “oxidación, la hidratación, la carbonización y la disolución”<sup>98</sup>, y “la ruptura o fragmentación de la materia nos hace conscientes de los sustratos de la Tierra antes de de que sean refinados por la industria”<sup>99</sup>.

Smithson se decanta más por estas posibilidades del material que por un resultado límpido y refinado que la industria le aplica, de nuevo se descubre lo entrópico en la corrosión, en la herrumbre palpable en las estructuras de Passaic. Como el mismo artista afirma, “Al rechazar los “milagros tecnológicos”, el artista comienza a conocer los momentos corroídos, los estados carboníferos del pensamiento y la contracción de la marisma mental en el caos geológico, en el estrato de la conciencia estética”<sup>100</sup>.

El ritmo dinámico que le aplica a los materiales, tanto en su obra escrita como plástica, contrasta con el carácter definitivo del material minimalista, fruto de un proceso tecnológico que hace la obra absoluta; mientras que el material, en Smithson, es continente de una especie de ritmo vibrante y dinámico, dialéctico en última instancia en relación a unos agentes externos e internos, que le aproximan más a la creación *procesual* de Richard Serra<sup>101</sup>, por ejemplo. De este modo, el artificio industrial no es

---

<sup>97</sup> Artistas de la misma época que deciden retornar a unas dinámicas primitivas en el paraje introspectivo del bosque, por ejemplo, como David Nash o Andy Goldsworthy, en un intento por recuperar las conexiones prácticas con lo natural desde una dimensión plenamente humana, renegando de la técnica avanzada fruto del progreso y considerando el retorno a los trabajos más artesanales o manuales.

<sup>98</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 122.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 121- 122.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>101</sup> Además de sus trabajos con fundición de metal (*Fundición*, 1969), que revelan la transitoriedad del material de un estado líquido a otro sólido, en general en su obra, como así apunta Rosalind Krauss, “parece habitar el reino de los verbos transitivos, con su imagen de actividad y efecto”. (KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura...*, p. 268)

vehículo de un mensaje fetichista hacia la tecnología, sino un elemento sintomático del carácter entrópico del mundo moderno y como tal, partícipe de lo estético.

Retornando al *tour* de Passaic, cabe adentrarse en la concepción temporal que estos monumentos contienen y que salvaguardan una compleja visión del tiempo, percepción transhistórica de unos suburbios que “existen sin un pasado racional, e independientemente de los “grandes eventos” de la historia”<sup>102</sup>, y unos monumentos que no son otra cosa que “*ruinas en reversa* (...) Esto es lo opuesto a las “ruinas románticas”, porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos, sino que se levantan en ruinas antes de serlo”<sup>103</sup>. Passaic le sugiere un estado ahistórico<sup>104</sup>, de desprendimiento del plano real en favor de una inmersión en entes bañados de entropía, como el mismo confiesa: “En ese punto de mi odisea suburbana, la realidad había quedado detrás de mí”<sup>105</sup>.

La concepción del tiempo en Smithson repercute directamente en la nueva ruina. Poco tiene que ver con la ruina que inspiró al pintoresquismo inglés, esos restos arquitectónicos pasados que engarzaban sus piedras con las hiedras y se fundían así con la naturaleza; ahora la nueva ruina se construye en el presente pero en contacto con el pasado y futuro. Pero no está limitada al objeto industrial, sino que también se puede ver en la serie fotográfica *Hotel Palenque* (Yucatán, México, 1969) (Il. 12-13) que capta el estado ruinoso del establecimiento, arquitecturas destruidas que interesan más que las ruinas de las antiguas civilizaciones del Yucatán; o en la ruina que él mismo provoca en *Partially Buried Woodshed* (Ken State University, Kent, Ohio, 1970) (Il. 14-15) tras derramar una considerable cantidad de tierra y escombros sobre una casa abandonada. Todas remiten en última instancia a procesos industriales más que a enclaves industriales, parajes alterados y creados por la civilización, así como las desoladoras canteras mineras que elige para muchos de sus *earthworks*.

Teniendo en cuenta que Smithson descarta la posibilidad de una temporalidad lineal (o racional), no es fácil aprehender su visión construida mediante intermitentes saltos temporales, influencia directa de George Kubler y su obra *La configuración del tiempo*

---

<sup>102</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 92.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Esta idea se refleja cuando enuncia: “Estoy convencido de que el futuro está perdido en alguna parte de los basureros del pasado no-histórico; está en los diarios de ayer, en los cándidos anuncios de películas de ciencia ficción, en el espejo falso de nuestros sueños descartados”. (*Ibid.*, p. 94).

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 92.

(1962). En consonancia con esta teoría, que considera el tiempo de los objetos bajo un sistema de secuencias, que pueden ser abiertas o cerradas, se produce una negación del tiempo biológico u orgánico<sup>106</sup>. Este tiempo “orgánico (modernista)” se contrapone al “cristalino (ultraísta)”<sup>107</sup>, en este último se asiste a una suspensión de la temporalidad evolutiva y priman los discontinuos saltos de tiempo, en correlato con Kubler y su idea de que “Todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace algún tiempo, y así sucesivamente, sin interrupción, hasta el amanecer del tiempo humano”<sup>108</sup>. Porque en lo ultramoderno, término que Smithson usa para hablar del *art decó*, el tiempo “permanece adormecido, encerrado en los espejos de un idealismo completamente negativo, una cripto-fenomenología”<sup>109</sup>.

En esta especie de abstracción temporal que acepta “el tiempo como ficción” subyace el rechazo al “tiempo como creencia”<sup>110</sup>, y de este modo para Smithson el objeto moderno puede suscitar tiempos remotos. Este tipo de analogías son continuas, desde las máquinas apagadas de la orilla del río Passaic, que “parecían criaturas prehistóricas atrapadas en el lodo”<sup>111</sup>, hasta la filmación aérea de *Spiral Jetty* con la que “somos transportados por este medio arqueozoico hasta las eras geológicas más antiguas que se conocen”<sup>112</sup>.

Se deconstruye la concepción clásica de un tiempo lineal-biológico que da como resultado un estado temporal en el que todas las analogías son válidas, la sospecha del tiempo como “verdad” alcanza en los sesenta un punto álgido y “podríamos definir esta crisis como el fenómeno sumamente contemporáneo de la no-contemporaneidad, de no

---

<sup>106</sup> George Kubler descarta la posibilidad de medir el tiempo histórico con un sistema biológico u orgánico cuando dice que “El tiempo biológico consiste en duraciones ininterrumpidas de longitud estadísticamente predecible; cada organismo existe desde que nace hasta que muere según una esperanza de vida “supuesta”. El tiempo histórico, en cambio, es intermitente y variable”, (KUBLER, George, *La configuración del tiempo*, Editorial Nerea, Madrid, 1988, p. 70).

<sup>107</sup> En el artículo “Ultramoderno” (*Arts Magazine*, septiembre-octubre de 1967), confiere a lo ultramoderno, como aquellos monumentos o edificios *art decó* de los años treinta que evitaron “el registro historicista” y existen “¡*ab aeterno!*”, una temporalidad diferente a la orgánica que remite al carácter monumental de grandes civilizaciones y hace referencia al infinito, es una época en la que, en palabras del artista, “Nada es nuevo, y tampoco nada es viejo”. (SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...* pp. 81- 85).

<sup>108</sup> KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>109</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 84.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 165.

estar con el tiempo”<sup>113</sup>. “El tiempo se desvanece en una mismidad perpetua”<sup>114</sup>, dice Smithson, ejemplo capital de cómo el tiempo, cómo otros conceptos totémicos de Occidente (progreso, naturaleza, academia), se ponen en juego. Son varios los artistas que comparten esta tendencia de dislocación temporal convencional, de hecho Smithson les dedica un ensayo: “Cuasi-infinitos y la disminución del espacio” (*Ars Magazine*, noviembre de 1966), haciendo mención a artistas como Eva Hesse, Giacometti o Ad Reinhardt.

La transfiguración del tiempo se convierte así en un arma más de la caída de los valores estancos para situarse en una esfera que pretende releer o deconstruir el mundo, y es el objeto minimalista un ejemplo clave en este sentido. En “Entropía y los nuevos monumentos” (*Artforum*, junio de 1966) Smithson reflexiona sobre la entropía que ve en estas obras, a las que les adjudica esta dispersión temporal propia de lo entrópico, son obras que “confirman el comentario de Vladimir Nabokov: *el futuro es lo obsoleto en reversa*”<sup>115</sup>.

En el mismo texto se hace mención a la colección de material impreso de Donald Judd, momento en el que Smithson aprovecha para definir cómo los “mapas, las tablas, los anuncios, los libros de arte y de ciencia; el dinero, los planos arquitectónicos, los anuncios (...)” contienen lo entrópico y en potencia son foco de abstracción si se contemplan desde otra óptica. Es fundamental esta idea, sobre todo puntualizada en los mapas, de la desconexión que producen los códigos matemáticos y alfanuméricos. Formando parte de las fotografías de Passaic también hay un mapa (Il. 16) tan entrópico como la tubería prehistórica. Estas “operaciones de papel y lápiz” se ocupan, según Smithson, “de la estructura invisible de la naturaleza”<sup>116</sup>, lo que llama “matemática sintética”<sup>117</sup>, latente en el discurso minimalista, se dirige, en última instancia, a la “posibilidad de otras dimensiones”<sup>118</sup>.

Viajes dimensionales que dejan traslucir su imaginario ficcional, a la manera de un viaje a un planeta paralelo en una historia de ciencia ficción. Deconstrucción

---

<sup>113</sup> LEE, Pamela M. “Ultramoderno: o de cómo George Kubler robó el tiempo en el arte de los años 60”, “En” *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*, CENDEAC, Murcia, 2008, p. 135.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>115</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, pp. 15- 16.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*

temporal que recorre transversalmente todo su pensamiento y creación y permanece apegado a la entropía, como él mismo sentencia en relación al posicionamiento del artista:

A muchos les gustaría olvidar por completo el tiempo, puesto que oculta el “principio de la muerte” (todo artista auténtico lo sabe). En este río temporal flotan los remanentes de la historia del arte; sin embargo, el “presente” no puede sostener a las culturas europeas, ni tampoco a las civilizaciones arcaicas o primitivas. En su lugar, debe explorar la mente pre y post-histórica; debe dirigirse a los sitios donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos.<sup>119</sup>

Entre la concepción temporal abstracta, sensible a imaginativas analogías, y la atención puesta en la entropía inherente en los elementos, el resultado es un pensamiento quebrado, como las fisuras de las que tanto habla. Sin verdades absolutas y una inclinación hacia la ficción, lo ilusorio, aparente, como sus espejos, vagan en un mar de incertezas en un momento histórico de caída de los valores tradicionales. Pero no es una visión decadente, es escéptica, irónica, y heredera de la corriente esteticista animada por las vanguardias que tendrá su apogeo en la posmodernidad. Porque acaso el valor artístico dado a lo entrópico no supone la estetización del paisaje residual? Y, por lo tanto, el paisaje de los suburbios no pasa a formar parte de lo que Fredric Jameson llama “industria de la cultura”<sup>120</sup>?

Si, según Jameson, una de las características de la posmodernidad es la accesibilidad total a un nuevo registro cultural alejado de la vieja división entre lo elitista y popular, Smithson inaugura una de las caras de esta nueva estética cultural: lo entrópico, relacionable con lo decadente, lo degradado. El gran paradigma de la cuestión es que, en su descubrimiento, Smithson vio en estos enclaves entrópicos un pasaje transcendental entre mente y materia y, posteriormente, el paisaje decadente parece transfigurarse en una vacua mercancía<sup>121</sup> más de la “industria cultural”.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>120</sup> Según Fredric Jameson la “industria de la cultura” es el sistema que substituye al del modernismo, como aquél precursor de la posmodernidad, en el cual ya no existe una “alta cultura” en singular, sino una gran “industria” que avanza a la par de la economía capitalista. De este modo, la posmodernidad se caracteriza por la democratización del consumo cultural. (JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995).

<sup>121</sup> Siguiendo la lógica de Jameson de que en la posmodernidad “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general”. (*Ibid.*, p. 18).

Definitivamente y a pesar de esto, la obra de Smithson es una apertura del aislamiento de la idea de paisaje anterior, como él mismo apunta, “*The old landscape of naturalism and realism is being replaced by the new landscape of abstraction and artifice*”<sup>122</sup>. Recupera ese salir al paisaje del pintoresquismo inglés<sup>123</sup>, de algún modo, para contemplarlo e intervenir en él desde su condición de sujeto civilizado occidental. No interesa una simbiosis espiritualista sino un diálogo en el que se acepta la dualidad naturaleza-artificio, y aunque ambos estén bañados por la sombra de la entropía, Smithson presta atención a la nueva ruina como catalizadora de la cuestión.

Si es imposible seguir alimentando “esperanzas ontológicas”<sup>124</sup> sólo queda, de alguna manera, comprender la entropía desde un punto de vista irónico; sin renegar a la destrucción, Smithson la contempla. Visita un nuevo paisaje tintado de nuevos monumentos donde encuentra la fuente de otra estética, como él mismo se pregunta: “¿Será que Passaic ha reemplazado a Roma como La Ciudad Eterna?”<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 116.

<sup>123</sup> “Smithson is the great rediscoverer of the picturesque; he looked for ways to understand devastated industrial areas, to take hold of them in aesthetic terms, and he found a ready-made concept in the picturesque, which assumes an aesthetic distance between viewer and landscape”. HOBBS, Robert. *Robert Smithson: sculpture*, Cornell University Press, London, 1981, p. 29.

<sup>124</sup> “I’m sick of positivists, ontological hopes, and that sort of thing, even ontological despairs. Both are impossible”. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 195.

<sup>125</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 94.

## **Gordon Matta-Clark.**

### ***Anarquitecturas subversivas.***

Con el comienzo de los años 70's llegó a Nueva York la eclosión de espacios y discursos artísticos alternativos que encontraron su lugar de asentamiento en el barrio del SoHo. Gordon Matta Clark (1943- 1978) formará parte de esta comunidad a partir del 1970, año en el que llega a Manhattan y se infiltra en este creativo ambiente encabezado por enclaves icónicos como el 112 de Greene Street o la galería de Holly Solomon, Surge de este entorno *Food*, fundado en el 1971, lugar a medio camino entre la experimentación artística y servicio hostelero e iniciativa de la bailarina Caroline Goodden, junto con Matta-Clark y otros artistas como Tina Girouard o Suzanne Harris, entre otras. Interesa cómo este fue el caldo de cultivo de un discurso artístico que jugó continuamente con los márgenes (urbanos y artísticos) en consonancia con un impulso, en parte neurótico y constante, por encontrar y construir espacios liberados.

De este modo, la obra de Matta-Clark, como muchos de los artistas del SoHo, es plural. Tocando la *performance*, la creación fílmica y las intervenciones urbanísticas, está bañada por ese manto de lo entrópico como realidad directa del sistema. En esta línea subversiva será fundamental la influencia de Robert Smithson, a quien descubre en la exposición *Earth Art* celebrada en la Universidad de Cornell en el 1969, en la que Matta-Clark estudiaba. Y no sólo repunta el descubrimiento de Smithson, sino que esta exhibición se puede entender como punto de inflexión para su creación futura<sup>126</sup> a través de la influencia de todos sus integrantes.

El fruto de este acercamiento al panorama neoyorquino es la absorción de la idea de entropía de Smithson, latente en la obra que posiblemente viese en su época de estudiante *Partially Buried Woodshed*<sup>127</sup> (1970), en la que una ingente cantidad de tierra dispuesta sobre una casa abandonada hace palpable el ritmo entrópico de los elementos, invirtiéndose así el ritmo constructor de la arquitectura, ahora orientada a la destrucción. De modo que su animadversión por la arquitectura moderna difundida en el ámbito

---

<sup>126</sup> “As a result, the Earth Art show did not simply inspire Matta-Clark for the artistic models it proposed, but served as his veritable entry to the New York art world”. LEE, Pamela D. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta Clark*, The Mit Press, Cambridge, 2000, p. 38.

<sup>127</sup> “Matta-Clark era en aquella época un estudiante de arquitectura insatisfecho, y este ataque a un edificio debió ejercer un gran impacto sobre él (pronto abandonó Cornell)”. (VV.AA, *Arte desde 1900...*, p. 508).

académico debió de verse des-velada en esta intervención terrena. Esta inversión del ritmo funcional de la arquitectura es clave en la construcción de su *anarquitectura*. El pensamiento entrópico, de este modo, es el pilar del discurso, actúa como aceptación de la disgregación de los elementos y antítesis de las lógicas productivas del sistema capitalista.

Mientras Smithson conecta con los “monumentos” de Passaic desde una distancia contemplativa y estética, Gordon Matta-Clark realiza sus obras basándose en cortes directos en la estructura del edificio. Si bien no adquiere una visión paisajística, como lo hizo Smithson, interviene en sus elementos desde un intento de deconstrucción de las lógicas urbanísticas, tocando inevitablemente el paisaje neoyorquino. Por tanto, el trabajo de Matta Clark se refuerza más en el trato con el objeto concreto (edificio) que en el paisaje genérico. Además, esta inmersión en la obra a través de gestos está muy vinculada con la poética de la *performance*, no hay distanciamiento contemplativo sino consciencia corporal en el entramado urbano.

En cuanto a la *anarquitectura*<sup>128</sup>, núcleo de su discurso, Matta-Clark la define como el “signo de postanarquía del destino americano”<sup>129</sup>. Es el *modus operandi* de todas las intervenciones en los edificios en la que el principio básico es la subversión de las lógicas racionales de la arquitectura, de manera que en vez de construir, se destruye. Destrucción que lleva a cabo mediante cortes incisivos en los muros, techos o suelos, haciendo de la arquitectura un objeto maleable que hibrida en parte con la escultura. Y es aquí donde se puede comprobar el interés progresivo en el espacio, del pasaje minimalista se pasa a estas obras de Matta Clark sin objeto fijo, son el espacio entero del edificio que invita a ser transitado, desbordándose así los límites de la obra.

A pesar de las dimensiones de estas *anarquitecturas*, no son contenedoras de una tendencia simplemente formalista, sino que es la crítica política la que construye los pilares. Si bien Smithson abarcó un campo de actuación que primaba lo estético (entrópico), en Matta Clark se asiste a un convencido compromiso político, diferencia

---

<sup>128</sup> El término, fruto de la fusión de anarquía y arquitectura, se refiere también al grupo de artistas homónimo surgido en el 1973 y compuesto por Matta Clark, Suzanne Harris y Tina Girouard, principalmente, con la colaboración de otros artistas. Compartían el interés por intervenir y registrar vestigios de estas *anarquitecturas* desde una posición crítica con las políticas urbanísticas y la funcionalidad obsoleta del estilo arquitectónico imperante.

<sup>129</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Our European Heritage [Nuestro legado europeo], cuaderno 1260”, “En” *Gordon Matta-Clark*..., p. 365.

que lo separa también del Land Art; en palabras del mismo artista la divergencia fundamental es la “atención prestada a determinadas áreas ocupadas de la comunidad”<sup>130</sup>, frente al paisaje natural predilecto por los *landartistas*. Matta Clark elige los edificios abandonados de barrios marginales como emplazamientos que materializan la ruina capitalista y la no-funcionalidad de los planes urbanísticos, que puede recordar al extrañamiento de Dan Graham ante el paisaje homogéneo de los barrios de Nueva Jersey (*Homes for America*, 1966-67) (Il. 17), donde las casas “son partes aisladas de un orden más amplio, sintético y predeterminado”<sup>131</sup>.

“*Matta-Clark proposed to attack the cycle of production and consumption at the expense of the remembered history of the city*”<sup>132</sup>, dirá Graham, de modo que el vínculo con la comunidad, con la realidad histórica, está latente de forma directa. Y más aún en un contexto neoyorquino de neurótico crecimiento que deja a su paso parajes degradados, antiguos barrios residenciales ahora en abandono esperando a ser explotados, en palabras del artista, “fue la extensión de aquel fenómeno de ruina lo que me atrajo”<sup>133</sup>. Interesa lo *Non.u.mental*, “una expresión de lo cotidiano que pudiera oponerse a la grandeza y la pompa de las estructuras arquitectónicas y su presuntuosa clientela”<sup>134</sup>, en sus palabras. Y es en el Bronx, como también en el SoHo, donde encuentra estas armas de subversión contra el sistema y al tiempo contra la supremacía de la arquitectura moderna, participe del primero.

Esta tipología arquitectónica se estaba extendiendo como la pólvora por Occidente pero en Nueva York se concentraba de forma evidente, convirtiéndose en una especie de dogma imbatible que suscitó el rechazo de muchos, así como el del arquitecto Robert Venturi y su manifiesto *Aprendiendo de las Vegas* (1972), coetáneo a las *anarquitecturas* de Matta-Clark. Sobre estas realiza una serie de escritos críticos bañados en un tono irónico en los que ataca el estilo arquitectónico imperante:

---

<sup>130</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 63.

<sup>131</sup> GRAHAM, Dan. *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*, Alias, Ciudad de México, 2008, p. 22.

<sup>132</sup> GRAHAM, Dan. *Rock my religion: Dan Graham: writings and projects, 1965-1990*, Institute of Technology, Massachusetts, 1993, p. 197.

<sup>133</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre 1977”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 250.

<sup>134</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Disecciones de edificios...” , p. 61.

6. EL ANTIMONUMENTO. DESDE LA TORRE EIFFEL TODO HA FRACASADO EN LA HISTORIA DE LA GRANDEZA MODERNA, PERO ESAS CONSTRUCCIONES PROVOCAN SATISFACCIÓN, YA QUE SE CUMPLEN TRES PAUTAS NO MONUMENTALES.

6.1. FUNCIONA IGUAL EN CUALQUIER TAMAÑO. EL SOUVENIR ES IGUAL DE VÁLIDO QUE EL ORIGINAL.

6.2. ES TOTALMENTE INSERVIBLE PARA LA GENTE.

6.3. INVITA AL VISITANTE A ALEJARSE.<sup>135</sup>

Esta pauta urbanística, al servicio de un sistema del capital, provoca una escisión entre el individuo y el espacio que habita, y es aquí donde reside la labor activista de Matta-Clark, en su defensa de unas comunidades que son víctimas de la especulación y una tendencia urbanística que actúa de forma automática, y en teoría funcional, “que se ha abstenido de cuestionar, o reexaminar, la calidad de vida a la que sirve”<sup>136</sup>, en palabras del artista.

En respuesta a la concepción estatista de los edificios se le adhiere un potente valor dialéctico, la arquitectura ya no es un ente íntegro sino no-definitivo, como las vigas de la casa abandonada que Smithson somete a presión hasta reventarse (*Partially Buried Woodshed*). “Yo veo la obra como un espacio en perpetua metamorfosis”<sup>137</sup>, dirá Matta-Clark, acercándose al paisaje dialéctico que Smithson plantea en el 1973<sup>138</sup>, ambos en una línea discursiva que juega con lo ilimitado, lo no-absoluto, lo disperso, en definitiva lo entrópico. Y, de hecho, podría decirse que Matta se hace eco de esta propuesta de Smithson, en los albores de los setenta: “*Architects tend to be idealists, and not dialecticians. I propose a dialectics of entropic change*”<sup>139</sup>.

La *praxis* de la *anarquitectura* consiste en intervenir en lo que él llama “el núcleo de la constante espacio-estructural”<sup>140</sup>, es decir, el corazón del edificio, estableciendo la analogía con “un gesto personal interior, a través del cual el yo

---

<sup>135</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Gordon Matta-Clark’s project for Anarchitecture (Letters to the group), 10 de diciembre, 1973”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 372.

<sup>136</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Disecciones de edificios...”, p. 59.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>138</sup> En el artículo “Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico” (*Artforum*, febrero de 1973) Smithson, como ya se planteó, desarrolla su concepción dialéctica del paisaje, coetánea a las *anarquitecturas* de Gordon Matta-Clark.

<sup>139</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 303.

<sup>140</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Disecciones de edificios...”, p. 58.

microcósmico se relaciona con la totalidad”<sup>141</sup>. En la obra este gesto se traduce en la extirpación del centro a través de una serie de cortes, y quizás deba verse este vínculo del que el artista habla, entre el yo y la totalidad, como reverberación de la dualidad mente-materia de Smithson, en cuanto en ambos se deconstruyen los lazos entre la introspección y el mundo matérico. Pero si Smithson orientó su búsqueda a los bordes, lo limítrofe, como él mismo dice: “La mente siempre está siendo arrojada hacia el margen exterior, hacia trayectorias intratables que conducen al vértigo”<sup>142</sup>, yéndose tanto a los suburbios como a las canteras de las afueras de la ciudad; Matta-Clark ataca el centro arquitectónico (la estructura central) y geográfico (Nueva York).

Su obra *Office Baroque*<sup>143</sup> (1977) (II. 18-19.), en Amberes, materializa claramente esta idea. En ella interviene en cinco plantas del edificio haciendo énfasis en el núcleo interno (Fig.) a través de una serie de “cortes arabescos que expusieron el edificio entero a un recorrido de vistas interiores”<sup>144</sup>. Se crea así un diálogo inevitable entre las diversas plantas que invita a la transitoriedad de un edificio bañado de fisuras, su integridad es atacada a través de un compendio de cortes geométricos. Pasa de ser un ente completo a uno liberado y maleable, susceptible de ser transformado, se convierte en espacio de resistencia a gran escala.

El *Splitting* (1974) (II. 20) la dimensión se refugia en el corte y no en el tamaño del edificio. En este caso el enclave es una casa abandonada del suburbio de Englewood (Nueva Jersey) literalmente cortada por la mitad. Si el edificio de oficinas de Amberes balanza la reflexión hacia el hecho arquitectónico, esta casa de barrio concentra la crítica activa de esta comunidad social. Un gesto (o corte) que desvirtúa la validez del centro estructural y se posiciona así contra una “industria que prodiga cajas suburbanas y urbanas como contexto para asegurar un consumidor aislado y pasivo, un público virtualmente cautivo”<sup>145</sup>, dirá el mismo artista.

Hay que entender la tendencia hacia los edificios abandonados o a punto de ser derruidos como espacios de resistencia, lugares donde la transgresión reside en la selección como en la actuación. Un trabajo anti-institucional que se debe situar en el

---

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 112.

<sup>143</sup> El nombre se debe a la intervención en un edificio de oficinas durante el cuatrocientos aniversario del nacimiento del pintor flamenco Peter Paul Rubens.

<sup>144</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Office Baroque, 1977”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 228.

<sup>145</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Disecciones de edificios...”, p. 57.

epicentro del espíritu alternativo del SoHo, donde Matta-Clark, junto a un gran número de artistas, comprenden sus creaciones, actividades o eventos, como oposición, como la “otra” cara del arte, configurándose una especie de utopía anticapitalista en el centro de Manhattan. Son espacios de liberación que parecen volver a respirar a través de los agujeros que Matta-Clark realiza en sus muros, sobre todo en cuanto este carácter alternativo se construye como proceso emancipador, de apertura, como apunta el mismo artista “La cuestión es una reacción a un estado cada día menos viable de privacidad, propiedad privada y aislamiento”<sup>146</sup>.

El discurso se mueve en unas coordenadas espacio-temporales, así como en Smithson o el arte *procesual*, que intentan transmutar los ritmos impuestos (vitales, urbanos). Hay una intención final que pretende reapropiarse de las políticas del espacio y del tiempo<sup>147</sup>, repensar los lugares y el cómo se habitan en un momento de vertiginoso crecimiento económico. Y quizás a esto se refiera Matta-Clark cuando afirma: “Yo me encuentro en todo ese grupo de gente que intenta con medios artísticos crear y expandir la *mitología del espacio*”<sup>148</sup>.

Si la arquitectura estaba dominada por la soberanía del capital y sus reglas, construyendo de cara a un sistema productivo y en parte des-personalizado, lo que hace Matta-Clark a través de sus cortes es visibilizar aquello que se estaba destruyendo. Smithson en el 1973 reflexiona sobre el tema: “*There is an association with architecture and economics, and it seems that architects build in an isolated, self-contained, ahistorical way*”<sup>149</sup>; tendencia que ya había planteado Dan Graham en sus fotografías de barrios homogéneos de Nueva Jersey, y que con Matta-Clark se convierte en epicentro crítico.

En contra de un actuar que mira al futuro por parte del progreso, el artista parece querer ralentizar el *tempo* de la ciudad y detenerse un momento en el pasado y el

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>147</sup> Es interesante recordar cómo en estos mismos años, durante la década de los 70's, la reflexión política sobre los espacios de habitabilidad fue encabezada por el feminismo, con proyectos como la *Woman's House* de Los Ángeles. Pero a diferencia de Matta-Clark, aquí el tema estaba focalizado en cuestiones de género y la redefinición del lugar doméstico como espacio de dominio capitalista, mientras que en Matta-Clark el tema del espacio está vinculado con las imposiciones urbanísticas con todas sus consecuencias, traídas de un sistema económico agresivo.

<sup>148</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Entrevista con Gordon Matta-Clark. Judith Russi Kirshner, febrero 1978”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 335.

<sup>149</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected...*, p. 309.

presente, en una especie de “memoria subversiva”<sup>150</sup>. Recuperar la pequeña historia, aquella concreta de cada casa o edificio, y también, como apunta Dan Graham, la “historia de la ciudad”<sup>151</sup>. Lo que se aprecia claramente en *Splitting*, un hogar abandonado que cataliza la realidad de un barrio pobre, o mismo *Chinatown Voyeur* (1971), su primera película, en la que el artista filma el célebre barrio asiático desde un desván, atravesando las ventanas para captar escenas domésticas al tiempo que funciona como documental de lugar.

La historia de la ciudad también la encontrará a través de los *non-u-mentos* como los pasadizos subterráneos de la metrópoli neoyorquina en *Substrait: Underground Dailies* (1976) y parisina en *Sous-sols de Paris* (1977). Extrae un registro fílmico de cada una de estas experiencias cercanas a la acaecida en la ribera del río de Passaic por Smithson. Cuando este proclama el interés de “los lugares que han sido alterados por la industria, por urbanizaciones desconsideradas o por devastaciones de la propia naturaleza”<sup>152</sup>, ya que contienen mayor grado de entropía, Matta-Clark años después expande el radio de acción, yéndose en este caso a las mismas cloacas de la ciudad.

Pero sin ser un retorno histórico utópico, lo que se está dando es un interés en la dialéctica de estos espacios, acercándose a su historia, los factores que los construyen, esa humanidad que el sistema les había quitado. Y es por esto por lo que se puede hablar de una *topocrítica* llevada a cabo por Matta-Clark, que es aquella que “parte de la realidad física de los espacios humanos (domicilio, edificio, zona urbana, ciudad, nación, continente, planeta) con el fin de interrogar los modos de representación que forman nuestro imaginario y gobiernan nuestras acciones”<sup>153</sup>. Una práctica que ha de verse en el futuro debido a la imparable expansión metropolitana y a la conversión de este hecho en un problema real de nuestra era, como así pasará con Lara Almarcegui, entre otras.

---

<sup>150</sup> Según Dan Graham Matta-Clark no recupera un tipo de memoria convencional sino “subversiva”, que describe de tal manera: “(...) subversive memory that has been hidden by social and architectural facades and their false sense of *wholeness*”. (GRAHAM, Dan. *Rock my religion*, p. 199).

<sup>151</sup> “(...) Matta-Clark proposed to attack, the cycle of production and consumption at the expense of remembered history of the city”. *Ibid.*, p. 197.

<sup>152</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 180.

<sup>153</sup> BOURRIAUD, Nicolas. “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”, “En”, *Heterocronías. Op. Cit.*, p. 33.

Un elemento esencial en Matta-Clark es cómo desde el arte inicia la (de)construcción de espacios de resistencia en el entramado urbano. Como reverso del papel constructor del arquitecto él destruye mediante cortes, e interesa que sin ser un gesto absolutamente político es también estético, como él mismo dice: “Pretendo convertir espacios en desuso, como bloques de escombros, solares o vertederos, en zonas útiles y bellas”<sup>154</sup>. La experiencia estética transportada al paisaje entrópico, inaugurada por Smithson, en Matta-Clark se traslada a hogares suburbanos, a un paisaje neoyorquino que más que como paisaje es trabajado a través de entes independientes, sea una casa o la cloaca. El valor estético se dispersa de forma ilimitada en todas formas de arte, y es en el SoHo donde Matta-Clark encuentra el ambiente idóneo para configurar una estética subversiva inherente a sus obras no-definitivas, anárquicas y efímeras.

Lo que se podría llamar la “estética de la destrucción” que acompaña a las tuberías oxidadas de Passaic encuentra ahora su expresión más política. Pero la relación con lo entrópico en Matta-Clark se traduce más en la intervención que en la contemplación de Passaic, ahora no existe la distancia paisaje-espectador de Smithson sino un corte directo. La relación con la obra es dispar pero aun así en ambos casos se maneja una estética de lo entrópico, y es desde aquí desde donde se erige la crítica. Crítica del dominio espacio-temporal capitalista materializada desde sus escombros, desde lo no-efectivo, lo no-productivo, desde el reverso del sistema, el que parece ser el único espacio disponible.

Smithson inaugura la estética de lo entrópico, la experiencia de las *ruins in reverse*, y Matta-Clark se inmersa en ellas. Como el mismo artista afirma: “La *anarquitectura* remite a formas de funcionamiento. Somos antiformales”<sup>155</sup>, lo que clarifica el peso más político que estético de su obra. Es un trabajo en el que prima el interés sobre la magnitud del cambio urbano, frente a la “magnitud del cambio geológico”<sup>156</sup> que había embaucado a Smithson en sus *earthworks*. Aunque en ambos casos existe esa inclinación hacia los enclaves liminales, los márgenes donde habita la

---

<sup>154</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “In regard to the many condemned buildings, Cuaderno 1261, ca. 1970”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 73.

<sup>155</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “For the language of Anarchitecture, Cuaderno 1260”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 365.

<sup>156</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 185.

entropía, Matta-Clark orienta su discurso hacia la reapropiación del espacio urbano mediante un proceso anárquico de intervención.

De este modo se convierte en una especie de arqueólogo que rastrea los pasos de un capitalismo agresivo, inaugurando la *topocrítica* que años más tarde será explotada. Desde la reafirmación corporal en el espacio con la individualidad que conlleva, sea la *performance* o el tránsito obligado por sus edificios mutilados, se juega también con la dimensión colosal del urbanismo de la metrópoli neoyorquina desde una perspectiva comunitaria, social. Diálogo entre la introspección y el entorno, entre mente y materia, como combate y reivindicación situado en unas coordenadas espacio-temporales en los márgenes. Por lo tanto, con Matta-Clark el arte forma parte de una emancipación política que, a través de gestos anárquicos en un espacio suburbano, se ha asentado en zonas liminales para poder sobrevivir al huracán del progreso<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> En la acepción que Walter Benjamin le adhiere en el comentario a la obra pictórica *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee; el progreso como tempestad que arrastra al Ángel de la Historia “irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo” (BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, Editorial Sur, Barcelona, 1971, p. 82).

## ECOS DE UNA ESTÉTICA ENTRÓPICA DEL PAISAJE.

### Lara Almarcegui y el *terrain vague*.

#### Como espacio autónomo y disponible.

En continuidad con las poéticas entrópicas de Robert Smithson o Gordon Matta-Clark, en las últimas décadas el debate en torno al espacio, o lugar, no ha dejado de reciclarse. Acrecentado por la coetánea expansión metropolitana, que genera consecuentemente un mayor grado de espacios abandonados, derruidos, disponibles; pero también por la culminación de la estética de lo entrópico. De esto se podrían extraer ejemplos en diversos campos artísticos (fotografía, cine)<sup>158</sup>, pero interesa aquí detenerse en la supervivencia de las prácticas de aquellos dos artistas, génesis de la deconstrucción del paisaje contemporáneo a través del filtro dialéctico y entrópico. En la actualidad, una artista como Lara Almarcegui (1972) es un buen ejemplo de ello.

De hecho, toda la obra de esta artista española está arraigada al espacio y en su mayoría anclada en el terreno de lo urbano, y cuando no es así el enclave elegido será una extensión de esas prácticas ahora en zonas más rurales. Su obra es una exploración intermitente de las consecuencias del engranaje urbano y sus pautas de acción, prestando especial atención a las ausencias, los vacíos, las fisuras de la máquina incansable del desarrollo socioeconómico. Son obras que comprenden tanto intervenciones directas, simples registros fotográficos o recopilación de elementos en el propio *site*, y siguen la estela de Smithson y Matta-Clark en cuanto significan la no-productividad y contienen la posibilidad de invertir la lógica capitalista mediante la proclamación de una estética del caos.

Se puede aplicar de forma evidente el término *topocrítica* a su creación, donde convive una investigación concisa de lugares “perdidos” en la red urbana, con todos los vínculos humanos que en él subyacen, y la estética que en ellos se proyectan. Es esta pauta investigadora un rasgo definitorio de la artista que actúa a través de registros monótonos y en diversos países, lo que llevará a la conclusión de la calidad universal de

---

<sup>158</sup> Se podría rescatar *Il deserto rosso* (1966) de Michelangelo Antonioni, que transcurre en los alrededores de un recinto fabril, como coetáneo al discurso de Robert Smithson, inaugurando el gusto por el paisaje post-industrial en el cine. Por otra parte, en cuanto a la fotografía numerosos artistas han continuado el camino de la estética de lo abandonado, lo derruido, vinculado a lo urbano, como puede ser en España Manuel Laguillo.

estos enclaves. Espacios tránsfugos que se mueven debido a su condición efímera, contrarios al carácter estanco de las zonas urbanizadas, y que, en última instancia, constituyen “una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, el porvenir”.<sup>159</sup>

Lara Almarcegui desde esta perspectiva acoge un conjunto plural de gestos y sucesos urbanísticos, vinculados con la construcción y destrucción, para así poder visibilizarlos. Siempre eventos en los que poder enfatizar el proceso, como ya había hecho Matta-Clark con los períodos de corte de los muros mediante registros fotográficos, y así remarcar el dinamismo y poder dialéctico palpable tanto en una maquinaria que remueve la tierra o derrumba paredes, como en el lento ritmo de desintegración vegetal de un terreno vacío. Una vitalidad entrópica que se convierte ahora en punto de atención, sin olvidar que Almarcegui lo que está haciendo es culminar la labor inaugurada por Smithson en Passaic y dilatar la estética de lo entrópico a todas sus formas posibles: demoliciones, excavaciones, edificios abandonados o descampados.

Por una parte, la obra prematura *Restaurando el Mercado del Gros unos días antes de su demolición*, San Sebastián (1995) pertenece al grupo de las demoliciones<sup>160</sup>, en el que se comprenden tanto intervenciones antes del derrumbamiento como la compilación de sus efectos a través de los escombros en *Looking for debris*, Metz (2002), por ejemplo. Cabe destacar que en el primer caso, en el que la artista pinta la superficie externa de este mercado del 1923, se produce una especie de contención entrópica, un gesto de interrupción del ritmo de desintegración que adquiere un cariz esperanzador, como un último suspiro preludio del caos.

En Matta-Clark la intervención previa a la demolición fue prácticamente el común denominador de sus obras urbanas, elemento que las contaminaba de forma pesimista ya que el edificio cortado, con toda la crítica que contenía, dejaba de existir. En Almarcegui interesa todo el proceso, la intervención anterior con su posterior destrucción, a modo de binomio que se complementa y que recuerda una vez más a *Partially Buried Woodshed* de Smithson. De alguna manera el interés en la demolición

---

<sup>159</sup> SOLÁ MORALES, Ignasi de. *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 188.

<sup>160</sup> Clasificación de las obras de Lara Almarcegui que comprende las Demoliciones, Excavaciones, Materiales de construcción, Edificios abandonados, Zonas vacías: registro, Zonas vacías: acceso, y Zonas vacías: preservación; tomadas del estudio sobre la artista *Lara Almarcegui: [Projects: 1995-2010]* (MEDINA, Cuauhtémoc; LARSEN, Lars Bang. *Lara Almarcegui: [Projects: 1995-2010]*, Berlin, Archive Books, 2011).

(o destrucción) es el manifiesto compartido de estos tres artistas que contiene la oposición a la arquitectura o urbanismo convencional, con todo lo que contiene, ejemplificado a través de *ruins in reverse*, *anarquitecturas* o los nuevos escombros que Almarcegui desea ahora recoger.

Por otra parte, y también en relación con lo anterior, interesan los parajes que albergan edificaciones en estado de abandono. De ellos la artista realiza minuciosos análisis materializados en guías<sup>161</sup>, sea en un pueblo de los Emiratos Árabes en vías de regeneración (*Guide to Al Khan, an empty village in the city of Sharjah*, 2007) (Il. 21), las ruinas rurales de Holanda (*Ruins in the Netherlands*, 2008), o el traslado de casas prefabricadas de madera en Britton's Yard, Nueva Zelanda (*Relocated houses, Britton's Yard*, Wellington, 2009). Todos ellos se convierten en objeto fotográfico y de registro, mediante una indagación en la pequeña historia de las construcciones, reciclándose así la *praxis* del *site specific*. Una documentación que recuerda a la obra casi coetánea, *Castillos en el aire*<sup>162</sup>, que Hans Haacke (1936) (Il. 22), desarrolla en Vallecas en el 2012. En este caso un bosque de esqueletos de hormigón se convierte para Haacke en punto de partida del trabajo, proyectos de construcción fallidos que configuran el paisaje urbano y que sirven como arma en su constante crítica de la “interrelación que existe entre el arte, la cultura y el poder”.<sup>163</sup>

En este caso concreto el ataque se direcciona hacia incoherentes prácticas inmobiliarias, que remiten al desarraigo entre el espacio y sus habitantes presente tanto en Dan Graham como en Matta-Clark, y que en última instancia se está refiriendo a la prioridad de la función ante la forma, lema también de la *anarquitectura*. Pero así como en Haacke la crítica política está focalizada, en obras como *Ruins in the Netherlands* de Almarcegui la captación de casas abandonadas parece seguir un impulso totalizador,

---

<sup>161</sup> Estas guías se entienden como los trabajos, dentro del grupo de los edificios abandonados, de mayor interés, aunque también realiza fotos únicas de edificios o enclaves como *Hotel Fuentes de Ebro*, Zaragoza (1997) o *Three weeks restoring a garden shed*, Phalsbourg (2000).

<sup>162</sup> Obra que Hans Haacke realiza con motivo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el 2012 (*Hans Haacke. Castillos en el aire*), conformada por un documento fotográfico de una zona del Ensanche de Vallecas víctima de la especulación inmobiliaria y en actual estado de abandono. Además, un elemento que llamará la atención del artista es la intención inicial que hubo de crear un “distrito cultural”, para lo que se aplicaron nombres de estilos artísticos a calles que finalmente no serán utilizadas.

<sup>163</sup> “Durante más de medio siglo, Hans Haacke se ha dedicado a investigar y a desentrañar sistemáticamente la compleja interrelación que existe entre el arte, la cultura y el poder”. ALBERRO, Alexander; ALTER, Nora M. “Sistemas, dialéctica y castillos en el aire”, “En” *Castillos en el aire*, p. 20.

disperso. Cada entidad tiene su historia, relatada en estas guías, formando parte de proyectos transitorios que encuentran su unidad en la localización geográfica. Quizás es este *modus operandi*, que la convierte de hecho en una especie de artista-geógrafa, lo que hace que el espíritu crítico se vea transfigurado, ya que la ingente cantidad de fotografías e información que fundamentan estas guías logra alcanzar el mismo ritmo homogéneo de Ed Ruscha y sus gasolineras, de forma que el sustento crítico derive en substancia estética.

Todo integrante de la construcción (o destrucción) urbanística es para Almarcegui un elemento clave en sus obras, una idea que traslada al mismo estudio de los materiales. De aquí nacen los trabajos de “materiales de construcción” que la llevan a La Biennale di Venezia (2013), ocupando el Pabellón Español de la 55ª edición de la feria. Si en *Construction materials, water tower*, Phalsbourg, Francia (2000) los materiales se presentaron dispuestos a ser usados para la construcción, en Venecia se presentan colosales montañas de escombros<sup>164</sup> como predicción del destino del edificio. Siendo de hecho los residuos del mismo pabellón, calculadas las cantidades y materiales, Almarcegui realiza un ejercicio de anticipación ante la irrefrenable disgregación venidera. Es una práctica de deconstrucción arquitectónica, y así como Matta-Clark extirpaba los centros, Lara derrumba literalmente la estructura.

En sus excavaciones que realiza sobre la tierra o mediante la extirpación de los materiales del suelo se puede sentir la reminiscencia del arte procesual con aquel Richard Serra que hablaba de “laminar, arrugar, plegar, acumular, curvar, (...)”<sup>165</sup> al tiempo que Almarcegui se centra en excavar o extraer. Sin un contacto matérico tan pleno como aquél<sup>166</sup>, para ella el proceso es epicentro, porque es acontecimiento en el lugar, se está creando bajo la consciencia de un marco espacio-temporal liberado. Liberado por pertenecer a los parajes anti-urbanos, levemente “perdidos” en la red metropolitana, lugares elegidos por su calidad disponible y su carácter antitético con el

---

<sup>164</sup> Este tipo de obra de materiales de construcción apilados en escombros ya había sido realizado por Almarcegui en el FRAC de Dijón (2003), en el CAC de Málaga (2007) o en la Secession de Viena (2010).

<sup>165</sup> KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura...*, p. 268.

<sup>166</sup> En las excavaciones de *Digging*, Amsterdam (1998) o *Digging into the debris of Old Klara*, Estocolmo (2003), es ella quien escarba agujeros en la tierra, mientras que en otras ocasiones, sobre todo cuando es precisa la ayuda de máquinas y la dimensión es mayor, participan albañiles u operarios en el levantamiento del suelo en obras como *Exploring the floor*, Sala Montcada, Fundació La Caixa, Barcelona (2003), por ejemplo.

dominio geográfico del capital. Y es en este punto en el que Almarcegui cataliza diversas reflexiones en torno a la subversión en la toma de estos espacios, ya que es ella quien explota intensamente las posibilidades de lo que se llamó la *terrain vague*.

Principalmente, el término fue definido por Ignasi de Solá-Morales como “lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma, tanto en el sentido de su crítica como en el sentido de su posible alternativa”.<sup>167</sup> El concepto está formado por la adicción de *terrain*, palabra francesa que remite a una extensión de tierra delimitada y aprovechable, y *vague*, con triple procedencia: de la raíz *vagr-wogue*, referido al movimiento o lo inestable; de *vacuus*, *vacant*, *vacuum*, como aquello vacío y disponible; o *vagus*, *vague*, en relación a algo incierto o no-definido<sup>168</sup>. De modo que se está hablando de esas fisuras de lo urbano donde parece reinar un microsistema anárquico, espacios de resistencia referidos a un espacio vacío concreto, y que recuerdan inevitablemente a las pequeñas áreas urbanas en las que Matta-Clark intervenía. Según Solá-Morales, aquí se está hablando de un conjunto de espacios que “quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Desde un punto de vista económico, áreas industriales, estaciones de ferrocarril, puertos, áreas residenciales inseguras, lugares contaminados (...)”<sup>169</sup>.

Y aunque algunos de los trabajos de Almarcegui ya comentados no estén insertos en la ciudad, son sus descampados (*wastelands*) los que aglutinan esta reflexión, conformados por la hibridación del “jardín, el paisaje y la ruina”<sup>170</sup>. El descampado es el perfecto ejemplo de *terrain vague*, ya que su localización urbana se denota como característica clave de estos espacios nacidos de la confrontación, sin ciudad no habría *terrain vague*. Pues es aquí donde la artista se detiene de una manera casi obsesiva, a modo de geógrafa, persiguiendo estos espacios para capturarlos y compendiarlos en guías como así hizo con las construcciones abandonadas. Aunque también serán objeto de intervención cuando interese abrir el terreno al público en caso de estar cercado o incluso preservarlos, a modo de reserva residual urbana.

---

<sup>167</sup> SOLÁ MORALES, Ignasi de. *Op. cit.*, p. 188.

<sup>168</sup> Desglose del término realizado por Ignasi de Solá-Morales, llevando a más profundidad el análisis (*Ibid.*, pp. 186-187).

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>170</sup> MEDINA, Cuathémoc. “Lara Almarcegui and the freedom of the unplanned”, “En” *Lara Almarcegui: [Projects: 1995-2010]*. *Op. cit.*, p. 23.

De este modo, el descampado se convierte, siguiendo el concepto de Zona Temporalmente Autónoma (T.A.Z) de Hakim Bey, en una “máquina de guerra nómada”<sup>171</sup>. Para Bey, la insurrección reside en los levantamientos efímeros, en las interrupciones invisibles contra el sistema, son actos de lucha en los márgenes, como él mismo apunta, “su potencial primordial reside en su invisibilidad- el estado no puede reconocerla porque la historia no tiene una definición para ella”<sup>172</sup>. Retornando al pasado, no es acaso la primeriza obra de Matta-Clark en edificios abandonados y baldíos un ejemplo de esto? Las analogías se clarifican a medida que se establecen las relaciones pero interesa Almarcegui, también como obra posterior al escrito de Bey, como artista que cataliza esta especie de reapropiación anárquica del espacio urbano.

Los descampados, como T.A.Z, son “islas en la red”<sup>173</sup>, su existencia es consecuencia del ecosistema urbano, es inseparable de él. En el caso de *Ruins in the Netherlands*, por ejemplo, que acoge capturas de zonas rurales, no se estaría hablando de *terrain vague*, ya no formaría parte de la extensa red urbana. De modo que el descampado se convierte en la excepción de lo convencional-capitalista, situándose en zonas liminales donde prima la libertad y la no-definición, son parajes entrópicos con valor de uso y ya no sólo de cambio en el epicentro monetario de la urbe.

Según Hakim Bey, el levantamiento “es una táctica perfecta para una era en la que el todopoderoso Estado está omnipresente y aún así calado de grietas y vacancias”<sup>174</sup>. Es esta ausencia de Estado lo que otorga plena disponibilidad al espacio, y con él, su tiempo, que lo convierte en área idónea para la recuperación de las conexiones con un espacio-tiempo no contaminado por las lógicas del consumo. Así como en Matta-Clark la intervención en los edificios en ruinas tenía un cariz pesimista debido a su próxima demolición, e inevitablemente eran obras (o ruinas) evocadoras del pasado, el descampado como ausencia remite a una historia pretérita pero al tiempo contiene la posibilidad del presente, es una grieta disponible en el ahora.

Además, como elemento inherente también en las T.A.Z, tiene un carácter efímero, o “nómada” en palabras de Bey, que lo lleva desde un punto de vista artístico a aproximarse a las poéticas de Robert Smithson y la serie fotográfica de Passaic o

---

<sup>171</sup> BEY, Hakim. *T.A.Z: Zona Temporalmente Autónoma*, Talasa, Madrid, 1996, p. 140.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 139.

incluso *Hotel Palenque*, en cuanto espacios capturados por la cámara que existen como obra solamente en la imagen porque, posiblemente, días después ya hayan cambiado. Y también es el carácter dialéctico elemento transversal que reverbera en Smithson como en Almarcegui, ya que el descampado es continente de un dinamismo en conexión directa con múltiples factores que lo distancian de una naturaleza estática.

Hay que recordar que el descampado predilecto de la artista es aquel donde la naturaleza está bien presente, no interesa el paraje bañado de hormigón, sino espacios donde lo natural ha brotado y continúa su curso de forma libre, donde poder encontrar resquicios del *tercer paisaje*, siguiendo a Gilles Clément<sup>175</sup>, como aquel que ha sido olvidado por lo humano y sigue su camino. Como una burbuja aislada del curso de los acontecimientos de la ciudad, a Almarcegui le interesa el espacio “donde la naturaleza se desarrolle a su aire y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno y con otros factores externos como el viento, la lluvia, el sol y la flora”<sup>176</sup>.

Un elemento que conecta a Almarcegui con Smithson y la distancia de Matta-Clark es su perspectiva paisajística, aunque tome cada descampado como ente concreto, como hace Matta-Clark con los edificios, el punto de vista es sobre el paisaje urbano. Es un trabajo desde el diálogo espectador-paisaje y la distancia estética que se filtra entre ambos, como Smithson había sentenciado a finales de los 60's, es la estética de lo entrópico. Como apunta Solá-Morales, una de las características clave del mirar paisajístico es su condición superficial, que no la convierte en banal; según él, es en la “superficie visible, tangible, transitable de las cosas y de las personas donde encontramos nuestro alrededor, nuestro prójimo (nuestro *próximo*), nuestro mundo”<sup>177</sup>.

Aunque intervenga en ocasiones en los *terrain vague*, la mayor parte del trabajo es documental y la perspectiva paisajística, un registro materializado en pequeñas guías de las cuales *Wastelands map Amsterdam, a guide to the empty sites of Amsterdam* (1999) (II. 23) es la primera. Interesa visibilizar la “otra” realidad urbana mediante un registro serial cercano al trabajo científico, que se aleja del carácter experiencial impreso en las fotografías de Passaic; con Almarcegui se asiste más bien al documento del fenómeno desde el punto de vista del geógrafo que observa y toma los datos. Una

---

<sup>175</sup> CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

<sup>176</sup> ALMARCEGUI, Lara. “Demoliciones, huertas urbanas, descampados”, Boletín CF+S, 38/39, 2006, en <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>, (consultado 26/05/2016).

<sup>177</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.*, p. 156.

práctica en la que no podían ausentarse los mapas. Como dejó entrever Smithson, los mapas contienen la posibilidad de “otras dimensiones”, de manera que en un intento por deconstruir la visión de la red metropolitana, revisitando sus áreas residuales, se está planteando de forma automática la posibilidad de contemplar la ciudad desde otra óptica, situarse en otra dimensión. Almarcegui parece haber seguido la proposición de Smithson: “Ordenar este caos de corrosión en patrones, cuadrículas y subdivisiones es un proceso estético que apenas ha sido tocado”<sup>178</sup>.

Concretamente en esta primera exploración de los descampados de Amsterdam, la artista busca “lugares de libertad donde se puede esperar cualquier cosa”<sup>179</sup>. Interesa el desorden frente a la ordenación urbanística que encuentra en veintiséis enclaves, tanto en el centro de la ciudad como en el puerto. En esta línea es en la que Octavio Zaya sentencia que la crítica de la artista “apunta a la *revelación reflexiva de la posibilidad*”<sup>180</sup>. Replanteando el mapa se alimenta la posibilidad de “otra” realidad, y no fue solamente la de Amsterdam la que interesó des-velar, sino que la labor artística se expande a múltiples enclaves como Sao Paulo (*Guía de terrenos baldíos de Sao Paulo*, 1999) (Il. 24), Bilbao (*Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, 2008), Lea Valley (*Guide to the Wastelands of the Lea Valley*, 2009), o la zona de Queens en New York (*Guide to the Wastelands of Flushing River, Queens, New York*, 2010), entre otros<sup>181</sup>. Todas estas obras pensadas como guías donde convive la fotografía del enclave con un breve apartado informativo histórico y geográfico.

Siguiendo la premisa de Solá-Morales, en torno a la *terrain vague*, de que “puede decirse que la ciudad ya no se encuentra allí”<sup>182</sup>, Almarcegui parece empeñarse en resituar estos espacios desde la cartografía como desde la propia experiencia de la ciudadanía. Esto último lo llevará a cabo a través de la apertura de espacios baldíos escondidos entre edificios, imperceptibles al viandante. Si una de las prácticas aplicadas a la *terrain vague* es el registro, otra será la apertura al público, como *Opening an empty lot*, Bruselas (2000), *Ex Michelin wasteland opens to public*, Trento (2006) o *Opening*

---

<sup>178</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 115.

<sup>179</sup> ALMARCEGUI, Lara. “Demoliciones, huertas urbanas, descampados”...

<sup>180</sup> ZAYA, Octavio. “Lara Almarcegui: excavándome el camino a lo posible”, “En” *Lara Almarcegui*, Turner, Madrid, 2013, p. 16.

<sup>181</sup> A este grupo habría que añadir *Invitación a visitar o descampado de Fontiñas antes de su edificación*, Santiago de Compostela (2007), *Wastelands of the port of Rotterdam*, Rotterdam (2009), *A wasteland in the Shenzhen river*, Shenzhen (2009) y *Wastelands at Nordbahnhof*, Viena (2010).

<sup>182</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Op. Cit.*, p. 188.

*an empty lot, removing a fence*, Córdoba (2010). También, y por último, considerará las *terrain vague* como espacios de preservación. Mediante contratos la artista se compromete a cuidar estos terrenos plurales que van desde la ribera de un puerto (*A wasteland, Rotterdam Harbour*, 2003- 2018) (Il. 25) hasta pequeñas islas fruto de la sedimentación del río (*An empty terrain in the Danshui river*, Taipei, 2008-  
perpetuamente).

Como se puede ver, el trabajo con los descampados es una máxima que recorre toda su producción desde la primera guía de Amsterdam. Intentando rescatar su historicidad, aun siendo fugaz, parece necesario recurrir al apoyo histórico para legitimar estos espacios como parte de la ciudad, en la misma dinámica empleada por Matta-Clark. Sin querer transformarlos en espacios con valor de cambio, como el resto de la red, se intenta preservar su alteridad, para lo que es necesario conservar parte de su anonimato, una idea que recuerda a la afirmación de Hakim Bey: “Tan pronto como la T.A.Z haya sido nombrada (...) desaparecerá”.<sup>183</sup> De manera que se está planteando un doble camino en torno al *terrain vague*: la fragilidad inherente a su naturaleza efímera y nómada, y la necesidad de visibilizar su existencia como posibilidad crítica y alternativa.<sup>184</sup>

Este interés perpetuo por el *terrain vague* en Almarcegui hace necesario rescatar la reflexión de Solá-Morales que vincula de manera directa la atracción por estos espacios con el estado de “extrañamiento”<sup>185</sup> del individuo contemporáneo. De forma que “El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es,

---

<sup>183</sup> BEY, Hakim. *Op. Cit.*, p. 139.

<sup>184</sup> Siguiendo el análisis de Martí Perán de Lara Almarcegui en cuanto “Los descampados ejercen así una doble dimensión crítica: como alternativa al dictado convencional y como exhibición explícita de las imposiciones económicas que hieren el territorio hasta una situación de extrema vulnerabilidad. (PERÁN, Martí. *After Architecture: tipologías del después*, Ars Santa Monica, Barcelona, 2009).

<sup>185</sup> Solá-Morales relaciona este extrañamiento con el espacio con el interno del individuo que Julia Kristeva desarrolla en su obra *Extranjeros para nosotros mismos* (1988), en el que “ha intentado reconstruir la problemática de la extranjería en la vida pública de las sociedades avanzadas. El discurso para entender el problema de la xenofobia que renace peligrosamente en Europa acaba convirtiéndose, por una parte, en un texto filosófico sobre el significado del otro, de aquello que radicalmente me es extraño”. Y por otra parte destaca la conclusión de que la “extrañeza de los hombres y mujeres contemporáneos es la extrañeza ante ellos mismos, su radical imposibilidad de encontrarse, de localizarse, de asumir su interioridad como identidad”. (SOLÁ-MOLARES, Ignasi de. *Op. cit.*, pp. 189- 190).

en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos”<sup>186</sup>.

Esta extrañeza, ligada a la dificultad de localizarse, de “situarse en el mapa”, remite claramente a la desconexión entre espacio e individuo en un mundo de frenéticos ritmos. Si esta ansia por reapropiarse del lenguaje del lugar (los vínculos, los límites) se expande con el Land Art debido en parte a la expansión de la velocidad del sistema capitalista; es a partir de los 60’s cuando este hecho se dispara con el auge del neoliberalismo y el carácter expansivo de la globalización. Como apunta Fredric Jameson,

Ya he indicado que este amenazador punto de ruptura entre el cuerpo y el espacio urbano exterior (...) puede considerarse como símbolo y analogía del dilema mucho más agudo que reside en nuestra incapacidad mental, al menos hasta ahora, de confeccionar el mapa de la gran comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos.<sup>187</sup>

De este modo, más que nunca, prima el desconcierto en la relación con el espacio circundante, siendo en las urbes donde mayor grado de “extrañamiento” se concentra ya que allí se siente con fuerza el latir expansivo de la economía. Y es contra las políticas que de aquí surgen contras las que Almarcegui combate, contra el carácter desenfrenado y hostil del urbanismo. De hecho, en la misma línea que Matta-Clark pero sin acogerse a la transgresión como arma de guerra ya que este, en parte, baña su discurso en una pulsión más destructiva (el corte agresivo) e incluso a veces trabajando al margen de la justicia<sup>188</sup>; mientras que Almarcegui disfraza su crítica política en un trabajo documental que presenta más que representa, que reafirma sin transgredir, en una línea creativa que deja flotando la reflexión para el espectador, en Matta-Clark el manifiesto era directo.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>187</sup> JAMESON, Fredric. *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>188</sup> En la obra *Day’s End* (1975) realizada en una gran nave cercana al puerto Matta-Clark interviene sin permiso externo, como él mismo afirma: “No tenía ninguna confianza en permisos de ninguna clase, si es a eso a lo que se refiere. Nunca en la historia de la ciudad de Nueva York, quizá con una o dos excepciones muy poco importantes, se ha concedido ningún permiso a un artista a gran escala (...) Así que la única manera de hacerlo era tomar posesión: ocupar y poseer...”. (MATTACLARK, Gordon. “Gordon Matta-Clark: La realización del muelle 52. Entrevista radiofónica de Liza Bear, 11 de marzo 1976”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, pp. 218-219).

Pero lo que sí es cierto es que toda la obra de la artista es crítica, comprende la deconstrucción de las lógicas arquitectónicas, sea mediante la demolición, el abandono, los escombros, o los espacios baldíos esperando a ser construidos. Y son estos últimos, o *terrain vague*, los espacios de subversión donde se reúne la crítica política y la estética entrópica con mayor grado de intensidad. En una era que ha desbordado los límites geográficos (globalización) y en la que el Estado (o capital) parece haber socavado todos los rincones, es necesario reencontrarse con espacios disponibles como estos que Almarcegui encuentra, donde se topa con la libertad, “donde la ‘avería’ del sistema puede significar la iluminación”<sup>189</sup>.

Así como las tuberías aledañas al río en Passaic y los hogares abandonados en Nueva York materializaban el “otro” espacio o la “otra” realidad en Smithson y Matta-Clark, respectivamente, ahora le ha tocado el turno al descampado. Almarcegui recoge los ecos de ambos artistas tanto en la focalización de lo entrópico como ritmo desintegrador como en la elección de lugares donde se materializa en mayor grado; pero sobre todo en el ímpetu por reescribir los vínculos con el espacio desprendido, en parte, del las leyes socioeconómicas, porque parece ser que solamente en ellos se encuentra lo plenamente disponible. La anarquía interna del *terrain vague* se transfigura en promesa para Almarcegui, significa la óptima materialización del caos frente al orden establecido.

---

<sup>189</sup> BEY, Hakim. *Op. cit.*, p. 183.

### ...y como refugio.

Además de la crítica política ya analizada en Almarcegui aparece también un elemento vertebrador de su discurso como es un pensamiento relativamente utópico, que recuerda al sentimiento edénico de Henri David Thoreau en su huida de la civilización ya que “¿Por qué habríamos de someternos e ir con la corriente?”<sup>190</sup>. Si Thoreau recurre a los bosques de Walden, en Concord (Massachusetts), como vía de escape, en Almarcegui se percibe una profusión de fuerzas hacia la fuga de lo urbano y la salvaguarda de este espacio alternativo.

Una idea materializada en el trato de los *terrain vague* y sobre todo en los trabajos que conllevan su preservación, porque acaso la protección de estos “espacios de libertad” no conlleva su idealización? En un intento por convertir el descampado en un ente eterno, que se ejemplifica en afirmaciones como “Quede así protegido para siempre”<sup>191</sup>, Almarcegui proyecta una visión del espacio como (nuevo) paraíso. Como bien apunta Julia Ramírez Blanco, son “descampados de promisión”<sup>192</sup> cargados de esperanza libertaria.

Como sus otros descampados, son lugares de confluencia de lo natural y lo urbano, y parece que es el atractivo ritmo anárquico que la naturaleza adquiere el punto de partida de este énfasis por preservarlo. Porque este caos es reflejo de un sistema libre, es el *tercer paisaje* de Gilles Clément que “no expresa ni el poder ni la sumisión al poder”<sup>193</sup>; y así como este autor defiende su protección, parece que Almarcegui continúa por la misma senda. Para Clément el paisaje residual, inherente y fruto del ordenamiento, contiene una diversidad autónoma que es necesario conservar, en sus palabras: “Por su contenido, por los retos planteados por la diversidad, por la necesidad de preservarla – o de mantener su dinámica – el Tercer Paisaje adquiere una dimensión política”<sup>194</sup>.

De este modo, la fusión entre las teorizaciones sobre el *tercer paisaje* y el ímpetu por preservar la condición libre de los descampados en Almarcegui verifican la

---

<sup>190</sup> THOREAU, Henri David. *Walden; seguido Del deber de la desobediencia civil*, Ediciones Parsifal, Barcelona, 2001, p. 94.

<sup>191</sup> ALMARCEGUI, Lara. “Demoliciones, huertas urbanas, descampados”...

<sup>192</sup> RAMÍREZ BLANCO, Julia. “Los descampados de promisión de Lara Almarcegui”, Revista *Quintana*, nº 11, 2012, p. 239.

<sup>193</sup> CLÉMENT, Gilles. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 26.

importancia fundamental de estos enclaves; realmente parecen ser los únicos vestigios de libertad existentes. Y es por eso por lo que interesa salvaguardar su presencia, como apunta la artista en relación a su obra *A wasteland, Rotterdam harbour* (2003-2018): “En el puerto de Rotterdam, cuando, dentro de unos años, todos los descampados que lo rodean sean edificados, éste será el único terreno que quede vacío.”<sup>195</sup>

Pero lo que interesa recalcar es que este cariz libre trae consigo una visión utópica del descampado casi como Edén. Esto se refleja muy bien en dos de las obra de preservación, *An empty terrain in the Danshui river, Taipei* (2008-) y *A wasteland on the Banks of the Ebro river, Zaragoza* (2009-), que están destinadas a ser conservadas perpetuamente. En ambos casos la artista consigue realizar un contrato que le autoriza para la eterna preservación de estos espacios, que a partir de ahora siempre serán descampados del *tercer paisaje*.

Y es aquí donde parecen registrarse los ecos del ecologismo idealista que Smithson rechazaba por defender una idea originaria y prístina del paisaje natural, ya que así como la intervención en la “Madre Tierra” es combatido por los ecologistas, la posesión del espacio baldío por parte de las fuerzas económicas es rechazado por Almarcegui. Se produce una especie de aislamiento del lugar por el mismo hecho de querer perpetuar su esencia. Y de esta manera lo que sucede es que el descampado se convierte en una “suspensión temporal del proceso entrópico de Smithson”<sup>196</sup>, en un análisis de Cuauhtémoc Medina. Ya que la entropía como “desagüe de energía” continuo no parece amoldarse a este aislante protector pero sigue estando presente, por lo que parece más adecuado hablar de “suspensión temporal”, es un paraje entrópico al margen de la historia.

La localización estanca de estos trabajos de preservación se aleja de la concepción nómada de sus guías de descampados, en las que el espacio convive con su esencia efímera, próxima a los T.A.Z de Hakim Bey, sin saber si continuará siendo una isla o pasará a formar parte de la red. Por otra parte, los trabajos de preservación sellan la pervivencia de esta isla, en una comparación entre ecologismo y cuidado del *terrain vague* Solá-Molares también apunta que “si el ecologismo lucha por preservar los espacios incontaminados de una naturaleza mitificada como madre inalcanzable,

---

<sup>195</sup> ALMARCEGUI, Lara. “Demoliciones, huertas urbanas, descampados”...

<sup>196</sup> MEDINA, Cuauhtémoc; LARSEN, Lars Bang. *Op. cit.*, p. 23.

también el arte contemporáneo parece luchar por la preservación de estos espacios *otros* en el interior de la ciudad”<sup>197</sup>.

En Almarcegui parece urgente esta supervivencia que finalmente conlleva de forma inevitable a la mitificación del *terrain vague*, espacios “cuya existencia misma resulta primordial”<sup>198</sup>. Una mitificación más explícita en el énfasis en su preservación pero también presente en otros trabajos como *Construyendo mi huerta urbana*, Rotterdam (1999-2002), en el que la artista se suma al uso agrícola de espacios limítrofes con autopistas o vías del tren. En este proyecto se registran los tres años de trabajo en estos terrenos denominados *volkstuin* que dejan traslucir los tintes ecologistas que abrazan su obra. Y con ello, lo que se pretende demostrar es cómo estos espacios alternativos a la realidad hiper-masificada de la ciudad necesitan ser protegidos, como una especie verificación de la posibilidad de otros lugares.

Ante estos la artista proyecta una mirada nostálgica, un mirar hacia la ruina que contiene el valor de pérdida. Y es en este punto en el que dista de acercarse a los discursos de sus precursores, porque si para Smithson las *ruinas en reversa* significaron el descubrimiento de una nueva fuente de experiencia estética, y en Matta-Clark sus *anarquitecturas* pasaron a ser objeto de crítica política con valor de uso, en Almarcegui se asiste a un retorno de la “nueva ruina” con valor arqueológico. Principalmente porque está latente el deseo de la artista de preservarla en el tiempo, como una especie de reliquia de una libertad escasa en el presente urbano. Como apunta Julia Ramírez Blanco, en Almarcegui “el arte se configura como un artificio para preservar el abandono y hacer avanzar la ruina”<sup>199</sup>.

Definitivamente el *terrain vague* deviene refugio. La situación ha cambiado, porque si en el frenesí de los 70’s muchos discursos artísticos fueron combativos y concretamente aquí interesa recordar a Matta-Clark con su incisión directa en las consecuencias del progreso, en esta nueva era parece que ya se ha aceptado, en parte, esta expansión urbanística y ahora Almarcegui toma sus residuos como único refugio, con la batalla ya perdida. Un refugio que además conduce a la evasión de la realidad urbana para llevar al espectador a “otra” dimensión, como también la artista Francisca Benítez, en su video *450 W 42* (2006), experimenta el descampado como excepción,

---

<sup>197</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.*, p. 191.

<sup>198</sup> RAMÍREZ BLANCO, Julia. *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 237.

adentrándose en esta especie de isla neoyorquina como viaje a un plano urbano desconocido pero a la vez protector.

En esta línea es donde se pueden establecer ciertas analogías entre Almarcegui y el espíritu de Thoreau y su huida a los bosques de Walden, porque en ambos casos la búsqueda se orienta a encontrar ese refugio donde el tiempo no está enteramente dominado por el sistema económico. Como apunta Thoreau: ¿Por qué hemos de vivir con tanta prisa y malgastando la vida?<sup>200</sup>. En un intento por recuperar el sentido espacial, por localizarse, parece que el refugio del descampado es el mejor lugar de reencuentro. Porque, como ya se ha apuntado, es este estado de des-localación el que propicia el interés por encontrar lugares libres, y que se mueve al ritmo *in crescendo* de la expansión urbana; lo que recuerda a la afirmación de Alex Nogué de que en el arte contemporáneo “se detecta una necesidad casi biológica de recuperar el ‘aquí’ y el ‘ahora’ como respuesta a la disolución y desubicación”<sup>201</sup>.

De este modo, se puede concluir que los descampados de Almarcegui son un híbrido entre el reclamo político de un espacio autónomo, que bebe del concepto T.A.Z de Hakim Bey, al tiempo que viene acompañado por un aura nostálgica de pérdida. Y es esta última la que convierte el lugar en refugio de la memoria y también de la libertad no encontrada en el restante espacio público de la ciudad.

Por supuesto, detrás de todo este discurso prima el valor estético de lo entrópico, no interesa exclusivamente la función, como así anunciaba Matta-Clark en la afirmación “somos antiformales”, sino que de forma evidente la artista encuentra en estos lugares también la experiencia estética del desorden. Acaso las guías de descampados no son el nuevo *tour* de Passaic? Existe un interés subyacente en captar esta belleza que se refleja en la toma de las fotografías de sus *terrain vague* como en Taipei (*Un terreno vacío en el río Danshui* 2008-), donde la naturaleza anárquica de esta porción de tierra en el río Danshui se contrasta con los rascacielos en el fondo de la imagen (Fig.).

Almarcegui es un perfecto ejemplo del reciclaje de las poéticas de lo entrópico anunciadas a finales de los 60’s y comienzos de los 70’s, pero también de los cambios respecto a ellas. El punto de vista ya no es de asombro ante el descubrimiento

---

<sup>200</sup> THOREAU, Henri David. *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>201</sup> NOGUÉ, Alex. “El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje”, “En” *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 166.

(Smithson) o radical lucha activista (Matta-Clark) sino de conservación de estos parajes como última esperanza de libertad. En un análisis de las diferencias entre el Land Art y la visión del paisaje posterior, Xavier Antich apunta que la nueva constitución del paisaje contemporáneo camina en “una línea, precisamente, que se define por la quiebra de esa ambición de reunificación con lo absoluto y por la asunción consciente de que la cartografía con la que nos la tenemos está definida por otras coordenadas: la pérdida, la provisionalidad, lo fragmentario y la huella”<sup>202</sup>. Y es aquí donde se puede situar con firmeza a Almarcegui, en estas coordenadas que registran una ausencia pero también una posibilidad en las grietas de la red urbana.

---

<sup>202</sup> ANTICH, Xavier. “Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del Land Art”, “En”, *El paisaje en la cultura contemporánea...*, p. 185.

## Jorge Yeregui.

### *Pre-ruinas y tercer paisaje.*

En el panorama español actual Jorge Yeregui (1975) repunta, junto con Almarcegui, en el desarrollo de un discurso artístico topocrítico. Aplicando una *praxis* cercana a la tarea del geógrafo, Yeregui registra y fotografía los movimientos, características y particularidades del desarrollo urbano, sea el desbordado mercado inmobiliario en *El valor del suelo* (2005) o el transcurrir de los espacios del abandono. Pero interesa pararse en la cartografía de estos últimos como trabajos que heredan la estela de lo entrópico ahora, y en discordancia con Lara, desde una perspectiva plenamente paisajística.

Porque si en Lara está presente la intervención en lo matérico con Yeregui se asiste al distanciamiento propio de Smithson en Passaic, en correlato con la definición que ofrece Solá-Morales de que “La tradición paisajística es la del ejercicio estético del mirar desde fuera”<sup>203</sup>. Partiendo de un *modus operandi* fotográfico, con este autor el registro paisajístico refuerza la existencia de una estética de lo entrópico, hay un tránsito por el territorio para capturar ciertos parajes pero también para aprehender esta experiencia, que puede recordar a los kilométricos viajes de carretera de Ruscha y sus gasolineras.

Yeregui des-vela paisajes, muestra las consecuencias de un dominio humano del territorio desordenado, caótico. El uso de la tierra, avivado por la reciente época de crisis en España, conforma un paisaje arqueológico, repleto de resquicios pétreos de lo que algún día fue una estructura habitable o de lo que nunca logró erigirse como tal. Un paisaje lleno de *pre-ruinas*<sup>204</sup>, en palabras del artista, en el que resuenan los ecos de las *ruins in reverse* de Smithson como aquellas ruinas que nacen ruinas y que son en potencia elementos susceptibles de una experiencia estética.

Pero también un paisaje en perpetuo cambio en el que poder observar la dialéctica, como así sucede en *Cotacero* (2006) (II. 26-27). En esta obra de 21 fotografías y algunos mapas el artista se encamina en una “aventura suburbana”<sup>205</sup> que

---

<sup>203</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>204</sup> YEREGUI, Jorge. *Jorge Yeregui*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013, p. 213.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 167.

pretende retratar el territorio indomesticable de la Bahía de Cádiz. El influjo de las mareas y la potente salinidad de la tierra han determinado el asentamiento urbano en un espacio donde fricciona la ley de la naturaleza con la colonización del suelo. Interesa cómo esta serie fotográfica captura de forma especial el tiempo y el espacio de este enclave, ya que en todas las imágenes está inserto el condicionante geográfico de la zona, se perciben los lazos entre lo construido y su entorno, entre la planificación y el fracaso, “entre el paisaje real y el paisaje imaginado (planeado)”<sup>206</sup>.

La dialéctica está latente en cada una de estas fotografías, y hay en estas cierta sublimidad que recuerda a la fascinación de Smithson por los cambios terrenos cuando dice que “la magnitud del cambio geológico aún está presente, tanto como hace millones de años”<sup>207</sup>. Con Yeregui parece retornar este interés por las leyes geológicas que se trasladan al paisaje, que ya no es el paisaje metropolitano y extraordinario de Almarcegui, que ha logrado desprenderse del orden circundante, sino que en la Bahía de Cádiz predomina el combate entre las fuerzas telúricas de la naturaleza y los intentos fallidos de la civilización.

Es un paisaje entrópico que tiende a la disgregación, como apunta el artista, “un espacio en permanente estado de disolución, un territorio desprovisto de representación donde fragmentos de tiempo se depositan sobre la realidad de un paisaje en resistencia”<sup>208</sup>. El filtro de lo entrópico ha trascendido hasta la actualidad, con Yeregui se ve claramente cómo se ha reciclado la perspectiva paisajística de Passaic, con su trasfondo dialéctico y ya no sólo estetizante de Bernd y Hilla Becher; un paisaje que alcanza un mayor grado de entropía cuando contiene *pre-ruinas*.

Estas son el objeto de la serie fotográfica *En el camino* (2006-2007) (II. 28-30), en la que se recogen paisajes de ausencia y abandono. Es un trabajo de registro con cierto cariz melancólico, son parajes que no insuflan esperanza de libertad, como el *terrain vague* de la ciudad, sino que parecen dispersarse por toda la topografía irremediadamente, con el carácter desolador auestas. Transmiten cierta desesperanza porque son ecos de una crisis y se han expandido de forma vertiginosa, de manera que el paisaje común deviene paisaje entrópico. Yeregui verifica la cotidianidad de este

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>207</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 185.

<sup>208</sup> YEREGUI, Jorge. *Op. cit.*, p. 167.

paisaje que parece haberse transfigurado en aquel que nadie quiere ver pero que alcanza nuestro campo de visión.

En este intento por des-velar un paisaje que se ha vuelto “invisible”<sup>209</sup> Yeregui fotografía la pluralidad formal de la nueva ruina o *pre-ruina*. Desde el esqueleto de un edificio hasta solitarias vigas de hormigón bastan para registrar la presencia de estos entes en el paisaje. Son ruinas arqueológicas, como en Almarcegui, sujetas a un tiempo biológico que las desgasta y en parte acaban siendo mitificadas, como apunta Yeregui, son “hitos”<sup>210</sup> en el paisaje. Pero así como el trabajo de Almarcegui desemboca en su conservación e interviene en ellas, Yeregui las registra desde una distancia que le permite tener una experiencia estética contemplativa. Simón Marchán Fiz apunta que

la poética de las ruinas se asocia con una *estética del efecto*. Al poner en un segundo término o, simplemente, al prescindir de su carácter funcional, la ruina desencadena una gama de asociaciones de ideas y sentimientos que provocan efectos, a veces sublimes, sobre los espectadores que las perciben.<sup>211</sup>

Esta es la mirada de Yeregui, aquella que, como los artistas y teóricos del pintoresquismo inglés del setecientos, contempla la ruina en conjunción con el paisaje y ya no solamente como ente autónomo, como acontece con los edificios ruinosos de Matta-Clark o los derruidos de Almarcegui. Ruina que en provoca en Yeregui cierta tristeza que acompaña al abandono y que transforma su *praxis* artística en un deambular paisajístico más allegado a lo puramente contemplativo de Passaic que a la intervención directa en la materia.

La crítica en este artista reside en la elección del territorio a fotografiar, en el ímpetu por visibilizar el “otro” paisaje, que se manifiesta de forma más explícita en el proyecto *N-322, km 37* (2008), en el cual coloca una de las fotografías de *En el camino* al borde de una carretera, en una valla publicitaria de 6 x 4 m. De esta manera el absurdo y la ironía juegan en la presentación de una imagen real e invisible en el paisaje pero visible en la valla. Visibilizar el paisaje entrópico se convierte en discurso político,

---

<sup>209</sup> Joan Nogué, en relación a la obra de Yeregui, habla del retrato de “paisajes invisibles que no vemos, sencillamente, porque no estamos preparados para mirarlos, haciendo referencia a la opacidad de estos parajes entrópicos que aunque formen parte de la cotidianidad no son observados: “(...) la sensación de divorcio entre los paisajes que imaginamos y los que vivimos se ha incrementado notablemente”. (NOGUÉ, Joan. “Paisajes invisibles”, “En” *Jorge Yeregui...*, p. 21).

<sup>210</sup> YEREGUI, Jorge. *Op. cit.*, p. 213.

<sup>211</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, p. 141.

ya desde Matta-Clark, en cuanto es consecuencia de un sistema urbanístico del descontrol; práctica en la que Yeregui se encomienda claramente con esta obra.

Cuando en referencia a *En el camino* el artista habla de “Un territorio entrópico donde las heridas infligidas a la naturaleza están siendo reabsorbidas y finalmente serán ‘aceptadas’ en otra naturaleza y en otra estética”<sup>212</sup>, está haciendo hincapié en la adaptación de la ruina de hormigón con el entorno. Se remite al proceso dialéctico entre artefacto y naturaleza, latente en cada una de estas imágenes, que será foco de atención en varias de sus obras. Aunque ya estuviese presente la naturaleza en las ya comentadas, en otras como *Sitescape* (2007-2009) este vínculo será el objeto de registro. Interesa ahora aprehender la esencia de una naturaleza liberada que brota de las arquitecturas en abandono y que formarán parte del paisaje, aunque ahora interese seleccionar algunas de sus partes.

Asimismo en *Sitescape* (II. 31-32) la cámara persigue elementos más que un paisaje genérico, busca encontrarse con las fisuras de las que emana el *tercer paisaje* de Gilles Clément. De hecho el propio Yeregui confirma que esta propuesta se “sitúa a mitad de camino entre la definición que Solá-Morales hace del *Terrain Vague* (...) y el *Manifiesto del Tercer Paisaje*, un territorio definido por G. Clément donde el hombre abandona la evolución del paisaje en manos exclusivamente de la naturaleza”<sup>213</sup>. Como los descampados de Almarcegui, estos espacios de Yeregui son islas en la urbe, autónomas y en los márgenes donde reina otra ley. Se crea así un marco anárquico donde todo sigue un ritmo no ordenado, no institucional, como reafirma el Manifiesto de Clément, “El uso no institucional del Tercer paisaje es uno de los usos más antiguos del espacio”<sup>214</sup>.

Parece que se plantea necesario restaurar este tipo de uso para así poder otorgar algún espacio de libertad al territorio, como bien hizo Almarcegui y sus descampados en conservación. Pero a diferencia de esta, Yeregui sólo interviene mediante un registro al modo de investigación científica, sin aplicar el *modus operandi* del *site specific* la perspectiva es amplia e incluso ilimitada. El rastreo de estos espacios de resistencia donde habita el *tercer paisaje* lleva a la conclusión de su notable expansión, parece que el espacio residual amanece en cualquier parte. Y es esta la labor en la que se

---

<sup>212</sup> YEREGUI, Jorge. *Op. Cit.*, p. 213.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>214</sup> CLÉMENT, Gilles. *Op. Cit.*, p. 55.

encomienda el artista, en visibilizar, además de las *pre-ruinas*, los espacios sin ley en la red metropolitana.

En el caso de *Sitescape* las fotografías inciden en rincones pero también en vistas de un amplio espacio donde la maleza crece, donde el proyecto urbano se transmuta en “paisaje neonatural”<sup>215</sup>, en términos del artista. La autonomía que estos enclaves adquieren parece ser el foco de atracción y se constata así la necesidad de redescubrirlos y, sobre todo, experimentarlos, de vivir con Zonas Temporalmente Autónomas (Hakim Bey) como acto subversivo. Porque de alguna manera estos parajes invisibles pueden verse como pequeños T.A.Z. o, mejor dicho, el acto de fotografíarlos y estar con ellos los convierte en T.A.Z porque ya está inserto el cariz reivindicativo. Siguiendo la premisa de Bey de actuar al margen del espectáculo en un intento por “retirarnos del área de simulación, desaparecer”<sup>216</sup>, se puede ver a Yeregui como viajero de los límites del simulacro.

Aunque también realiza obras en zonas institucionales o controladas, como *Ecotopografías* (2009-2010), en la que captura ejemplos de los nuevos retos sostenibles de la ciudad actual, o *Paisajes mínimos* (2007-2010), donde investiga el peso simbólico de la naturaleza (planificada) en el diseño urbano. Estas, en conjunción con las anteriores, materializan la concepción dualista del territorio, una lucha entre ecología y urbanismo que en las últimas décadas parece haber llegado a un estadio mayor. Conflicto entre titanes que Yeregui persigue a modo de explorador, pero así como los trabajos sobre naturalezas “controladas” pertenecen a la red interesa centrarse en el paisaje residual, o entrópico, latente tanto en *Cotacero*, *En el camino* y *Sitescape*.

Estos tres proyectos pretenden visibilizar un tipo de paisaje, en correlato con toda la obra de Almarcegui, los *Castillos en el aire* de Hans Haacke o también la publicación de Julia Schulz-Dornburg *Ruinas modernas: una topografía de lucro* (2012) que comprende el retrato de múltiples paisajes abandonados fruto de la especulación inmobiliaria. Son tres ejemplos que verifican la consagración del paisaje entrópico en la actualidad y de cómo el arte se convierte en arma reivindicativa en su visibilización. Ante la supuesta indiferencia del ámbito institucional o privado, la geografía se ha visto bañada por residuos, ruinas que sólo son vistas a través de

---

<sup>215</sup> YEREGUI, Jorge. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>216</sup> BEY, Hakim. *Op. cit.*, p. 139.

fotografías o vallas de publicidad (*N-322, km 37*) y no contempladas en el plano de una topografía real.

Parece que la *praxis* topocrítica del arte se contempla más necesaria que nunca porque el paisaje de las *pre-ruinas* ya no es puntual. Yeregui con sus dilatadas exploraciones en el territorio constata este hecho en su mirada al paisaje, y es este el aspecto que lo puede diferenciar de Almarcegui, porque la perspectiva paisajística lo infunde en un mirar ilimitado, siguiendo la premisa de Solá-Morales de que una de las características del paisaje es la “ausencia de límite previamente establecido”<sup>217</sup>. Ya no contempla, sobre todo en *Cotacero* y *En el camino*, una ruina aislada, sino la dimensión entrópica del paisaje en toda su amplitud. Mientras con Almarcegui se acota, dentro de la anarquía del espacio del *terrain vague*, con Yeregui el retrato abarca la inmensidad del territorio.

De esta manera, el rescate de este artista en el eje del trabajo reside en su ímpetu por visibilizar la entropía. Aquella anunciada por Smithson en Yeregui se convierte, en algunas obras, en objeto artístico enraizado con una causa sociopolítica. Des-velar el lugar, como en la reciente instalación *Inventario* (2015) en la Galería Alarcón Criado (Sevilla), en la que enfatiza la condición de abandono de un área a través de destripar algunos de sus componentes, como 799 separadores de hormigón, que presenta físicamente para después transfigurarlos en otras 799 fotografías. Este ejercicio parece ser un grito de autodefinición de cada una de las piezas perdidas en el territorio, que piden ser vistas y claman por no pertenecer a la opacidad perpetua. Apoyada la instalación por una imagen fija de un palé, *Sin título (palé)*, la obra en la galería transporta al espacio y a la experiencia que este suscita.

Así como *Inventario* desintegra el paisaje para trasladarlo al espacio galerístico, en las series fotográficas Yeregui exporta de manera más clara la centralidad que el paisaje entrópico adquiere en su producción. Así como en Almarcegui el descampado deviene refugio, con este artista la dimensión ilimitada de sus paisajes no posibilita esconderse en ellos, pero sí se transforman en lugares de nostalgia. El escepticismo de Smithson se desdibuja en Yeregui pero prima de forma más intensa el desarraigo y la

---

<sup>217</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Op. cit.*, p. 155.

pérdida. Quizás porque ya se ha convertido en un paisaje usual, las *pre-ruinas*, principalmente, suscitan “la melancolía del ocaso, la tristeza del abandono”<sup>218</sup>.

Se mitifica la nueva ruina en aras de ser vista. Yeregui convierte el paisaje residual en tema que nos concierne de forma directa, des-vela estos enclaves porque es necesario contemplar cómo la entropía es un manto que cubre la geografía, como apunta Francesco Careri, “Estas *amnesias urbanas* no sólo esperan ser *rellenadas de cosas*, sino que constituyen unos espacios vivos a los que hay que asignar unos significados”<sup>219</sup>. Cómo el caos, el descontrol es el ritmo que no se quiere ver pero que está bien presente y este artista, a través de un mirar con filtro entrópico, pretende inyectarlo en el debate artístico y urbanístico actual. Aunque sea mediante vallas publicitarias Yeregui arroja luz sobre la realidad del paisaje contemporáneo.

---

<sup>218</sup> NOGUÉ, Joan. “Paisajes invisibles”. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>219</sup> CARERI, Francesco. *Op. cit.*, p. 184.

## Epílogo final a la entropía

### *Shrinking cities* y otros casos.

Las “sociedades calientes”<sup>220</sup> de Claude Levi-Strauss, con una mayor tendencia a la entropía, construyen urbanizaciones del abandono. Se ha convertido en cotidiana la impresión desértica de ciertas metrópolis del mundo, áreas que por motivos diversos se disuelven, como el desplome industrial de Detroit tras un glorioso pasado. A contracorriente de la “tempestad” del progreso de Walter Benjamin, estos parajes tienden al pasado. Recordando ciertas reflexiones de Robert Smithson parece que son perfectamente reciclables ante el panorama actual, porque así como “Passaic parece llena de agujeros”<sup>221</sup>, estos han migrado a un sinfín de ciudades.

Smithson habla de ellos como “vacíos monumentales que definen, sin intentarlo, las huellas-recuerdo de una serie abandonada de futuros”<sup>222</sup>. Quizás sea la caída de la promesa de futuro la que bañe de desesperanza estos enclaves, el tiempo aquí parece llevar otras direcciones. Realmente la experiencia de un abandono colosal, que hoy se da en ciertas urbes, es susceptible de ser trasladado a las impresiones de Smithson, porque acaso no hay cierta ficción en tanto caos? Como él afirma en relación a Passaic: “En ese punto de mi odisea suburbana, la realidad había quedado detrás de mí”<sup>223</sup>. En el mirar esta “otra” realidad parece efectuarse un salto a otra dimensión, ver lo invisible que ahora, expandido en el mapa, sigue conformándose como una ficción en los márgenes.

Lo que sí es bien cierto es que la caducidad del progreso se transporta al paisaje, la metamorfosis del orden al caos tiene lugar en las periferias de Detroit como en muchas otras. Interesa ahora reflexionar cómo en un grado máximo de entropía nacen propuestas reales que integran urbanismo y arte. Así como en Almarcegui y Yeregui el estudio geográfico y urbanístico es evidente, el marco de acción es artístico aunque la crítica política del uso del suelo lo trascienda. Pero en lo que ahora interesa pararse es en la conjugación final de arte, política y territorio, latente en el proyecto de las

---

<sup>220</sup> La “sociedades calientes”, para Levi-Strauss como aquellas “aparecidas en diversos puntos del mundo a la zaga de la revolución neolítica y donde son sin tregua solicitadas diferenciaciones entre castas y entre clases para extraer así devenir y energía” (LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2004, p. 32).

<sup>221</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 92.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*

*shrinking cities*, en el que la investigación antropológica y urbanística de la entropía se transforma en proceso estético.

Las *shrinking cities*<sup>224</sup> son un proyecto (2002-2008) llevado a cabo por arquitectos, investigadores y artistas en varias ciudades en recesión como Detroit, Ivanovo, Manchester o Leipzig, entre otras, con el objetivo de analizar las causas y consecuencias de la migración ciudadana y ofrecer discursos y soluciones urbanísticas para ello. La pluralidad es la principal característica de esta iniciativa que se dispersa en varias vías creativas: desde exposiciones, colaboraciones en ciclos fílmicos o publicaciones de estudios geográficos concretos.

Los suburbios colonizan las ciudades al tiempo que estas llegan a una especie de estadio final de la entropía. Mientras los análisis de *shrinking* rastrean soluciones, el paisaje abandonado y toda la *praxis* para su deconstrucción no es foco de pesimismo, sino una realidad modificable de la que se extrae una experiencia estética, la misma que anunció Tony Smith y continuó Smithson. Pero si en ellos adviene en la carretera y Passaic, en el proyecto de *shrinking* lo estético está insuflado en todo el proceso. Los ecos de los sesenta se dejan traslucir claramente aquí, en la libertad de proyectar la experiencia estética en un desorden generalizado.

El objeto es la red abandonada, que ya no son islas como en Almarcegui, sino que la perspectiva es plenamente urbanística, la atención recae en la amplitud del espacio entrópico en el gran mapa de la ciudad. Nacido de un espíritu activista y crítico, destaca en este proyecto la labor por incentivar el dinamismo de estos parajes, que se materializa en concursos como el *Shrinking Cities – Reinventing Urbanism* (2004), en el que se entregaron nueve premios para intervenciones, no necesariamente de rehabilitación, en enclaves desurbanizados. La analogía metafórica entre las migraciones aviarias y las humanas entre Liverpool y Manchester, que desembocó en la grabación con webcams de diferentes nidos en zonas vacías, fue uno de los discursos premiados (*Migrations [Manchester/Liverpool]*). Pero también enfoques más prácticos como la reconversión productiva de las arquitecturas abandonadas en espacios para la

---

<sup>224</sup> Es un proyecto de alemán de la Federal Cultural Foundation, bajo la dirección de Philipp Oswalt (Berlín), en cooperación con la Leipzig Gallery of Contemporary Art, la Bauhaus Dessau Foundation y la revista Archplus. Aunque sus integrantes no son exclusivamente de nacionalidad alemana, sino que cuentan con múltiples colaboraciones de otros enclaves urbanos llegados de las ciudades a analizar.

agricultura en el proyecto *Bau an!* (Halle/Leipzig) fueron elegidos por el jurado de *shrinking*.

De esta manera la idea general de este macroproyecto es repensar los espacios entrópicos, tanto para reformular soluciones prácticas como para tener conciencia de ellos. Se puede ver como un intento por visibilizarlos y releerlos, y eliminar la percepción de las áreas abandonadas como una especie de “Zona” al estilo de Andrei Tarkovski en el filme *Stalker* (1979), en la que la zona destruida se transfigura en prohibida, en campo fúnebre casi impenetrable. De hecho, se ha comprobado que aunque el espacio residual haya sido descubierto estéticamente en los sesenta, aún en la actualidad parece disfrazarse de tabú para los ojos de la sociedad. Quizás porque no interesa hacer un hueco para el desorden en una planificación ordenada, “la ciudad nómada vive en ósmosis con la ciudad sedentaria”<sup>225</sup>.

Aunque sí aparecen propuestas para convivir con este magma caótico, como apunta Francesco Careri<sup>226</sup>, la “*New Babylon* vive en los desvanes de la ciudad contemporánea como un enorme sistema desértico preparado para ser habitado por la transurbancia nómada”<sup>227</sup>. “Transurbar” por las periferias vacías como un nuevo itinerario estético parece ser otra vía de aceptación. Experimentar los límites, la periferia, los márgenes, en oposición al centro urbano (y del pensamiento) donde las estructuras, fruto del sistema global y capitalista, proliferan bajo la batuta del futuro. Una idea que Careri recoge y el proyecto de las *shrinking cities* toma como objeto pero que ya había sido enfatizada de forma especial por Smithson.

Este último anunciaba que “la mente siempre está siendo arrojada hacia el margen exterior, hacia trayectorias intratables que conducen al vértigo”<sup>228</sup>. Se intuye pérdida de centro, o la ineficacia de quedarse en él, dando como resultado un deambular por los bordes que es nómada porque aquí, pensando en el paisaje abandonado entrópico, los entes que lo componen fluctúan. Adquieren un carácter en parte

---

<sup>225</sup> CARERI, Francesco. *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>226</sup> Francesco Careri pertenece al grupo de arquitectos e investigadores que formaron el grupo *Stalker* a mediados de los años noventa en Roma, tomando como punto de partida el filme de Tarkovski. Orientado a un estudio de las relaciones del individuo con lo urbano en el 2002 fundan el *Osservatorio Nomade* (ON), desde el cual poder ampliar las experiencias e investigaciones sobre el tránsito por el territorio, para el cual organizan eventos o recorridos en ciudades como Milán, París, Berlín e incluso Passaic, siguiendo la estela de Robert Smithson.

<sup>227</sup> CARERI, Francesco. *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>228</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 112.

intangibles porque no son fijos, son lugares siempre susceptibles de ser o no ser algo. Por lo tanto, las zonas limítrofes son maleables, incluso líquidas.

El viaje a los márgenes de lo urbano donde habita lo residual se convierte en acto subversivo. Ya desde los sesenta la experiencia estética que suscitan nace como oposición al orden y racionalismo del sistema artístico, que sí había aprehendido a lo largo de la historia un sinnúmero de paisajes en su repertorio, pero no estos. La era postindustrial deja su impronta de forma rotunda y retirarse a contemplar el caos que proviene del orden no se entiende como fuga o evasión, sino como una ampliación del mirar contemporáneo. Como un entrenamiento consciente que ayuda a experimentar y comprender la naturaleza del paisaje urbano que nos concierne, como un querer ver la realidad (o verdad).

Como ya se ha apuntado anteriormente, este tránsito significa, en parte, irse a otra esfera, otra dimensión donde el tiempo también es diferente. Como apuntó Smithson en relación a Passaic: “(...) esta *mise-en-scène* anti-romántica sugiere la desacreditada idea del tiempo y muchas otras ‘pasadas de moda’”<sup>229</sup>. Quizás sea el desprendimiento de la presión del progreso, del vivir de cara al futuro, la que regale una temporalidad diversa, como aquella intermitente que nadaba entre pasado y futuro en Passaic. Lo que está bien claro es que las áreas abandonadas ya han experimentado la tempestad de Benjamin, son las zonas devastadas que ahora pueden ser (de)construidas de nuevo.

Y como tal, la experiencia en ellas infunde cierta fascinación. Acrecentada por la euforia del descubrimiento, la sensación que transmiten tanto dibujos, obras como textos de Smithson es la de una auténtica pasión por el desorden. Hay un dibujo en concreto (Il. 33), bañado por tintes esquizoides, de un proyecto de isla (*Island Project*, 1970) en el que confluyen maquinarias y mecanismos industriales con muros derruidos, con formas elípticas y ascendentes que no llevan a ningún sitio, de las que emana humo y fuego y ascienden escaleras, y que recuerda al imaginario de Giovanni Battista Piranesi pero en la era postindustrial. Está en él claramente latente la celebración de lo entrópico, como también en la esencia cortante de las *anarquitecturas* de Matta-Clark, que actúan como una llamada a la inversión arquitectónica.

---

<sup>229</sup> SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: selección...*, p. 92.

Esta fascinación se ha reciclado de forma evidente hasta la actualidad y quizás ahora con mayor intensidad. Porque acaso los estudios detallados de las *shrinking cities* y el llamamiento a la transurbancia de Stalker no son un canto a disfrutar de la entropía? No existe también este ímpetu en el carácter experiencial de los *terrain vague* en Almarcegui? Parece ser que todos estos discursos están contruidos conforme dos vías: la crítica directa a las políticas que dominan el espacio urbano y, por otra parte, la celebración de la experiencia del paisaje entrópico. Las periferias funcionan como producto del centro, evidentemente la planificación racional agresiva y las zonas abandonadas son dos caras de la misma moneda. Pero así como en el centro parece reinar una opacidad que nubla la vista, en el paisaje residual predomina una visión nítida de los efectos del sistema capitalista que ha sido capturada por todos los artistas comentados.

Con la “transurbancia”, por ejemplo, “Se trata de volver a encontrar en el territorio metropolitano un sentido que surja de la experiencia de lo real y de sus contradicciones”<sup>230</sup>. Fomentar un nuevo mirar, “mirar los nuevos territorios metropolitanos con una mirada desprovista del marco tranquilizador de nuestra cultura (...) Una cultura que nos oculta la visión actual del devenir del mundo, negándonos incluso la posibilidad de ser dignos de todo lo que sucede”<sup>231</sup>. De manera que, además del continente estético, la fascinación de estos lugares reside en su carácter des-velador, donde la realidad encontrada está fuera de todo control, liberada de alguna manera. Se puede extraer, por tanto, que toda esta fascinación por lo entrópico bebe de la fascinación por el “otro” paisaje que, como en la “Zona” de Tarkovski, contiene la emoción de lo inexplorado.

Pero finalmente el paisaje entrópico ha conseguido definirse, acotar su morfología y sus modos de desarrollo (nómadas). Con ecología propia, o *tercer paisaje*, en conjunción con el abandono común de estructuras, sean edificios, *terrain vague*, explanadas, urbanizaciones enteras o áreas industriales, se puede concretar cómo es esta peculiar topografía. Presente en cada una de las ciudades del mundo está al tiempo ausente en cuanto no quiere ser vista, por eso mismo se convierten en paisajes de excepción de forma contradictoria. Es una parte (invisible) de la ciudad que, como apunta Francesco Careri, “(...) no se trata de una no-ciudad que deba transformarse en

---

<sup>230</sup> CARERI, Francesco. *Op. cit.*, p. 178.

<sup>231</sup> *Ibid.*

ciudad, sino de una ciudad paralela con unas dinámicas y unas estructuras propias que todavía no se han comprendido”.<sup>232</sup>

El intento por comprenderlos es el nexo de unión de todos los artistas analizados, desde una óptica más contemplativa u otra más práctico-política el marco de acción ha sido el paisaje entrópico. Mientras el proyecto de *shrinking* en estos últimos años ha intentado ofrecer soluciones, hay que recordar la frase de Matta-Clark, en relación a la *anarquitectura*, de “Plantear problemas, no resolverlos”<sup>233</sup>. Enunciación que define de forma óptima gran parte de todos estos discursos artísticos, a excepción de la orientación práctica de *shrinking*. Desde Smithson, Matta-Clark, Almarcegui hasta Yeregui esta ha sido la pauta, plantear para poder visibilizar. Línea que ha de recoger Cuauhtémoc Medina en su trabajo curatorial en el *Manifesta 9: The Deep of Modern* (2012).

En esta edición Medina traslada el campo de acción a la ciudad de Genk (Limburgo, Bélgica) con la idea de convertir en epicentro una antigua fábrica de carbón, histórica en la zona, y que de esta irradie la selección de las obras. La fábrica es punto de partida y como tal pretende acoger una reflexión en torno a los vínculos entre pasado y presente de este enclave minero. El proyecto aparece dividido en tres secciones: las obras creadas de la mano de treinta y cinco artistas internacionales a partir de la problemática de la fábrica, extrapolando la cuestión a debates a nivel global; una sección de obras históricas de los siglos XIX y XX vinculadas con la temática de la industria minera; y, por último, el legado actual de esta industria en el área concreta de Limburgo.

Con ello se abre el debate sobre la tendencia desoladora de nuestro entorno próximo, repleta de entes abandonados, y la misión del arte por actuar como demiurgo entre el pasado y el presente. El artista, en este tipo de proyectos, es mediador entre las problemáticas del individuo contemporáneo con los espacios que (ya no) se habitan. Presentar este tema como eje vertebrador del *Manifesta 9*, junto con el florecimiento de iniciativas como las *shrinking cities*, verifica la actualidad del tema y cómo el arte tiene casi la obligación de tomar parte en esta lucha entre el individuo y el territorio.

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>233</sup> MATTA-CLARK, Gordon. “Gordon Matta-Clark’s projects for Anarchitecture (Letters to the group), 10 de diciembre, 1973”, “En” *Gordon Matta-Clark...*, p. 373.

De forma evidente la elección del espacio entrópico por parte del artista es un acto político, principalmente porque son lugares enraizados con las problemáticas reales del sistema económico. Son espacios tintados de grietas, intentos fallidos de promesas no cumplidas que así como representan la invalidez del mito del progreso traen consigo la posibilidad de cambio. Crear en los márgenes se convierte en acto subversivo y necesario, que recuerda al llamamiento de David Harvey de construir “ciudades rebeldes”<sup>234</sup> que retomen las riendas del urbanismo. Dando un paso esencial que

sería el de concentrarse en esos momentos de destrucción creativa en que en la economía de acumulación de riqueza se transfigura violentamente en economía de desposesión, reivindicando abiertamente el derecho de los desposeídos a su ciudad, su derecho a cambiar el mundo, a cambiar la vida y a reinventar la ciudad de acuerdo con sus propios deseos<sup>235</sup>.

Las poéticas de *shrinking*, la “transurbancia” e incluso la el tema del Manifiesto 9 son continentes de un replanteamiento político de los espacios bañados por la entropía. Claramente Matta-Clark, sobre todo, ha dejado su huella en ellos. Pero también al contrario se ha desarrollado una vertiente plenamente estetizante en relación con estos paisajes, que nace de la experiencia estética postindustrial de Passaic. Porque acaso lo entrópico no forma parte del repertorio habitual de sesiones fotográficas de colecciones de moda, videoclips o publicidad en la actualidad? Definitivamente esta estética se ha propagado de tal forma que es consumida como simple imagen, siguiendo la idea de Fredric Jameson ya comentada a colación de Smithson<sup>236</sup>, de que la producción estética está ligada de la producción de mercancías. En esta conversión se ha descontextualizado lo entrópico completamente de manera que en el uso mercantil sólo interesa la forma y el imaginario del abandono como atractivo publicitario.

Sin ser este tránsito algo exclusivo de lo entrópico, ya que también se comprueba la misma tendencia en otras corrientes estéticas, interesa rescatar este camino como consecuencia evidente de la consolidación del paisaje residual en el mundo del arte. Un hecho que nace del viraje hacia el paisaje en los sesenta con el consiguiente descubrimiento de la potencialidad de lo residual. Si Tony Smith prepara

---

<sup>234</sup> Idea que desarrolla en la obra homónima *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (2012) (HARVEY, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Akal, Madrid, 2013).

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>236</sup> Ya en el apartado de Robert Smithson se ha anunciado la controversia entre la experiencia trascendental entre mente y materia que a este artista le suscita el paisaje entrópico y la posterior mercantilización del mismo que en la actualidad se produce.

el terreno es Robert Smithson, de forma evidente, quien lo solidifica. En la actualidad este legado queda bien patente, tanto la obra de Almarcegui y Yeregui, las *shrinking cities*, la “transurbancia”, como la propuesta de Cuauhtémoc Medina son el colofón final de las premisas desarrolladas por Smithson como también por Matta-Clark, pocos años después. Y a diferencia de aquellos años parece que ahora, debido al ritmo *in crescendo* de los espacios entrópicos, estas propuestas son tan inevitables como necesarias.

El debate se aviva al ritmo que el sistema capitalista genera más residuos, el cual parece no anunciar una pausa. Analizar la catástrofe urbana, como llevó a un nivel mayor Mike Davis con sus “ciudades muertas”<sup>237</sup>, forma parte de un discurso artístico que aúna crítica política y goce estético. Se puede suponer que a mayor grado de entropía, mayor número de discursos en relación al tema, de tal manera que las poéticas necesarias de Smithson y Matta-Clark parecen haber sido un prelude de lo que esté por venir. Ya las *shrinking cities* han registrado el carácter colosal de las áreas abandonadas, el desbordamiento de lo entrópico anunciado en los sesenta se asienta ahora como debate crucial en el arte.

---

<sup>237</sup> Mike Davis analiza casos urbanos concretos que demuestran cómo las ciudades son foco de confluencia de políticas y acontecimientos devastadores, desde la segregación social hasta la experiencia de la bomba atómica; de tal manera que las “ciudades muertas” se convierten en elemento definidor del individuo contemporáneo (DAVIS, Mike. DAVIS, Mike. *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*, Traficantes de sueños, Madrid, 2007).

## CONCLUSIONES.

Tras realizar este amplio recorrido no sólo se constata la herencia del paisaje entrópico que se construye en los años sesenta sino que también ha servido para descubrir el carácter disperso de su génesis. Aunque la consolidación del concepto se deba a Robert Smithson en su serie fotográfica de Passaic, se ha visto cómo su construcción depende de múltiples factores y aportaciones. Principalmente destaca la serie de carretera *Twenty six gasoline stations* de Ed Ruscha como antesala de las reflexiones sobre el paisaje, ya que en ella se comienza a intuir la disgregación del mismo desde su repetición monótona. Pero lo que interesa extraer de esta primera inmersión en el contexto coetáneo a Smithson es cómo el paisaje (entrópico) aparece en un momento en el que el arte comienza a reapropiarse de los espacios reales del individuo contemporáneo. Así queda constatado que ya desde el nacimiento de esta estética de la entropía el trasfondo crítico está bien presente.

La relevancia capital de la obra de Robert Smithson ha quedado bien demostrada. Su obra fotográfica en Passaic es la concreción de la estética de la entropía que había intuido Tony Smith y que Robert Morris también estaba reflejando en sus esculturas. Este pasaje en su ciudad natal convierte a Smithson en figura esencial y necesaria en la construcción del paisaje entrópico en el arte contemporáneo. Aunque ya anteriormente el término había sido aplicado al análisis de obras minimalistas, por ejemplo, su materialización está latente en este *tour* que aúna experiencia y fotografía. Además de incluir el “otro” paisaje en el vocabulario artístico, es esencial la concepción del mismo, porque en él se vive una experiencia estética de diálogo entre mente y materia también presente en sublimes paisajes naturales. Es aquí donde yace una de las peculiaridades de Smithson: ver en un paisaje artificial postindustrial una experiencia estética equiparable a la sublimidad y grandeza de lo natural. Sus *ruins in reverse* se convierten en sucesoras del efecto estético de la ruina arqueológica. De tal forma que se entronizan, en parte, estos espacios entrópicos. Una idea acorde con sus nítidas confesiones acerca del interés por el artificio, lo tecnológico, el diálogo problemático entre naturaleza y cultura.

Smithson no sólo vio entropía en el paisaje, sino que hay que recordar que una aportación fundamental es su concepción entrópica de todos los elementos. La disgregación de la materia y tendencia a disolverse de “todo” es una ley que, para él,

baña nuestro mundo. Una idea que claramente es consecuencia del contexto globalizador que emerge en los sesenta, con los avances tecnológicos y el auge capitalista, por lo que en la entropía se encuentra inmersa una intensa crítica socio-política, y a la vez funciona como una fuente estética.

Por otra parte, la aportación de Gordon Matta-Clark lleva a otras reflexiones. Aun siendo heredero de la concepción entrópica de Smithson, se va a alejar de la percepción paisajística y de la primacía de la experiencia estética para construir una innovadora crítica urbanística. En Matta-Clark lo entrópico baña toda su creación, desde la elección de los edificios abandonados que usa para crear sus obras, hasta el futuro destino que las demolerá. Es un discurso tremendamente crítico contra un urbanismo (racional) imperante desligado de la sociedad, de manera que el paisaje entrópico de los suburbios de Nueva York es el mejor sitio desde el que actuar.

Los colosales cortes que Matta-Clark realiza en sus *anarquitecturas* son un manifiesto oficial contra el progreso desenfrenado que reverbera en el urbanismo, un grito contra el orden; y es en este aspecto en el que está tremendamente enlazado con Smithson: en la elección del paisaje del desorden como objeto del arte. Aun así hay una cuestión que distancia estas dos poéticas: el compromiso sociopolítico. En Matta-Clark existe un activismo social, sus edificios están escogidos en zonas determinadas como defensa de unas comunidades excluidas tanto a nivel económico como urbanístico. Evidentemente la estética de lo entrópico está latente, todo el proceso de destrucción es una experiencia estética para el artista, pero a diferencia de Smithson ahora el *modus operandi* del urbanismo de las periferias entra en juego.

A partir de aquí ya se pueden entablar unos nexos evidentes entre el primer bloque de la investigación y el segundo. Analizando el discurso de Lara Almarcegui y Jorgue Yeregui se ha comprobado que continúan de forma evidente la estela anunciada tanto por Smithson como por Matta-Clark. Ambos artistas reciclan y actualizan una visión entrópica del paisaje para así situarlo en el debate contemporáneo, un paisaje también repleto de aquellas ruinas en las que Smithson encontró un pasaje estético. Tanto Almarcegui como Yeregui parten de una percepción estética del paisaje entrópico que en vez de convertirse en un discurso contemplativo y puramente estético, la intención es, como en Matta-Clark, una crítica urbanística.

En ambas figuras se puede ver cómo la *topocrítica* es un elemento común, anunciada por Matta-Clark en un estudio de los comportamientos urbanos y comunitarios de la metrópoli. En la actualidad se recupera esta práctica hasta tal punto que estos dos artistas españoles actúan casi como geógrafos de una tierra repleta de “nuevas ruinas”. Rastrear y registran las singularidades de paisajes abandonados, periféricos, ruinosos, de una forma analítica que no comprende ni la trascendental contemplación estética de Smithson ni la agresiva intervención en el espacio de Matta-Clark. El resultado es en Almarcegui el puro registro de descampados o *terrain vague*, que pueden incluir sutiles intervenciones como la simple apertura del recinto, y también en Yeregui un trabajo compilador de paisajes bañados de lo que él mismo llamó *pre-ruinas*.

De esta manera se puede concluir que la diferencia fundamental entre ambos momentos históricos es que en la actualidad, habiendo ya una conciencia teórica del paisaje entrópico, se ha evolucionado hacia su registro total. Al contrario que con Smithson y Matta-Clark, que aun habiendo dado los primeros pasos en el desarrollo de la cuestión, entendieron el paisaje entrópico como novedad desde el arte. Digamos que ahora y con una aceptación de su presencia ya se puede llevar a cabo un estudio profundo de sus manifestaciones en el urbanismo que nos rodea.

Pero este carácter analítico no está exento de nostalgia y melancolía. En Almarcegui el espacio entrópico que compila en sus “Guías de descampados” deviene refugio, el *terrain vague* o espacio baldío son lugares de excepción en los márgenes, liberados y disponibles que ahora ella conserva hasta la eternidad. Y es este interés por preservarlos en el tiempo el que conlleva a una cierta mitificación de los mismos. Por otra parte en Yeregui la atención puesta en las *pre-ruinas* trae consigo la melancolía del abandono, sus fotografías son continente de los efectos de la crisis y el desencanto que estos suscitan.

Este cambio de perspectiva tiene su razón de ser en la evidente expansión y desbordamiento de las políticas neoliberales. Si Smithson era escéptico e irónico en su percepción del paisaje entrópico, Matta-Clark estaba inmerso en una arraigada lucha activista; ahora, el nuevo estadio al que ha llegado la entropía deja traslucir unas consecuencias que de forma inevitable conducen a cierta búsqueda de refugio (Almarcegui) y desolación ante el abandono (Yeregui). De tal manera que el auge del

capital en el sistema actual, que a mayor crecimiento mayor número de residuos produce, ha afectado al punto de vista artístico del paisaje entrópico.

Aunque la percepción de los artistas haya cambiado el espíritu crítico se ha mantenido latente. Que el arte se sitúe en estos enclaves significa un posicionamiento contrario al sistema que pretende tanto visibilizar sus fisuras, sus fallos, como aprovecharse de ellos en un intento por desaparecer del radio de control. Y eso se ha visto claro desde Smithson, en su juego con los márgenes o los límites o en Matta-Clark el trabajo con los barrios “invisibles”. En la actualidad lo entrópico sigue albergando lo limítrofe como análogo de una crítica del sistema, como la “otra” posibilidad.

El reflexionar desde un punto de vista útil y funcional sobre el paisaje entrópico es inaugurado por Matta-Clark, ya que en Smithson el plano era más estético, y es heredado por Almarcegui y Yeregui. Como ya se ha comentado, la confluencia reside en el interés por la política subyacente en el urbanismo. Apuntando a la funcionalidad de estos enclaves en Almarcegui el descampado es un espacio disponible que a diferencia de la restante red metropolitana está liberado. Es un lugar que salvaguarda un cierto caos, es anárquico y nómada e interesa desde un punto de vista artístico como expresión libertaria. Por otra parte la crítica en Yeregui está apoyada en el abandono desconsiderado de estructuras en el paisaje, que son reflejo de una relación entre individuo y territorio impositiva, dominante.

Definitivamente, en estos dos artistas españoles el paisaje entrópico actúa como recurso crítico que, a diferencia de los años sesenta y setenta, ahora son poéticas que se construyen sobre una conciencia real de la expansión de lo entrópico. Un hecho que está enraizado en la naturaleza colonial y agresiva del sistema neoliberal. Es en este contexto en el que también se han estudiado otros discursos coetáneos a Almarcegui y Yeregui y que verifican el interés naciente por el tema. Proyectos como las *shrinking cities* se entienden como expresión última, como culmen de la estética de lo entrópico. Principalmente por ser una iniciativa que aúna un trabajo *topocrítico*, de análisis de áreas abandonadas, entendido como un proceso estético. Pero lo que interesa extraer es que es la materialización final de la aceptación de lo entrópico en el paisaje, ejemplifica la solidificación de un “nuevo mirar” necesario ante la expansión de los residuos urbanísticos.

En última instancia lo que se ha comprobado es que el arte desde Smithson, y a través de los artistas comentados, se ha transfigurado en una lupa a través de la que contemplar, releer y reflexionar el entorno degradado fruto de nuestra civilización. Estas prácticas artísticas que finalmente desembocan en fotografías, instalaciones, videos o performances, son un arma crítica que indaga en las relaciones del ser contemporáneo con los espacios que produce pero que son invisibilizados. De tal manera que se pueden entender como trabajos esenciales que des-velan la realidad paisajística de nuestro tiempo y que ahora, en un nuevo milenio que sigue alimentando al capitalismo de forma voraz, se hacen más necesarios que nunca.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

ÁBALOS, Iñaki. *Atlas pintoresco*, vol. 1, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía: ensayo sobre el orden y el desorden*, Alianza, Madrid, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, Editorial Sur, Barcelona, 1971.

BEY, Hakim. *T.A.Z. Zona Temporalmente Autónoma*, Talasa Ediciones, Madrid, 1996.

BOIS, Yve Alain. *Ed Ruscha: romance with liquids: paintings 1966- 1969*, Gagosian Gallery, New York, 1993.

- *Formless: a user's guide*, Zone Books, New York, 1997.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética; Walking as an aesthetic practice*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

CORBEIRA, Darío (ed.) *¿Construir... o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

DAVIS, Mike. *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*, Traficantes de sueños, Madrid, 2007.

DELL, Simon (ed.). *On Location. Siting Robert Smithson and his contemporaries*, Black Dog Publishing, London, 2008.

FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1986.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1970.

GALOFARO, Luca. *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo; Art as an approach to contemporary landscape*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

GRAHAM, Dan. *Rock my religion: Dan Graham: writings and projects, 1965-1990*, Institute of Technology, Massachussets, 1993.

- *Rock, mi religión: textos y proyectos artísticos 1965-1990*, Alias, Ciudad de México, 2008.

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000.

HAACKE, Hans. *Hans Haacke: castillos en el aire*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012.

HARVEY, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Akal, Madrid, 2013.

HOBBS, Robert Carleton. *Robert Smithson: sculpture*, Cornell University Press, London, 1981.

HUSSEY, Christopher. *Lo pintoresco: estudios desde un punto de vista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

KASTNER, Jeffrey (ed.) *Land Art y arte medioambiental*, Phaidon, London, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002.

KUBLER, George. *La configuración del tiempo*, Editorial Nerea, Madrid, 1988.

LEE, Pamela D. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta Clark*, The Mit Press, Cambridge, 2000.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2004.

LINGWOOD, James. *Field trips. Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Fundação de Serralves, Porto; Hopefulmonster, Torino, 2002.

LIPPARD, Lucy. *Pop art*, Thames and Hudson, London, 1985.

- *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New Press, New York, 1986.
- *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

MADERUELO, Javier (dir). *Paisaje y pensamiento*, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Abada, Madrid, 2006.

- (dir.) *Paisaje y pensamiento*, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Abada, Madrid, 2006.
- (dir.) *Paisaje y arte*, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Abada, Madrid, 2007.
- (dir.) *Paisaje y territorio*, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Abada, Madrid, 2008.
- *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960- 1989*, Akal, Madrid, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1987.

- *Del arte objetual al arte de concepto: 1960- 1974*, Akal, Madrid, 1994.
- *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.

MARSHALL, Richard D. *Ed Ruscha*, Phaidon, London, 2003.

MEDINA, Cuauhtémoc; LARSEN, Lars Bang. *Lara Almarcegui: [Projects: 1995-2010]*, Berlin, Archive Books, 2011.

MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993.

MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.

NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.

OWENS, Craig. *Beyond recognition: representation, power, and culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.

PERÁN, Martí. *After Architecture: tipologías del después*, Ars Santa Monica, Barcelona, 2009.

RAMÍREZ BLANCO, Julia. “Los descampados de promisión de Lara Almarcegui”, *Revista Quintana*, nº 11, 2012, pp. 231- 241.

RICHARDS, Mary Agnes. *Ed Ruscha: ER*, Tate, London, 2008.

SCHAPIRO, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and art after Babel*, University of California Press, Berkeley, 1995.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The collected writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.

- *Robert Smithson: selección de escritos*, Alias, México D.F, 2009.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Metrópolis: ciudades, redes, paisajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

- *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

THOREAU, Henri David. *Walden; seguido Del deber de la desobediencia civil*, Ediciones Parsifal, Barcelona, 2001.

TSAI, Eugenie. *Robert Smithson unearthed: drawings, collages, writings*, Columbia University Press, New York, 1991.

- “The Sci-Fi Connection: the IG, J.G.Ballard, and Robert Smithson”, “En” *Modern dreams: the rise and fall and rise of pop*, MIT Press, Cambridge, 1988, pp. 70-75.

VV.AA. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.

VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), Murcia, 2008.

VV.AA. *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Museu d'Art Contemporari de Barcelona, Barcelona, 2000.

VV.AA. *Robert Smtihson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva: 1960- 1973*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1993.

YEREGUI, Jorge. *Jorge Yeregui*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013.

ZAYA, Octavio. *Lara Almarcegui*, Turner, Madrid, 2013.

### **Webgrafía.**

ALMARCEGUI, Lara. “Demoliciones, huertas urbanas, descampados”, Boletín CF+S, 38/39, 2006, en <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>, (consultado 26/05/2016).

“Robert Smithson”, <http://www.robertsmithson.com/>, (consultado 5/05/2016).

“Jorge Yeregui”, en <http://www.jorgeyeregui.com/> (consultado 29/05/2016).

“David Zwirner”, *Gordon Matta-Clark*, en <http://www.davidzwirner.com/artists/gordon-matta-clark/survey/> (consultado 14/05/2016).

“Manifesta 9”, en <http://m9.manifesta.org/en/news/interview-with-manifesta-9-curator-cuauhtemoc-medi/> (consultado 2/06/2016).

“Shrinking cities”, en <http://www.shrinkingcities.com/index.php?L=1> (consultado 4/05/2016).

## CATÁLOGO DE IMÁGENES.

Ed Ruscha, *Twenty six gasoline stations*, 1963.

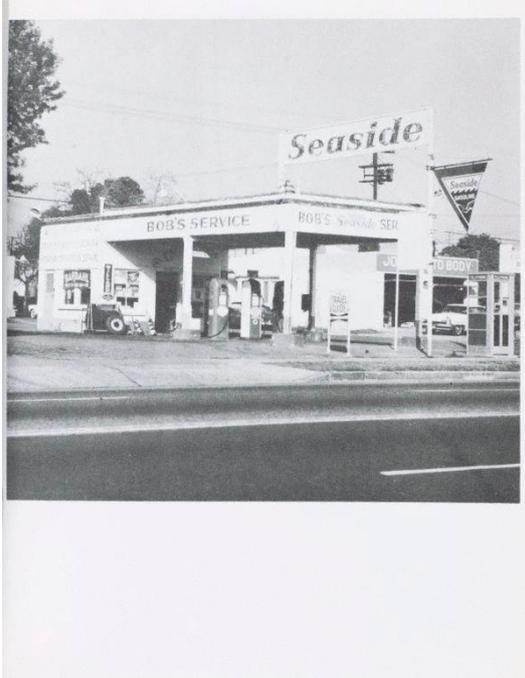


Ilustración 1. Ed Ruscha, *Bob's service, Los Angeles, California*, 1963.

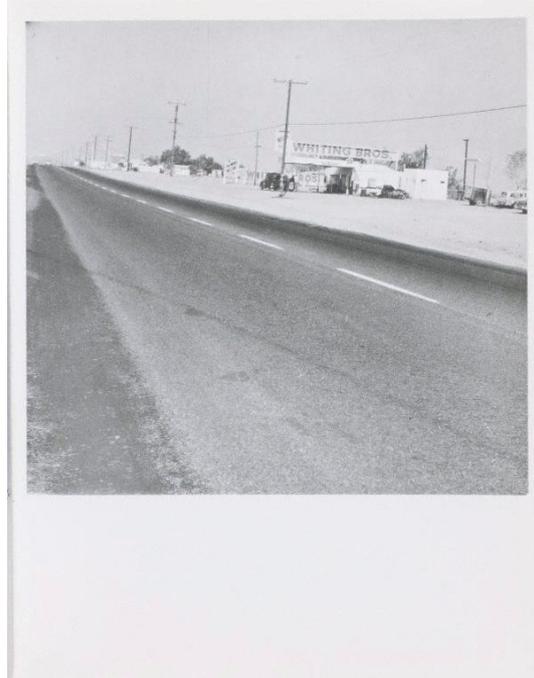


Ilustración 2. Ed Ruscha, *Whiting Bros, near Ludlow, California*, 1963.



Ilustración 3. Ed Ruscha, *Self service, Milán, New Mexico*, 1963.

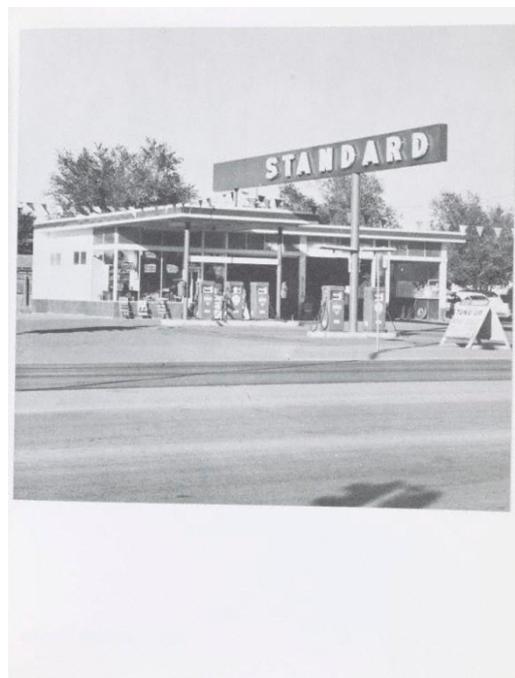


Ilustración 4. Ed Ruscha, *Standard, Amarillo, Texas*, 1963.

Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967.



Ilustración 5. Robert Smithson, *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks*, 1967.



Ilustración 6. Robert Smithson, *Monument with Pontoons: The Pumping Derrick*, 1967.



Ilustración 7. Robert Smithson, *The Great Pipes Monument*, 1967.



Ilustración 8. Robert Smithson, *The Fountain Monument - Bird's Eye View*, 1967.



Ilustración 9. Robert Smithson, *The Fountain Monument: Side View*, 1967.

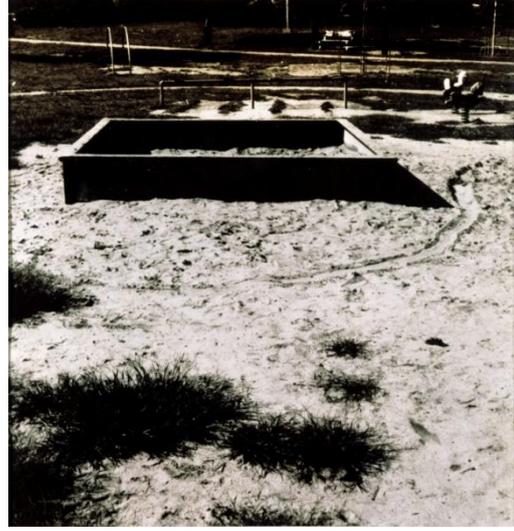


Ilustración 10. Robert Smithson, *The Sand Box Monument (also called The Desert)*, 1967.



Ilustración 11. Bernd y Hilla Becher, *Gutehoffnungshütte, Oberhausen*, 1963.

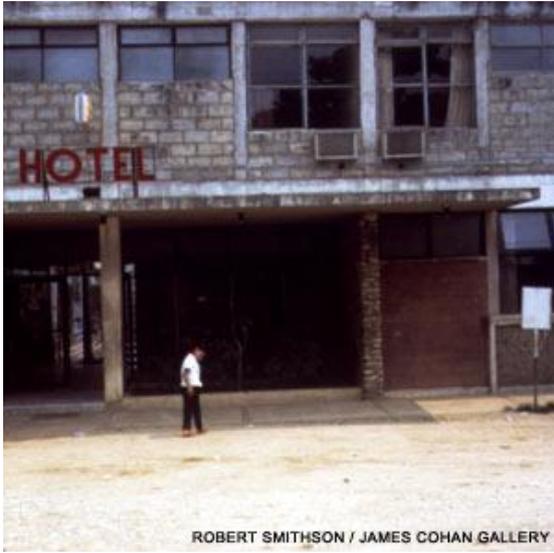


Ilustración 12. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969.



Ilustración 13. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969.



Ilustración 14. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (drawing), 1970.



Ilustración 15. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.



Ilustración 16. Robert Smithson, *Mapa de Passaic*, 1967.



Ilustración 17. Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67.



Ilustración 18. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977.

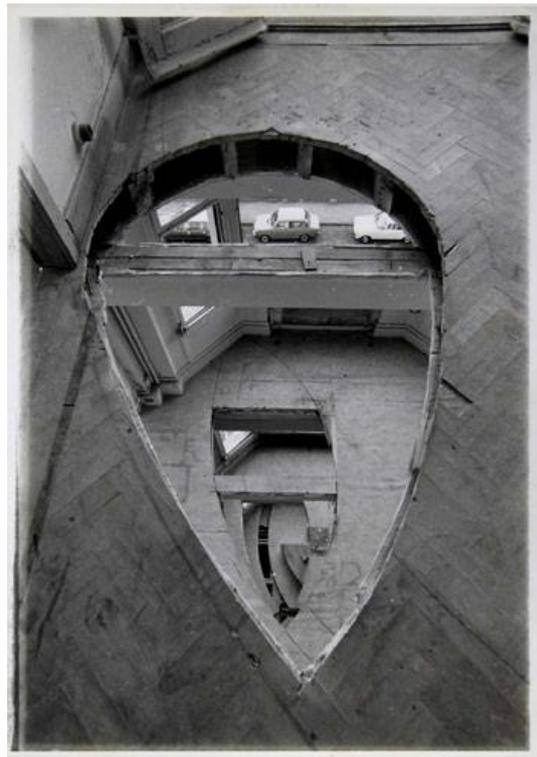


Ilustración 19. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977.



Ilustración 20. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.



Ilustración 21. Lara Almarcegui, *Guide to Al Khan, an empty village in the city of Sharjah*, 2007.



Ilustración 22. Hans Haacke, *Castillos en el aire*, 2012.



Ilustración 23. Lara Almarcegui, *Wastelands map Amsterdam, a guide to the empty sites of Amsterdam*, 1999.



Ilustración 24. Lara Almarcegui, *Guía de terrenos baldíos de Sao Paulo*, 1999.



Ilustración 25. Lara Almarcegui, *A wasteland, Rotterdam Harbour*, 2003- 2018.



Ilustración 26. Jorge Yergui, *Cotacero*, 2006.

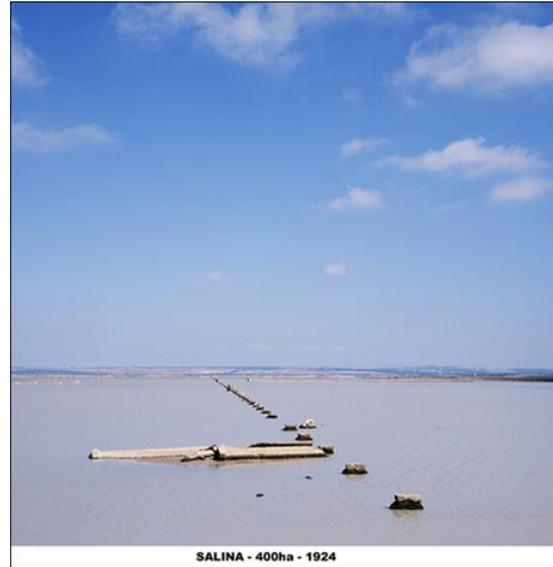


Ilustración 27. Jorge Yergui, *Cotacero*, 2006.



Ilustración 28. Jorge Yergui, *En el camino*, 2006- 2007.



Ilustración 29. Jorge Yeregui, *En el camino*, 2006- 2007.



Ilustración 30. Jorge Yeregui, *En el camino*, 2006- 2007.



Ilustración 31. Jorge Yeregui, *Sitescape*, 2007- 2009.



Ilustración 32. Jorge Yeregui, *Sitescape*, 2007- 2009.

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



Ilustración 33. Robert Smithson, *Island Project*, 1970.

