

# **PASEOS EN ESPIRAL.**

Ángel Martínez García-Posada





Esta obra pertenece a la colección unodecien.  
Consta de una tirada única de 100 ejemplares,  
numerada y firmada por su autor

Ejemplar n° \_\_\_\_\_ / 100





Publicado por  
**LUGADERO.**  
[www.lugadero.com](http://www.lugadero.com)

Autor  
**Ángel Martínez García-Posadas**

Impresión


Distribución  
**LUGADERO.**  
**C/Corredería, 5A**  
**41002 Sevilla**  
**T (0034) 954916328**  
**editorial@lugadero.com**

Colección  
**unodecien**

Primera edición, febrero 2013

ISBN  
**978-84-939175-6-2**

Depósito legal  
**SE 177-2013**

Texto publicado bajo licencia:   
fuente: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>

Todas las imágenes están sujetas a copyright.

Imágenes páginas 10, 15, 16, 25, 33, 63, 75: ©The Estate of Robert Smithson, VEGAP, Sevilla, 2013.

# **PASEOS EN ESPIRAL.**

Ángel Martínez García-Posada

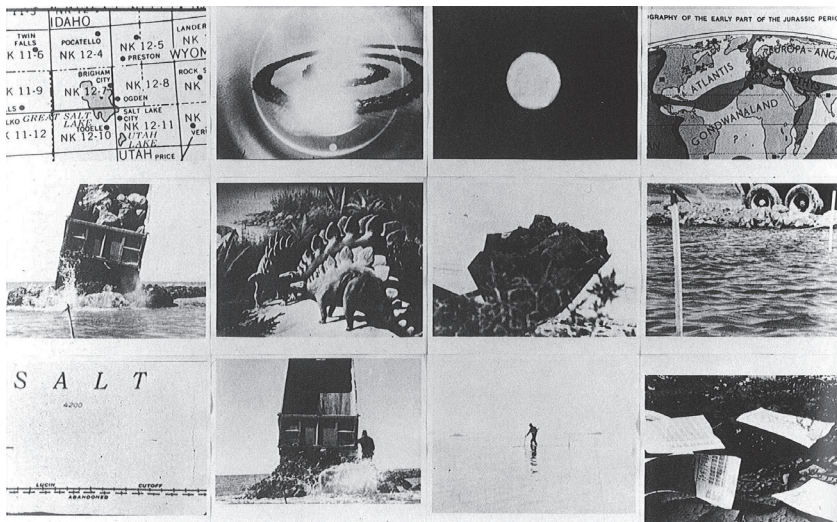




A Miguel, espirales de versos, in memoriam.



11	Antes y después.
17	Geografías e historias.
27	Orden y desorden.
35	Relaciones y entrelazamientos.
43	Continuidad y discontinuidad.
53	Física y mitología.
65	Desapariciones y odiseas.
77	Sueños y proyectos.
85	Leer y escribir.



Robert Smithson. Fotogramas de Spiral Jetty, 1970.

## Antes y después.

A finales de 2009 aparecía en la prensa la noticia de que los conservadores de la Dia Art, fundación encargada de velar por algunas obras insignes de *land art* y responsable de una parte de la colección de Robert Smithson, alertaban sobre la paulatina disolución de su *Spiral Jetty*. Para un investigador sobre el arte y el tiempo resulta natural el interés por aquella obra abierta, sometida al cauce natural de los días. En estas páginas quisiera pasear por esta espiral, recorrerla cambiando continuamente de dirección, como en círculos que se abren y se desplazan sin llegar a cerrarse, abriendo nuevas ideas y encerrando espacios de creación e investigación. Transitando por ella, a través de inducciones y extrapolaciones, como en toda investigación, es posible proyectar una cierta visión del entrelazamiento entre el proyecto y el territorio, lo microcósmico y lo universal, la creación y la vida, acaso la materia de este libro. Esta geografía de tierra y agua, que podría estar desplegándose o enroscándose, como el ángel de la historia hacia delante o atrás, ilustra una definición del arte y de la arquitectura, mía o de tantos otros, como un relato de transferencias y desplazamientos, y encausa una semblanza del artista o del arquitecto, como una figura diletante que transfiere cosas de un sitio a otro, lugares reales como metafóricos.

La alerta difundida por la reseña periodística no hacía alusión a la inexorable erosión natural de la obra –consecuente con la idea del artista– sino a la acción de los visitantes en peregrinación que se guardaban algunas piezas en recuerdo de la emoción de la experiencia, hasta trasladarlas en su regreso a sus ámbitos de partida, o que en algunos casos más espontáneos y atrevidos, las disponían en paralelo a la lengua reina formando a su alrededor y a lo largo de la línea de la costa, un enjambre de réplicas en miniatura como ondas expansivas, a veces escribiendo mensajes sobre la arena que como caligrafías en el agua ya se habrán perdido. A todos ellos –curiosos, ladrones, admiradores, transportistas– habría que llamarlos investigadores, y también artistas; como a nosotros mismos.

“Necesito un mapa que muestre el mundo prehistórico coexistiendo con el mundo del presente”. En la narración fílmica de *Spiral Jetty* el artista superponía a su voz en off imágenes prehistóricas (dinosaurios tomados

del interior del Museo de Historia Natural de Nueva York que tanto había visitado en su infancia) a otras que mostraban el proceso de construcción de la espiral. “La historia de la tierra –narraba sobre el sonido de un tic-tac que aludía al tiempo cronológico– parece a veces como una historia escrita en un libro cuyas páginas están rotas en pequeños pedazos”. En uno de sus primeros textos publicados, “Entropy and the New Monuments”, reflexionó ya en 1966 acerca de su idea de un “futuro que mira hacia el pasado”, añadiendo que esta sensación de pasado y futuro extremos tenía su origen parcial en este Museo de Historia Natural que conoció de pequeño, donde “el hombre de las cavernas y el hombre del espacio podían ser observados bajo un mismo techo”; solía citar a Vladimir Nabokov, “el futuro no es más que lo obsoleto al revés”. Smithsonian aceptaba la explicación del origen del universo como una acción de evolución de una espiral nebulosa de estrellas, asumía la teoría de que el tiempo cósmico está marcado por un proceso de expansión y otro de recesión, de ahí que identificara el futuro más lejano con el pasado más remoto, la forma ambigua de la espiral podría estar desplegándose o enroscándose: “Siguiendo los pasos de *Spiral Jetty* retornamos a nuestros orígenes”. En las fotografías que lo muestran recorriendo su espiral aparece reflexivo, imaginando que al caminar sobre las aguas lo hiciera a su vez por la historia universal del tiempo. Escribió Borges en su *Historia de la eternidad*: “Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en el verso español por Miguel de Unamuno: Nocturno el río de las horas fluye / desde su manantial que es el mañana / eterno... Ambas son igualmente verosímiles e igualmente inverificables”.

Smithson cuestionaba en sus artículos las obras de sus amigos Donald Judd, Carl André, Robert Morris o Dan Flavin, en las que parecía estar eliminado el tiempo. Las 6.000 toneladas de roca basáltica y de tierra que se adentraban en el Great Salt Lake fueron arrojadas cuando estaba prácticamente seco; dos años después de “concluir” la obra, el agua alcanzó su nivel habitual y ésta resultó engullida. Las fotografías más difundidas han prolongado aquel momento en que la espiral asomaba sobre la superficie aunque la mayor parte de su vida las rocas han estado bajo el agua. En el nuevo milenio una sequía volvió a dejarlas al descubierto y el basalto emer-

gió por primera vez en treinta años. Aquella idea había animado el trabajo de Smithson aunque no pudiera ver “terminada” su obra (la sal era una componente esencial, ya que las moléculas cristalizadas crecen también en espiral, reproduciendo así la misma estructura que diera origen al universo; “cada cristal cúbico de sal evoca *Spiral Jetty* en su retícula molecular”). Tras décadas sumergida, la sal del lago incrustada había convertido el muelle en blanco. La lengua de tierra continúa hoy, expuesta al ciclo natural del agua, como una escultura en el tiempo, sometida también a la entropía de la visita de muchos admiradores.

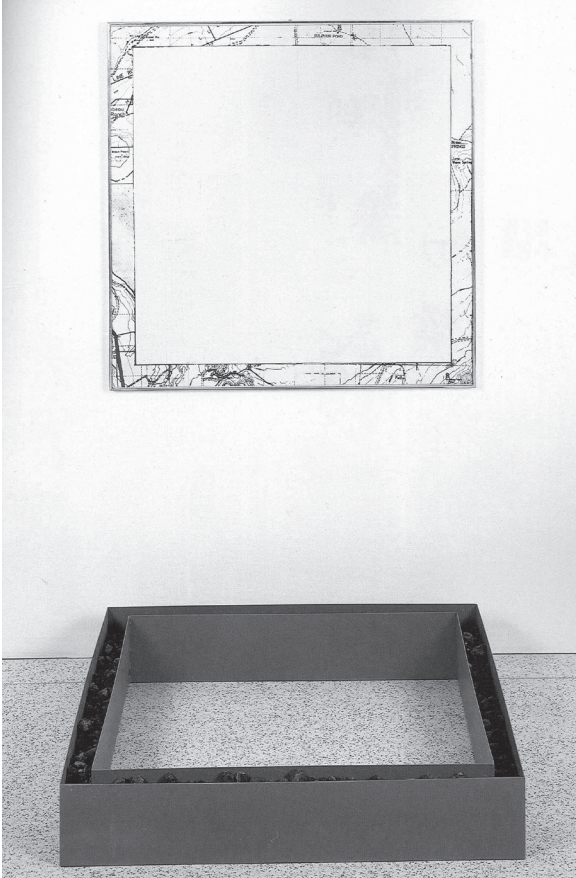
Según aquella crónica periodística, en su ortodoxia académica los especialistas de la Dia Art Foundation no aciertan a clasificar este expediente patrimonial en ninguna categoría al uso, no resulta claro si habría de ser tratado conforme a alguna práctica conservadora según los manuales: no saben si es preceptivo limitar las visitas o proteger “el monumento”, o si habría que considerar el añadido de nuevas partículas que suplieran los fragmentos transferidos. Es presumible que sus técnicos comprenden que estas medidas serían solo una sugerente invitación a la ficción delirante para algunos autores, que podríamos jugar a inventar figuras para un glosario entre lo literario y lo académico, como la “anastilosis del basalto”, a designar nuevas tipologías como “caja de vidrio para espiral”, a fantasear en qué degenerarían en este caso algunos dogmas patrimoniales como “la distinción entre lo nuevo y lo viejo” o ese otro, pura contradicción esencial, “la reversibilidad de toda intervención”, que siendo ya un oxímoron, rozaría el absurdo aplicado a esta obra que preconizaba la irreversibilidad misma del universo y cuyo autor se describió como un entropólogo. Smithson no dejó nunca instrucciones —cómo podría haberlo hecho— sobre el mantenimiento de su obra, su silencio al respecto era una prueba más de la vocación de eternamente inacabado que soñó para su proyecto, y acaso por eso tienen sentidos estos nuestros paseos; nos queda pensar si alguna vez sospechó que, junto a la secuencia del nivel de las aguas, o la evocación del cauce bidireccional del tiempo, su propuesta también podía ver acentuada su disgregación de un modo semejante, artístico y colectivo. La estela de una espiral que se dispersa por el mundo, en los viajes de vuelta, en las derivas y paseos de cada uno de sus estudiantes, es un hermoso dibujo. Quienes leemos y escribimos libros como este tomamos piedras —o papeles— que llevamos hasta nuestra mesa, una historia sin fin de fugas y transferencias.







Robert Smithson caminando sobre Spiral Jetty. Fotografía de Giancarlo Gorgoni, 1970.



Robert Smithson. Mono-Lake, 1968.

## Geografías e historias.

Robert Smithson murió joven, y de un modo trágico, *en lo más alto* de su carrera. Falleció en accidente aéreo junto al piloto y el fotógrafo que lo acompañaban mientras trabajaba sobre el escenario de *Amarillo Ramp*, una obra que sería su último trabajo, y que tuvo que terminar a título póstumo su viuda Nancy Holt. Lo que Holt hizo con ella no fue en realidad la última obra de Smithson, sino que ésta, en un sentido estricto, fue la que compuso la avioneta al chocar contra la tierra. Aunque sería una meditación literaria indemostrable, cabe considerar que Smithson quizás adivinó en aquel instante postrero, en el momento previo de su triste viaje final, que su última acción en la tierra produciría un proyecto sublime de huellas y desplazamientos. Este metafórico “the end” fundía, casi literalmente, el arte con la vida, como lo hicieron sus primeros pasos, o paseos, en el mundo, tan premonitorios.

Cerca del lugar en que nació Smithson, Passaic en Nueva Jersey, que él describiría en su conocido artículo (“A Tour of the Monuments of Passaic”) sobre aquella periferia industrial obsoleta que él leía como monumental, vivía el médico y poeta William Carlos Williams, que tanto habría de influir en los autores americanos a partir de los años cincuenta, como la generación beat y sus secuelas, y por tanto también en el propio Smithson. Williams hablaba en sus poemas de las calles de Nueva Jersey y de la cotidianidad de su trabajo. Él mismo explicaba su curiosa dualidad: “Siempre se tienen cinco minutos libres. Tenía la máquina de escribir dispuesta en mi consultorio médico. Me bastaba con acercar la mesita en la que estaba colocada y ya podía ponerme a trabajar. Escribía todo lo deprisa que me era posible. Frecuentemente, cuando estaba en medio de una frase llamaba un paciente a la puerta: un solo gesto y la máquina de escribir se esfumaba. Siempre me he preguntado cómo me las arreglo para ejercer dos oficios distintos”. Acaso, como nosotros, transfiriendo cosas de un lado para otro.

Durante unos años, y a lo largo de varios libros, Williams llevó a cabo la escritura de Paterson –cuyo título fue tomado del nombre de una ciudad vecina situada al norte de Passaic–, en él trasladaba hasta el límite la iden-

tificación del poeta con el paisaje y la crónica de una ciudad de la América periférica, como hacía Smithson en el referido artículo. Paterson era una suerte de apología de la transferencia, amalgama de versos, poemas, recortes de periódico, extractos de correspondencia y toda clase de documentos. Sebastiane Marot, en *El suburbanismo y el arte de la memoria*, la describe como la búsqueda de un lenguaje capaz de transcribir la sintaxis, los ritmos, los tonos superpuestos y los objetos de la suburbanidad.

Robert Smithson nació el 2 de enero de 1938 en Passaic y el parto fue asistido por Williams, quien fue su pediatra a lo largo de toda su infancia.

En el intervalo entre este alumbramiento iniciático y su lamentable accidente, en su corta e intensa vida transitó siempre de un modo bidireccional entre los dos extremos de un mismo vector, como un funambulista, del papel al territorio, del terreno al cuaderno, del emplazamiento a la habitación, del contexto a la galería, *site y non-site*, entre estos dos polos jugó a inventar territorios y geografías, lugares de la mente para los que trazaba mapas y apuntes; dibujaba paisajes modificados por sus acciones, tal que si proyectara cartografías a tiempo real, como si en sus obras historia y geografía fuesen la misma cosa.

La lectura de los escritos de Smithson demuestra una inteligencia extraordinaria para confundir exploraciones relatadas, descripciones físicas e interpretaciones estéticas en un discurso que se sitúa al mismo tiempo en distintos planos, profundizando en los materiales que lo rodean y transformando las capas del territorio en estratificaciones de la mente, una actitud que quedaba definida en el título de otro de sus ensayos más reveladores, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”.

Smithson reflexionó a lo largo de toda su carrera sobre la realidad y su representación, *llevando cosas de un lado para otro*. Su obra transitó siempre en ambas direcciones entre la una y la otra, igual que paseaba en los dos sentidos de la espiral o del tiempo; la dialéctica –por usar el lenguaje hegeliano tan de su gusto– entre el lugar y el no lugar, el museo y la obra, la presentación y la representación, como el trayecto propio del artista y del arquitecto contemporáneo: su serie de *sites y non-sites*, como la pareja

que propuso para *Mono-Lake* en 1968, señala una intensa analogía con nuestra labor armónica de cartógrafos y exploradores. Aquel lago rojizo en California sería un escenario al que él volvería en muchas ocasiones, y que siempre habría de resultarle especialmente sugerente. Como otras piezas de la serie, aquella obra tenía dos terminales, un Mapa del lugar y un Contenedor del no-lugar, la primera un mapa o representación de la segunda, ambas la memoria de un paisaje recordado: acotaba un doble cuadrado que construía una especie de muralla, en el exterior del cuadrado grande y en el interior del pequeño, la nada, entre ambos los restos de una cartografía sustraída de un mapa completo y materia (piedras) del territorio representado. La representación se convertía en una acción sobre el territorio, la ancha muralla cuadrada o los dos cuadrados circunscritos proponían una intervención simbólica sobre el territorio, un juego de transferencias.

#### **SITE**

1. Límites abiertos
2. Una serie de puntos
3. Coordenadas exteriores
4. Sustracción
5. Certidumbre indeterminada
6. Información dispersa
7. Reflejo
8. Borde
9. Algún lugar (material)
10. Muchos

#### **NON-SITE**

- Límites cerrados
- Una ordenación de materia
- Coordenadas interiores
- Adición
- Incertidumbre determinada
- Información contenida
- Espejo
- Centro
- Ningún lugar (abstracto)
- Uno

En su artículo con el mismo título, “Mono-Lake”, planteaba una categorización conceptual de esta dualidad, ordenada en dos columnas, paseando entre realidad y figuración, territorio y obra, abstracción y concreción, valdría como una explicitación de todas las categorías que se unen con los hilos-puente de nuestros proyectos. Un tiempo después volvería a incluir aquella lista doble, como una nota al pie, en su texto “The Spiral Jetty”. A aquella relación le acompañaba esta definición sintética, tan definitoria de su trabajo, o el nuestro: “El ámbito de convergencia entre el *Site* y el *Non-site* consiste en una pista de riesgos, un camino doble compuesto de señales, fotografías, y mapas que pertenecen a ambos lados de la dialéctica

a la vez. Ambos están presentes y ausentes a la vez. La tierra o el suelo del *Site* está situado en el arte (*Non-site*) en lugar de estar el arte colocado sobre el suelo. El *Non-site* es un contenedor dentro de otro contenedor más. Las cosas bidimensionales y tridimensionales intercambian posiciones entre sí en el ámbito de la convergencia. La escala grande se convierte en pequeña. La escala pequeña se convierte en grande. Un punto en un mapa se amplía hasta alcanzar el tamaño de una masa de tierra. Una masa de tierra se contrae en un punto. ¿Es el *Site* un reflejo del *Non-site* o es al contrario? Las reglas de esta red de señales se descubren conforme se recorren paseos inciertos tanto mentales como físicos”.

Para Smithson, *Spiral Jetty* era tanto el conjunto de representaciones y fragmentos físicos de la galería, como el movimiento de tierras realizado en el lago salado, también la obra filmica o la escrita a su propósito. El trabajo del artista fue una reflexión sobre la contigüidad entre territorio y representación, cada uno de ellos terminales de una relación que fluye en ambos sentidos, entre ambos campos se produce un flujo que los liga y los condiciona en sus transformaciones. Se trata de una dinámica de transferencias, una relación entre naturaleza y acción, cuando vamos del territorio al mapa, documentamos, recordamos, cartografiamos, abstraemos cualidades esenciales del paisaje, por el contrario, cuando el flujo recorre este conducto virtual del mapa a la naturaleza, trasladamos ideas, argumentos, acciones, convertimos la representación en el documento de un proyecto. Ambos sentidos son complementarios, para que se produzca la intervención habrá sido necesaria la interpretación cartográfica y viceversa.

Smithson retornaría a lo largo de su obra a este singular lago rojizo de Mono, que habría de ser uno de sus escenarios referenciales. En él rodó durante meses piezas en super-8 que combinaba con diapositivas, como en algunas de sus obras filmicas. La película fue completada póstumamente en 2004 por su viuda Nancy Holt con la ayuda del artista y amigo Michael Heizer (según las fuentes también se menciona a Richard Serra, asistente y cómplice durante la construcción de *Spiral Jetty*), como ella tuvo que hacer con la interrumpida *Amarillo Ramp*. Produce una sensación confusa revisitar estas obras que Smithson dejó inconclusas. No sabría decir cuál es la última obra de Smithson: la póstuma *Amarillo Ramp*, el movimiento

de la tierra con el impacto de la avioneta, las espirales que los turistas reproducen a pequeña escala en la orilla junto a *Spiral Jetty*, los homenajes que todavía permanecen abiertos, los cuentos que nos quedan por escribir y los proyectos que nos faltan por hacer con sus piedras y sus ideas, entre paseos y transferencias.

Cuando Smithson descubrió el Salt Lake, otro lago rojizo, donde construyó *Spiral Jetty*, se sintió atraído por la evocación de Mono-Lake. El artículo “The Spiral Jetty” empezaba con esta frase: “Mi interés por los lagos salados se inició con mi obra en el *Site y Non-site* del lago Mono en California”. En este texto donde narra su visita al Salt-Lake, entre la convergencia y el desplazamiento declara: “Mi dialéctica del *site* y el *non-site* giró hacia un estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro. Era como si la tierra firme oscilara con ondas y pulsaciones, y el lago permaneciera quieto como una piedra.”

Smithson tenía una rica biblioteca habitada por obras diversas de épocas distantes entre las que se movía con libertad absoluta, convocando trasposos y confluencias. Justo después de su muerte, Valentin Tatransky catalogó la colección de discos, revistas y libros que componían, como en la afortunada proposición de Borges sobre la identificación de paisaje y rostro, el retrato cubista del artista. Tatransky se dedicó durante días a explorar, en coherente homenaje, las estanterías del *loft* de Smithson y Holt, y a clasificar en categorías diversas las referencias, en contradictoria taxonomía: Antropología y Arqueología; Arte y Estética; Crítica, Ficción; Historia, Biografía, Política y Economía; Lingüística; Filosofía; Psicología; Religión; Ciencia; Viajes y Geografía; Revistas; Discos. Entre los anaqueles, en cambio, imaginamos una red kilométrica de hilos invisibles, como los de Robert Barry entre edificios, apuntando la huella inmaterial de miles de trasvases fronterizos. En uno de sus libros (W.H. Brewer. *The Whitney Survey*, 1863) había anotado lo siguiente: “No vive pez o reptil alguno en el lago Mono, pero está plagado de millones de gusanos que se transforman en moscas. Éstas reposan en la superficie y lo cubren todo en las orillas inmediatas. El número y la cantidad de estos gusanos y moscas es increíble. Se acumulan en montones a la deriva a lo largo de la orilla”. En otro manual (William Rudolph. *Vanishing Trails of Atacama*, 1963)



había estudiado descripciones sobre las flotas de microbacterias que daban a las superficies de los lagos salados el color rojo de las aguas. Recordando sus montajes de fotogramas que barajaban pequeñas partículas con visiones interestelares, es seguro que él disfrutaría diagramando las teorías de Charles Darwin. Antes de que el investigador británico postulara su teoría sobre la evolución de las especies, el proyecto que nos explicaría a todos, redactó la crónica de algunos de sus paseos. En *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo* escribiría del entusiasmo de hablar del infinito número de organismos que pululan en las aguas de algunos arrecifes, tan pródigas de vida. En un afortunado fragmento sobre la arquitectura de la vida, mientras contemplaba las olas inmensas en la barrera blanca del atolón en las islas Keeling, desplazaba su mirada hasta los organismos que las resisten, autores mismos de aquella geografía.

“El océano, lanzando sus olas contra el arrecife, parece un enemigo imbatible; sin embargo, vemos vencido su inmenso poder por medios que parecen débiles. Las insignificantes isletas de coral permanecen y quedan victoriosas, porque otro poder antagonista interviene en la contienda. Las fuerzas orgánicas separan los átomos de carbonato de calcio uno por uno y los reúnen formando una estructura simétrica. No importa que el huracán arranque enormes fragmentos, sus esfuerzos significan poco frente a la labor acumulada de miríadas de arquitectos que trabajan día y noche durante meses”.

Darwin había aprendido de su mentor, el geólogo Charles Lyell, que la forma circular distintiva de los atolones se iba dibujando a medida que las colonias de corales construían arrecifes rodeando el perímetro de un cráter volcánico; sin embargo, en aquella costa de islas-lagunas, viendo las olas romper contra el coral, comprendió que no era una mera cuestión de geología, sino la persistencia innovadora de la vida; quizás fuera, años después, en otro paseo, y transfiriendo notas entre sus cuadernos, el inicio de una teoría trascendente sobre las formas de evolución de la vida.

Paseando entre hojas con esta libertad smithsoniana, como en los recortes de Williams para *Paterson*, podríamos saltar a otra noticia en los medios, en el reciente 2010, el sorprendente anuncio que conmocionó a la comuni-



dad científica: el descubrimiento por investigadores de una bacteria capaz de alimentarse en medios extremadamente hostiles presentado como una nueva conquista en la ampliación progresiva de las fronteras de la vida. Arrojadlos en un terreno hostil los humanos, como seres racionales, necesitamos urdir una red de causas y efectos para prolongar nuestra supervivencia, sentir que seguiremos vivos y que, mirando hacia atrás, somos parte de una larga historia, algún día fuimos sólo bacterias. Pero a diferencia de otros organismos, o de criaturas anteriores, somos capaces de fantasear con el antes y el después, jugamos a entrever el pasado y a aventurar el porvenir. El arte y la ciencia son hijas de la imaginación, el poder de crear mundos alternos nos distingue como especie. Arquitectos y científicos somos escritores que intercedemos entre la ficción y la realidad, la investigación y la acción, el ayer y el mañana.

Las aguas donde se había producido el inesperado descubrimiento científico de partículas capaces de sobrevivir en medios acuosos con altas concentraciones de arsénico –según proclamaban titulares y entradillas– no eran otras que las del lago Mono: a Smithson, aquel niño fascinado en el Museo de Historia Natural, aquel autor que en su documental sobre *Spiral Jetty mostraba* realidades al microscopio combinadas con tomas lejanas del escenario, aquel investigador que capturaba otras formas de vida en sus filmaciones inconclusas de Mono-Lake, le habría fascinado la noticia; también la transferencia de piedras de basalto que uno esconde en su bolsillo y desplaza a otros lugares del mundo, en la realidad o en sus metáforas, como ideas para otros proyectos, le hubiera resultado tan lírica como estimulante.





Robert Smithson en un fotograma de Mono-Lake. Robert Smithson (con Nancy Holt y Michael Heizer), 1968.



Frederick Law Olmsted a finales del siglo XIX.

## **Orden y desorden.**

En “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”, el que habría de ser el último de sus escritos, fechado en febrero de 1973, dedicado al creador de Central Park, Smithson fundía de manera ejemplar la investigación con la acción: lamentando el estado decrepito del estanque del parque imaginó una obra conceptual que recreara el proceso artístico original de Olmsted y que al mismo tiempo, en su lógica de reciclaje artístico, restaurase Central Park y algún otro paisaje necesitado en aquel Nueva York en crisis fiscal.

“El mantenimiento del estanque del borde sur está atrasado. Debería eliminarse el fango. Esta operación podría acometerse con un sentido artístico, como una escultura de fango extraído. Podría hacerse un tratamiento documental con películas y fotografías que reflejaran la dialéctica física de la labor de mantenimiento. El fango podría depositarse en algún lugar de la ciudad que necesitara relleños, el transporte podría interpretarse como un discurrir desde la extracción hasta la sedimentación, un entendimiento del paisaje tal y como es. La magnitud de los cambios geológicos continúa todavía, justo como era hace millones de años. Olmsted, un gran artista que trató estas magnitudes, representa un ejemplo que arroja una nueva luz sobre la naturaleza del arte americano”.

Smithson moriría muy poco después, en julio de ese mismo año, y aquella escultura de fango (de energías y masas transferidas de un lugar a otro) quedó como una concepción que nunca vería realizarse. El camino de un arte de síntesis entre ecología e industria para los territorios urbanos sigue siendo hoy un reto en plena vigencia para los arquitectos.

En otros lugares puede leerse que en 2005 se echó al agua Floating Island to Travel Around Manhattan Island de Smithson, promovida por el Museo Whitney. Se habían llevado a cabo intentos pero Smithson nunca consiguió realizarlo en vida: en una barcaza era remolcado un paisaje de tierras, rocas y árboles. Durante dos semanas se la pudo ver navegando a lo largo

del Hudson y el East. Smithson la había imaginado el mismo año que Spiral Jetty, en 1970. La isla, que puede leerse como un homenaje al diseño de Olmsted, era una transferencia del parque fuera de su hábito natural, como lo fue el trabajo que una vez imaginó con los fangos del fondo del estanque. Se trataba de un non-site navegando por el río, un fragmento de un paisaje que fue una creación humana trasladándose a través del tiempo y de las aguas. Los árboles usados en la isla fueron donados a los conservadores de Central Park y replantados a lo largo del mismo. La barca representaba una porción del parque desplazada más allá de su perímetro fuera de la retícula de calles y avenidas, una reinterpretación de la dualidad naturaleza y artificio, un paisaje que simulaba un fragmento natural y originario de la isla la rodeaba remolcado por una máquina.

Con este bucle melancólico, más una espiral que avanza hacia delante que un círculo exacto, Smithson, tan contrario a la idea de encerrar fragmentos en las salas de los museos y tan interesado en los desplazamientos en el tiempo y el espacio, conseguía a título póstumo invertir la relación de contigüidad entre lugar real y representado, algo sobre lo que sondeó a lo largo de su vida, la reflexión sobre territorio, representación y memoria del paisaje, como sus no-lugares estudiaban las transferencias entre naturaleza y acción. Finalmente conseguía dejar su huella en Central Park. Él, juglar moderno del desorden y la entropía, había admirado siempre el ejemplo del proyecto para Central Park de Frederick Law Olmsted, junto a Calvert Vaux, paradigma de un territorio inventado, abierto y continuo en el tiempo.

Toda construcción es la búsqueda de un orden parcial, a costa de un incremento de la entropía total. Tras una gran inversión energética, una obra es levantada a costa de generar desorden en otros lugares. La creación artística y arquitectónica se hace concreta en un lugar y en un intervalo de tiempo, pero se inserta en esta lógica universal absoluta, se sitúa en algún lugar de esta geografía entre el orden y el desorden; entre el potencial y la entropía, pura abstracción intelectual con que explicamos el mundo y la creación.

Somos siempre autores e investigadores, que desplazamos cosas de un lado para otro, transfiriendo cosas de nuestros paseos a nuestros proyectos.

Hasta su viaje a Inglaterra en 1850, la formación de Olmsted no hacía presagiar la trascendencia de su aportación al paisajismo americano: se había formado como granjero y estudiado agricultura en Nueva Inglaterra, además de haber cursado ingeniería durante tres años. Su experiencia inglesa se reflejaría en la publicación en 1852 de *Walks and Talks of an American Farmer in England*. En 1853, Olmsted encontraría la fuente de su visión tecnocrática del paisaje en el Birkenhead Park de Joseph Paxton, el mismo año en que la ciudad de Nueva York reservó los terrenos para la construcción del parque. Investigaciones y proyectos se entrecruzan, atrayendo transmisiones.

Central Park, territorio que uno haya podido dibujar, investigar, transferir o proyectar, es el escenario urbano de la potencialidad por antonomasia, lugar palpitante, latente, elástico y maleable. El potencial de un sistema es la cantidad de energía libre de que dispone; si la entropía mide el desorden de un sistema, el potencial define la cantidad de orden que puede generar, una escala antónima a la entropía, cuando en un sistema crece el potencial, disminuye su entropía. Central Park era un territorio desordenado y caótico —ciénagas y rocas— abandonado por inservible para el desarrollo privado, Smithson lo describe en el referido artículo como una desertización provocada por el hombre (se refiere a Olmsted como un artista del tiempo geológico), por ello le resultaba tan cautivador, en su interés por las ruinas producidas por el hombre: montones de escoria, chatarra, minas a cielo abierto abandonadas, canteras agotadas, lagunas y arroyos contaminados, el cúmulo de desperdicios que ocupaba el parque antes de la llegada de Olmsted, un área rocosa y pantanosa desafiante para ingenieros y arquitectos.

Como los proyectos, también nuestra vida se mueve entre el orden y el desorden, el potencial y la entropía. El inexorable segundo principio de la termodinámica, que Smithson conocía bien, establece que la entropía siempre aumenta. El artista es un alquimista que pretende conjurar las leyes del universo o a veces catalizarlas, y así, construye su obra tratando de encauzarlas o intensificarlas a través de un proyecto; como el literato sueña un conjuro semejante. Escritura y arquitectura son remedios imperfectos contra el tiempo, dibujos o caligrafías efímeras sobre las aguas.

Investigar proyectos es proyectar los hilos desencadenantes, los reales como los invisibles, al explorar una obra en cualquier punto entre su dibujo y su disolución, descubrimos haces entre las cosas, como si –proyectando acompañados y a tiempo real, lectores y escritores por igual– caminásemos por un universo en replanteo, en un limbo permanente entre las ideas pensadas y las formas construidas, un vacío pautado por hilaturas, a veces instrumento y a veces pentagrama. Es 1859, Darwin publica *El origen de las especies*, Olmsted y Vaux dan forma sobre el irregular terreno a su proyecto, a veces abandonan sus mesas para contrastar sus dibujos palmo a palmo en sus paseos a la luz de la luna. Imaginemos este momento en que ambos trazan su plano para el concurso, ordenan aquel recinto en su papel (y desordenan algún otro lugar espejo), trabajan en las láminas que preparan con la imagen de su estado antes y después: el parque sólo existe entonces como un borrador inacabado, aún queda mucho para que se convierta en el lugar resonante hoy conocido en todo el planeta. En ese instante todo es posible; pueden incluso no acabarlo nunca (la misma historia de la génesis de la obra de Darwin es una narración apasionante sobre la creación en el borde de lo posible), se sabe de hecho que la entrega del concurso fue sobre la hora. La visión de la totalidad, su propuesta entre el orden y el desorden, por supuesto, está ya latente en su cabeza, pero de ahí a su segura plasmación en el papel hay todavía un largo camino, y muchos paseos por el parque. En cierto sentido, el mundo siempre se halla en esa misma condición, en la situación de un proyecto inacabado por *miríadas de arquitectos*, incluso aunque nos parezca que ninguna obra maestra esté fraguándose en este preciso instante.

Smithson falleció en su accidente aéreo cargado de ideas brillantes que no hemos llegado a conocer. A los profesores nos anima pensar que ayudamos a que los borradores de nuestros alumnos lleguen a algún lugar. Nuestro cometido es mover cosas de un lado para otro, nuestra trayectoria es un desplazamiento.

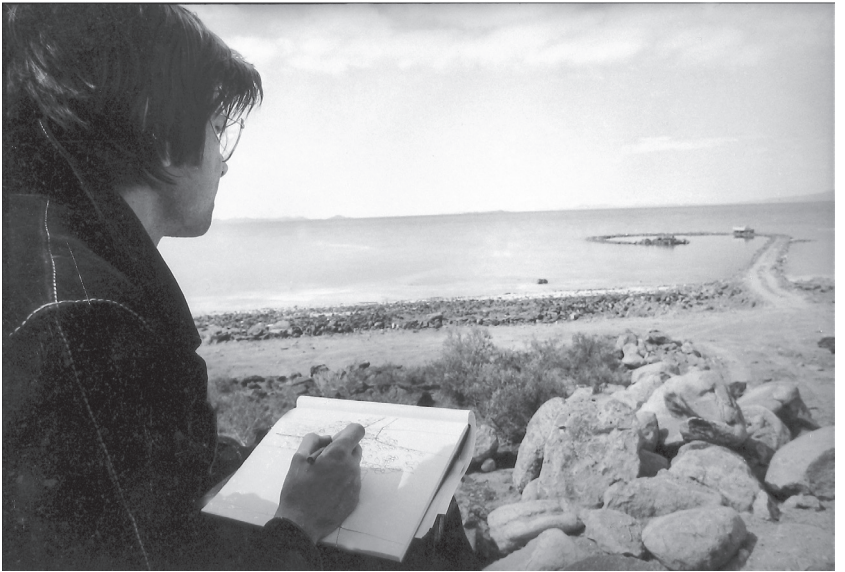
Pueden escribirse cuentos como todas estas suposiciones, movidos por la percepción de la espiral de Smithson en el lago salado, pero además de la lírica, está la masa y la energía, magnitudes físicas en transferencia. Desplazar 6.000 rocas de basalto desde la cantera hasta el lago rojizo acumula



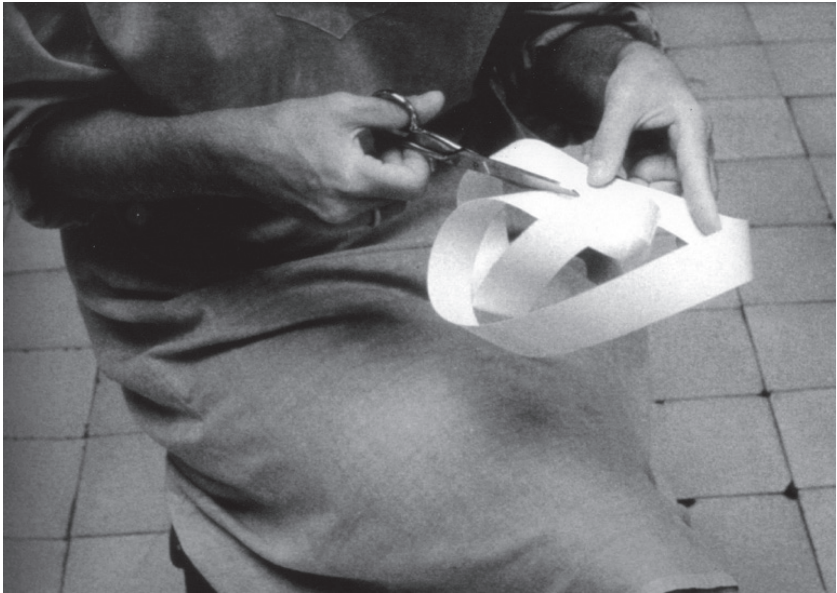
un potencial y desencadena la entropía, como en la crónica de la imposible conservación de las piedras, o de nuestros relatos sobre las inundaciones y florecimientos de las aguas o la evolución de la sal incrustada, espirales sobre la espiral. Podemos así hablar del arte como metonimia, ideas que portamos a otros proyectos, pero también, indiscutiblemente, hemos de hacerlo del arte como un desplazamiento real, el resultado de una serie de operaciones, casi un conjunto de partidas y epígrafes, al modo de una construcción.

Smithson criticaba las lecturas de Central Park propias de un pintoresquismo o naturalismo nostálgico: “Olmsted no escribía poesía lírica de la naturaleza, movía diez millones de carros cargados de tierra”; ésa era una entropía infinita y también el proyecto de un orden parcial, crecimiento potencial. En una frase de la poética del mencionado William Carlos Williams, que quizás conseguiría escribir con su máquina, antes de que el matrimonio Smithson le interrumpiera con su hijo llamando a su puerta: “En un poema nada cabe de naturaleza sentimental. Como cualquier máquina, debe carecer de ingredientes superfluos. Su movimiento es un fenómeno de carácter más físico que literario”.





Robert Smithson proyectando leyendo. Spiral Jetty. Fotografía de Gianfranco Gorgoni, 1970.



Lygia Clark. *Caminando*, 1964.

## Relaciones y entrelazamientos.

A lo largo de su obra Lygia Clark defendió siempre la idea del arte como un acto de vida. En sus últimos trabajos, *Objetos relacionales*, esta pretensión alcanzó quizás su máxima intensidad. En una habitación de su casa, su “consultorio”, la artista disponía objetos diversos, así bolsas de plástico, telas llenas de aire, agua, arena o poliestireno, rollos de cartón, tubos de goma, y un sinfín de artículos imprevisibles, humilde reciclaje casero y vestigios de una vida. Clark los consideraba inductores de experiencias terapéuticas, sensoriales y simbólicas, casi psicoanalíticas, entre el individuo y la colectividad, y trabajaba a partir de la manipulación de los mismos y su interacción con el cuerpo. “El arte es el cuerpo” quizás fuese su proclama más ejemplificadora y una de las más memorables. Era la suya una experiencia de mediación, sobre un tablero una singular partida entre Duchamp (artículos escogidos de la cotidianeidad que alcanzaban nuevos significados) y Man Ray (la yuxtaposición de encuentros inesperados); también una colección infinitiva de acciones, envolver, contener, alumbrar o encontrar, como la célebre lista de acciones de Richard Serra.

Unos años antes la artista había creado *Caminando*. La propuesta consistía en el ofrecimiento a un espectador de una tira de papel, tijera y cola, y una serie de instrucciones de uso: pegar los extremos de la tira, unir el haz de uno con el envés de otro, igual que en una banda de Moebius, escoger un punto cualquiera de la tira para empezar un corte longitudinal y completar una vuelta evitando incidir en el punto inicial. Se iban generando así formas entrelazadas y continuas –una única forma en realidad–, resonante espiral fractal sin principio ni final, la tira original se hacía cada vez más estrecha y el diámetro cada vez mayor, hasta que el calibre de la herramienta –los límites de la técnica; consecuencias de una baja tecnología– ya no permitía avanzar en la travesía y la obra estaba entonces terminada.

Hans Christian Andersen solía recortar figuras de papel y a veces las usaba para contar historias. Los aros de papel de Clark, formas de aire en el aire como en ciertas investigaciones de Juan Navarro Baldeweg, dibujaban en el vacío un recinto inducido, tanto más expansivo cuanto más fina la piel

de celulosa y mayor la habilidad del cirujano. Podríamos evocar la leyenda de la fundación de Cartago, tan metafórica como arquitectónica, en nuestro caso convertida en un ovillo poroso de papel. La princesa Dido, hermana de Pigmalión, rey de Tiro, huyó navegando con el tesoro de su esposo Siqueo que ambicionaba Pigmalión, hasta llegar a la región habitada por los libios; allí solicitó al rey local tierras para fundar una ciudad pero este le concedió apenas el terreno ocupado por una piel de toro: en su ingenio creativo Dido cortó la piel en finísimas tiras, delimitó una gran extensión e hizo construir una fortaleza que se convirtió en la ciudad de Cartago. Al probar a menguar la banda de papel de partida reproduciendo la operación de Clark, la tira entre mis manos alguna vez se asemejó a la espiral ascendente del Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, desinflado y etéreo, casi desvanecido, como algunos pasos del siglo XX. En esta otra mitología, la de los artistas que fundieron su obra con su vida, cabría escribir que Matisse, envejecido y enfermo, sin fuerza ya para sostener los pinceles, desarrolló la técnica de recortar figuras de papel de colores vivos. Sus *gouaches découpées* (pinturas recortables), tan denostados inicialmente, acabaron siendo reconocidos como una solución al eterno problema de la línea y el color, y así, tanto habrían de influir a los artistas del siglo pasado (en un sentido formal las primeras obras escultóricas de Smithson, sus *Gyrostasis* o sus *Leaning Strata*, como volumetrías de papel, serían incluso próximas). La idea de que proyectar en el paisaje se asemeja al recorte de formas de papel en el aire alumbra la superación de la dicotomía de la figura y el fondo, la hoja en blanco cobra volumen –analogía profunda de todo proyecto y su tránsito entre la bidimensionalidad del plano y la tridimensionalidad de la forma en el espacio– y se enlaza con el vacío.

*Caminando* era un proceso indeterminado, con tintes lúdicos y a la vez reivindicativos, la obra se hacía distinta a cada intento, cauce inducido pero no cerrado: cada intérprete, también artista, construía su propio conjunto de estelas encadenadas, trazaba su particular recinto en el espacio. En él se difuminaban hasta disolverse, como en los mejores proyectos, la dualidad convencional de anverso y reverso, arriba y abajo, principio y fin, dentro y afuera. Desde su evocador título literario, *en el camino*, nos ha gustado siempre emparejarlo en su modestia y cercanía, con las obras en el territorio de Robert Smithson, en una mirada que salta escalas y

construye paisajes a vista de pájaro o sobre nuestro tablero. (Estos mismos paseos aquí agavillados pretendieran ser tiras de papel que otros recorten en el aire enlazando apenas otras ideas abiertas sin llegar a encerrar nunca nada como una muralla evanescente y entrecortada; los mismos recortes de prensa que puntúan estos relatos pretenden desencadenar alegorías para futuras propuestas). Puede considerarse, por lo demás, una obra propia de su época, otro empeño de supresión de las barreras entre artistas, espectadores y objetos; la tradicional solidez dialéctica de polos desvanecida, de nuevo, en el aire. En aquellos años Clark había comenzado a cuestionarse “si cualquier gesto en la vida, podía adquirir magia como en la experiencia caminando”. Algún pasaje de sus escritos recuerda incluso a la retórica de Smithson, su visión de los desplazamientos, y de orígenes y finales que se funden, como la vida y el arte.

“La realidad llega a ser un soporte para la reflexión o un campo magnético en el que el artista se identifica con los tiempos. En ese momento se desplaza hacia el origen. El inicio de la vida y el final de la muerte han concluido. La obra de arte es la materialización de esta fusión. Es lo que la hace eterna o trascendente. Ahí comienza la relación entre la vida y el arte”.

En su escrito “Danzar encadenado, la última coreografía de Merce Cunningham y John Cage” el profesor Antonio Juárez tomaba una conocida figura de Nietzsche para enlazarla con una lúcida analogía con la creación artística y arquitectónica: “danzar en cadenas”, explicaba el filósofo a propósito de Homero y otros rapsodas griegos, al asumir la coerción múltiple de la tradición de los poetas anteriores y añadir la invención de otra nueva, imponerla y vencerla. (“Todo movimiento sobre la tierra está regido por la ley de la gravedad, por la atracción y la repulsión, la resistencia y el abandono; esto es lo que produce el ritmo de la danza”, escribió en sus memorias Isadora Duncan). Así puede describirse el trabajo proyectual como un baile condicionado, la creación en los márgenes de unas exigencias, estirando el hilo que las circunstancias nos permiten. Steven Holl tituló una de las recapitulaciones de sus proyectos *Intertwining*, y otra de ellas, *Anchoring*. Ambos enunciados están contenidos en el hallazgo de Nietzsche, y condensan esta imagen física de grados de libertad a pesar de ciertos vínculos.

También, a propósito de toda creación en el territorio, cabría reivindicar sendos títulos como manifiestos en torno a la imbricación de arquitectura y lugar, arte y espacio.

Toda obra remite a un fragmento de nuestra vida, y en simetría, cada uno de nuestros pasos en el camino puede contener proyecciones creativas que trascendiendo su anclaje particular, se hagan universales, el mismo cable tendido entre lugares y no-lugares. *Objetos relacionales* exploraba la potencialidad de los flujos entre las personas y las cosas, como una sucesión de secuencias osmóticas. Así, según narraba la artista, en su encuentro con el cuerpo, las bolitas que rellenaban una pequeña almohadilla de tela hacían reverberar la pulsación vital del organismo que tocaban, y a su vez, emitían flujos y se tornaban células vivas que se agitaban por todo el cuerpo. Clark señalaba que los objetos relacionales solamente adquirirían su especificidad al entrar en contacto con las fantasías de sus “pacientes”. El conjunto de relatos que la artista y los co-artistas protagonistas de las distintas acciones componían, aleaban la subjetividad con la reconstrucción de los hechos; pensemos también en la proximidad a aquel pasaje de Goethe en *Zur Morphologie* donde reconocía que cada objeto abría una nueva puerta de percepción orgánica: “el hombre se conoce a sí mismo sólo en la medida en que conoce el mundo, del cual toma conciencia sólo en sí mismo como toma conciencia de sí sólo en él. Cada objeto nuevo, bien contemplado, inaugura en nosotros un nuevo órgano”.

“Como el río y el mar, o el mar y la nube, o la nube y la lluvia se enlazan en el ciclo del agua, así el mundo y yo se entretejen por numerosos hilos y por la continuidad de muchas fuerzas y sustancias: un mundo solo, aglutinado, de materia y energía en el que está inmerso el cuerpo.

Las caravanas de mensajes, que viajan como flujos químicos o eléctricos en los procesos informacionales del interior del cerebro, son parte de la madeja enmarañada de hilos y enlaces que comprende cuerpo y mundo. Fuera de esas conexiones la realidad nos parece incalculable, es un fantasma indescifrable. Los sentidos dibujan una frontera, una estrechez que interpretamos erróneamente como rup-

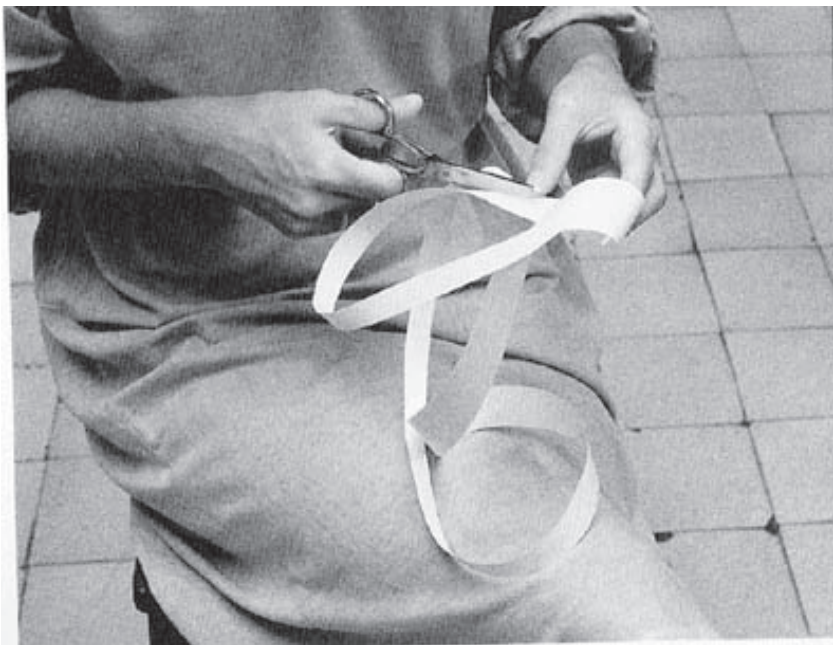


tura y segregación del sujeto y su entorno. Más allá de ese filtro de los sentidos, de esa angostura, se da una experiencia radical: la vívida y total identificación del yo y lo circundante. Entonces el cuerpo es, todo él, un verdadero órgano sensorial que induce un sentimiento de profunda unidad, la ilusión de un fluir desbordado en un estado de elevación o éxtasis.

Cualquier hombre sumido corporalmente en el mundo siente la exaltación que le impulsa a proyectar y prolongar esa compenetración del vivir, o del espectáculo que es vivir, aportando señales, voces o figuras, en definitiva obras, para contagiar y abrir esa experiencia a otros hombres. Las imágenes mentales se combinan, se transfiguran en el rodar del pensamiento hacia la expresión, hacia la actividad comunicativa, bien sea a través del habla, de la escritura de la danza, o de tantas otras manifestaciones en los diversos géneros artísticos”.

Juan Navarro Baldeweg. “Frenhofer y Lord Chandos”.





Lygia Clark. *Caminando*, 1964.



Enric Miralles. Superposición de la laguna de Venecia y un atlas de estrellas, 1998.

## **Continuidad y discontinuidad.**

En la portentosa narración de Franz Kafka sobre la construcción de *La Gran Muralla China* se daba cuenta de una ejecución discontinua y dispersa: se levantaban 500 metros desde un lado y 500 desde otro, hasta encontrarse; luego, en lugar de continuar el kilómetro completado, se trasladaba a los trabajadores a otras regiones, donde se repetía la misma operación, quedando aquel kilómetro solitario, como una pieza de Carl André o Walter de Maria, a la espera de una lejana e improbable continuación futura. Así iban resultando espacios abiertos que tardaban años en sellarse, algunos tras la supuesta conclusión oficial, insinuando la sospecha de intervalos vacíos nunca erigidos. Muchas décadas después de que Kafka así lo compusiera, transcurridos pues milenios desde su verdadero levantamiento, en un curioso eco artístico –otro relato entre la épica y la lírica– Marina Abramovic y Ulay, pareja artística y sentimental, recorrieron la entera fortificación china desde extremos opuestos durante meses, hasta encontrarse por última vez y definitiva, para después marchar separados para siempre: en asimilación geométrica interesada, podría describirse como el trazado de un círculo perfecto, que al completarse daría lugar a dos espirales simultáneas en su progresión, rondando intereses afines pero distanciándose del punto de encuentro, como las cintas de Clark nunca alcanzaban a cerrarse en su alejamiento entrópico. En una especulación de geometría metafísica la figura del círculo acota un vacío; la espiral da vueltas alrededor del centro, cada vez más lejos, o más cerca.

Para nosotros, que seguimos la historia de los hombres en sus proyectos y en sus construcciones, el proceso relatado por Kafka, en virtud de la aplicación homogénea de la sabiduría arquitectónica de todas las épocas, tal vez ha de ser el mejor modo para satisfacer el anhelo de perdurabilidad: una fábrica lineal en el tiempo, continua en su circularidad, hubiera privilegiado en solidez las últimas trazas de la órbita. Existe también otra justificación para aquella forma kafkiana, más caprichosa y mundana. Acaso fuera imposible retener a los obreros acumulando piedra sobre piedra en un paraje desierto, lejos de su hogar. Así, las fiestas a cada fin de segmento, y también en el viaje el consuelo de la contemplación de los tramos concluidos, pla-

cajes de la impaciencia y el desánimo, y el ansiado descanso en las moradas respectivas. Valga quizás, entre comillas, esta licencia que cosa estos paseos en espiral, continuos en su discontinuidad, a su inocente origen académico y a su irrenunciable finalidad docente. Por lo demás me complace ver una analogía entre este episodio kafkiano y nuestra labor investigadora y arquitectónica. Si pienso que es fundamental un proyecto mental previo como un plan que guíe el curso de nuestros pasos, como en el caso de la muralla, también creo que puede erigirse una continuidad de pensamiento a través de una ejecución discontinua, intermitente y transversal, como en esos collages de Mies que inferían un espacio fluido, abstracto y universal, a través de la yuxtaposición y superposición de obras artísticas y elementos arquitectónicos concretos. Las obras nunca concluyen totalmente en una anularidad perfecta, siempre restan flancos abiertos, y tanto da que sea así, pues toda muralla, como todo libro es más una obra metafísica que constructiva, ninguna acaba por encerrar nada como su estratégico proceso fragmentario garantiza tampoco defensa alguna, más bien la invitación secreta al reto de la conquista. Menos aún, ninguna de nuestras casas podrá contener por completo la vida de sus habitantes.

Es difícil olvidar también aquel otro relato de Kafka que nos hacía pasar por topos excavando galerías en la materia compacta y oscura. Entre esa narración de caminos que se bifurcan bajo la tierra y aquella otra de piedras en el paisaje tramo a tramo, cabe la asociación con la prospección minera que en 1962 George Kubler marcara en la conclusión de su influyente *La configuración del tiempo*: “La historia del arte se parece a una inmensa empresa minera, con innumerables pozos, la mayoría de ellos cerrados hace mucho tiempo. Cada artista trabaja en la oscuridad, guiado sólo por los túneles y los pozos de las obras anteriores, siguiendo la veta, esperando la buena suerte y temiendo que el filón se agote mañana. La escena también se completa con el cierre de las minas exhaustas: otros buscadores las arreglan para salvar los restos de aquellos elementos raros que se tiraron en algún momento pero que ahora son más valiosos que el oro. De vez en cuando comienzan nuevas empresas pero el terreno es tan variado que el viejo conocimiento no es muy útil para la extracción de esas tierras tan nuevas que pueden no tener valor”. El estimulante ensayo de Kubler acerca de una lectura discontinua y libre del tiempo y del arte, que permitiera

conexiones insospechadas entre astros distantes en la historia cronológica del arte —con la libertad con la que Aby Warburg movía sobre sus lienzos de tela las imágenes de su atlas de la memoria— deparando encuentros que vencían la distancia de siglos y señalando otras continuidades, habría de marcar a Smithson y algunos de los artistas compañeros de generación y afinidades electivas. (El mismo Kubler reconocía en la mirada retrospectiva sobre su libro incluida en versiones posteriores la deuda confesada por Smithson, y otros artistas, por sus ideas). La misma metáfora minera, como las figuras de índole cósmico utilizadas por Kubler en sus teorías, resulta inquisitivamente cercana a la sensibilidad smithsoniana, así como a su semántica entrópica y geológica (algunas de sus obras abordaron de hecho el reciclaje operativo de minas abandonadas). El artista, como el investigador, pone en práctica todo aquello que Kubler revelaba en su prosa, rica en desplazamientos semánticos, el mismo juego libre y desprejuiciado que intentan desplegar nuestros textos, saltando en el tiempo y el espacio.

Hace unos años un poeta serbio imaginó una obra como un poema que dibujara una geografía sobre otra geografía, el trazado de una constelación sobre la tierra: a comienzos de la convulsa década de los noventa en los Balcanes se propuso trazar una rosa sobre Europa, a partir de sus caminatas de un punto a otro del territorio. Con el mismo arrojito lírico de la despedida amorosa de Abramovic que levantara un cerco de despedida, y como en la idea del cerramiento murario de Kafka siguiendo ciertos puntos de un extremo a otro del continente, había previsto caminar veinte kilómetros al día a lo largo de diez años, tomando como punto de partida la tumba de William Blake, el poeta inglés que escribiera sobre el mundo en un grano de arena o el cielo en una flor silvestre. Ya antes había visitado esa tumba para unirla con la de Rimbaud en Charleville o la de Hölderlin en Tubinga, constelación del subconsciente europeo. Su rosa nómada sería el dibujo resultante de la unión de un modo continuo e invisible —atando lo inasible— de estos escenarios de la memoria y la poesía de la vieja Europa. Se cuenta que un día consiguió concluir su poema, caligrafía efímera sobre la tierra. Explicaba John Berger en *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos* que en la contemplación del cielo estrellado empiezan todas las historias: los primeros que inventaron esos dibujos, o que supieron verlos, aquellos que dieron un nombre a las constelaciones, eran contadores de cuentos,

descubriendo la forma de la diosa Europa atrapada en una red de puntos, o señalando la silueta de una rosa en el firmamento. Al trazar una línea imaginaria entre las estrellas les conferían una imagen, una identidad, las ensartaban en líneas al igual que se van ensartando los acontecimientos en un relato. Imaginar las constelaciones no modificó las estrellas, ni tampoco el vacío en torno a ellas; o tal vez sí, como la presencia física de la muralla (de cualquier recinto, de cualquier proyecto) transforma el universo en otro, fuera y dentro, porque ese trazo incorpóreo entre luminarias, construcción intelectual absoluta, cambió el modo de leer el cielo, y emparentó también, el paisaje con la narración. El mapa celestial griego no era sino el libro ilustrado de los mitos, fusión perdurable de geografía e historia. Y así, Bob interpretando mitos con sus formas inventadas, tomando indistintamente fotogramas de un pasado cósmico o de un futuro lejano de polvo, enlazados con el dibujo de su lengua de tierra, en despliegue o repliegue, siempre le recordó a Nancy que quería que ella rodara la historia de la tierra en un minuto.

Desde hace tres mil años, cuando se hicieron las honras de Héctor, domador de caballos, la poesía que funde historias con lugares, apelando a la continuidad universal desde la discontinuidad de sus líneas mínimas y entrecortadas, alienta los pasos de los hombres, desde la utilidad de la supervivencia hasta la innecesaria necesidad del arte, la llama sagrada que generaciones se han ido cediendo desde el fuego que arrojaba sombras a los bisontes de Altamira, según la imagen que expone José María Jurado en su *Enigma de la poesía*. Como bacterias que llegamos a ser humanos, mutación tras mutación, *el proyecto de la evolución*, seguimos conociendo y creando la realidad, leyendo el mundo, contándolo y proyectándolo. En algunas pinturas murales prehistóricas aparecen animales que nuestros antepasados necesitaban cazar para vivir, en el interior de estos dibujos quedan restos del impacto de las flechas que los hombres les disparaban para intentar conseguir en la realidad lo que lograban en el arte, geografía e historia ensartadas. Disparan a los bisontes, realidad y representación, para sujetar el futuro con la precisión de una flecha. En nuestros dibujos de arquitecturas seguimos haciendo lo mismo, fingir que vivimos entre las líneas de un plano porque sabemos que atrapamos el espacio que un día será.



La historia del origen de la pintura, desde las cuevas, o de la arquitectura, desde el primer refugio en la gruta, es la documentación de la posición del hombre frente al mundo, y la fusión del interior con el exterior, la superación de la dialéctica de continente y contenido, la proclamación de la absoluta continuidad de todas las cosas, la demolición de todas las murallas (Kubler señaló precisamente que había escrito su libro para “abrir las cosas unas a otras” y “suprimir las fronteras”). Vemos el mundo desde el limitado espacio de una habitación, a ella nos llega lo que ocurre en el mundo, somos prisioneros del mito de la caverna, herencia platónica que explicaría en su esencia, gran parte de los trabajos que intentan narrarse en esta colección, o de aquellos otros –menores pero tan importantes– que nos ocupan cada día en nuestra particular carrera.

Los hombres de Altamira reconocían el perfil de la roca antes de empezar a pintar, conocimiento y creación, arquitectura contextual o *land art avant-la-lettre*. Así, las grietas y los volúmenes de la piedra eran incorporadas a la forma del dibujo. Este dependía por tanto en gran medida de la topografía de la cueva y a partir de cierta grieta que podría ser el lomo del animal o el trazo definitorio de la cabeza, el hombre primitivo componía el resto del paisaje de figuras. La pintura rupestre se enfrentaba ya, por otra parte, a nuestro mismo reto, representar las tres dimensiones del espacio sobre la bidimensionalidad del plano; también por ello sus autores estudiaban los trazos y las protuberancias que insuflaran volumen en los cuerpos reflejados. El volumen de la roca resaltaba los dibujos sobre ella, línea y orografía eran dependientes. Con economía de medios, sencillez y lógica, el habitante de las cuevas proyectaba a partir del conocimiento e interpretación del lugar. Lugar y dibujo, territorio y proyecto, se interrelacionan y enriquecen mutuamente.

El profesor Luis Martínez Santa-María, arquitecto y escritor, nos regaló en cierta ocasión esta figura: “los pintores, los escultores, los artistas de los que habláis, que os acompañan en vuestras clases o escritos son como la caballería de un ejército, van a buena velocidad sobre los prados, dominan el territorio que no pisan con sus propios pies y no les cansan ni las cuestas ni los vados de los ríos, el corazón les late más aprisa cuando sacan la espada pero el cansancio de la carrera lo asume el caballo, cuando parece que

ese ejército va a caer rendido se da orden a la caballería, a estos caballeros, para que lo resuciten; pero un arquitecto es siempre infantería, está allí, en pie, con una espada y con un escudo, finge que no tiene miedo, y es un soldado que siempre se alegrará, sin embargo, de que la caballería le cubra por un flanco”.

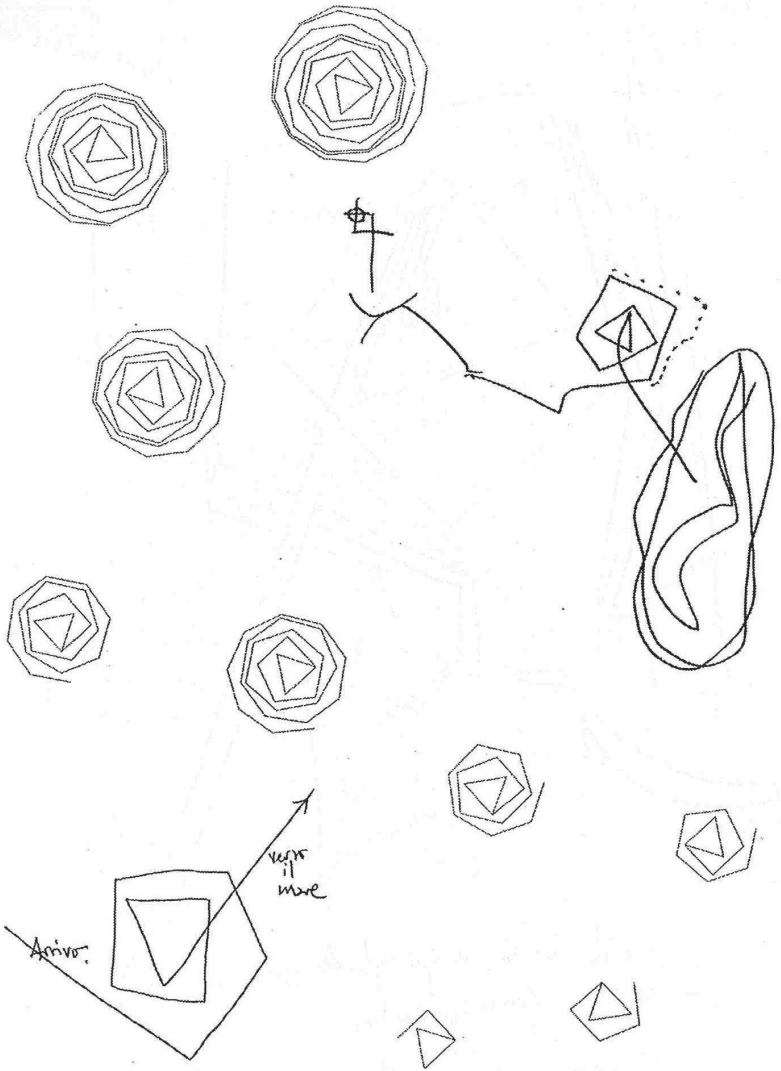
Cerrando sin cerrar esta historia entre el círculo de la muralla y la espiral de piedras sobre el paisaje, me acuerdo también de un último relato inolvidable de Kafka, que me gusta evocar como un manifiesto, *Deseo de ser piel roja*: lo entendí desde la adolescencia como una reivindicación de la libertad, luego como una comunión con la naturaleza, y hoy lo leo además como un discurso sobre la esencialización del diseño, artificial o natural, y la depuración de las formas, alabanza de un pensamiento discontinuo sobre la continuidad. En nuestro deseo de ser un piel roja, el caballo sigue ahí, pero fundidos en la salvaje visión del cosmos, ya no lo vemos, como la mejor arquitectura, la más iluminada, la mejor escrita, la que demuestra ser más sensible a la lectura de la tierra.

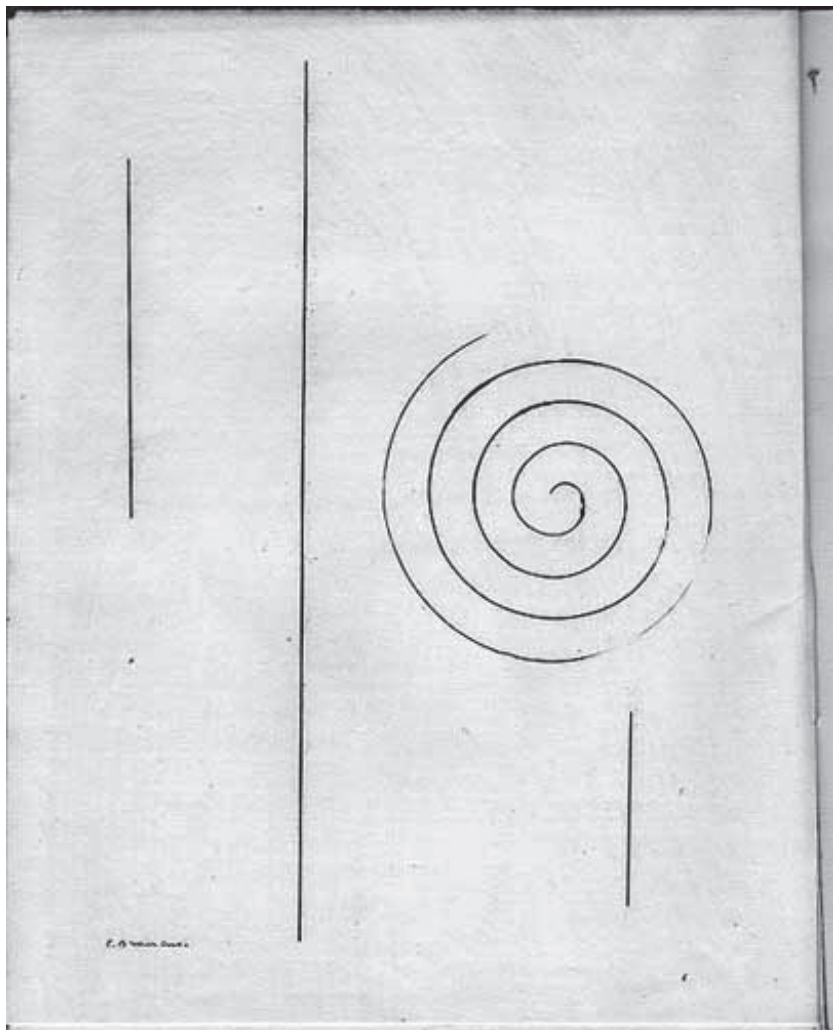
“Si uno pudiera ser piel roja, siempre alerta, cabalgando sobre un caballo a todo galope, con el cuerpo inclinado y suspendido por el viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas, pues no harían falta espuelas, hasta arrojar las riendas, pues no harían falta riendas, y apenas viera ante sí que el paisaje era una pradera llana, ya sin el cuello y sin la cabeza del caballo”.

Robert Smithson combinaba espirales cósmicas inabarcables en una visión astrológica de distancias y tiempos infinitos, con las mismas formas encerradas en estructuras moleculares de la sal sobre el basalto. Existe una continuidad que hila las cosas trascendiendo escalas, escenarios e instantes. En el paseo anterior, *en el camino*, acudía a la descripción insuperable de Navarro Baldeweg, “la vívida y total identificación del yo y lo circundante”. Primo Levi, escritor y químico (heroico caballero de las transferencias; recitando el *Canto del Ulises* de *La Divina Comedia* en su barraca de Auschwitz), escribió un prontuario de relatos relacionados con los elementos químicos que tituló *La tabla periódica*. Allí encontramos una exaltación semejante:

“Podría narrar un número interminable de historias sobre átomos de carbón que devinieron en colores o perfumes de las flores; de otros que, desde diminutas algas a pequeños crustáceos y peces, regresaron gradualmente el monóxido de carbono a las aguas del mar en una danza circular perpetua de vida y muerte en la cual cada devorador es inmediatamente devorado; de otros que lograron una decorosa semieterinidad en las páginas amarillas de algún documento archivado o en el lienzo de un pintor famoso; de aquellos a quienes tocó el privilegio de formar un grano de polen y que dejaron su huella fósil en las rocas para curiosidad nuestra; de otros más que descendieron a ser parte de los misteriosos mensajeros con forma de semilla humana y participaron en el sutil proceso de división, duplicación y fusión a partir del cual todos nacemos. En lugar de todo eso, contaré la historia de sólo uno más, el más secreto, y la contaré con la humildad y la discreción de quien desde el principio sabe que el negocio de vestir los hechos con palabras está, por su propia naturaleza, destinado a fallar. Nuestro átomo de carbón está entre nosotros, en un vaso de agua. Está inserto en una larga cadena química compleja, sus enlaces son aceptables por el cuerpo humano. Entonces es deglutida, la cadena es desmembrada y sus fragmentos, uno por uno, aceptados o rechazados. Uno de ellos, cruza el umbral del intestino y entra a la corriente sanguínea, donde el átomo migra, toca a la puerta de una célula nerviosa, entra y suplanta al carbono que formaba parte de ella. Esta célula pertenece a un cerebro, a mi cerebro; la célula en cuestión, y dentro de ella el átomo en cuestión, está a cargo de mi escritura, en un misterioso juego que nadie aún ha descrito. Es aquel que en este instante, salido de una trama laberíntica de síes y noes, hace que mi mano se mueva a lo largo de una cierta trayectoria sobre el papel, lo marque con estas volutas que son signos: un trazo doble, hacia arriba y hacia abajo, entre dos niveles de energía, guía esta mi mano para imprimir sobre este papel este punto aquí, éste mismo.”







Constantin Brancusi. Retrato de James Joyce, 1929.

## **Física y mitología.**

La energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma, postula la ley de conservación de la energía. La energía inicial de cualquier arquitectura no es otra que la necesaria para producir la cicatriz inicial en la cantera, de la que extraemos los materiales que necesitamos, luego restarán la energía necesaria en el traslado y en su manipulación hasta llegar a la forma definitiva. La arquitectura se construye transformando la naturaleza, excavando canteras, desplazando terrenos, alterando edificios, toda construcción lleva implícita cierta idea de destrucción. “La vida es un proceso de demolición”, sentenció Francis Scott Fitzgerald. Toda arquitectura es por definición efímera en la escala amplia del tiempo aunque se pretenda eterna, como si emuláramos aquel verso de Píndaro con el que Albert Camus empezaba su libro sobre Sísifo, “oh alma mía, no aspire a ser inmortal pero agota el campo de lo posible”. Igual que la espiral que se dispersa piedra a piedra según constatan los conservadores, de la misma manera que los paisajes modificados de Smithson serán algún día solo arena, nuestras arquitecturas serán alguna vez solo polvo: la figura del arquitecto se acerca mucho, además de a la sagacidad de Dido, a la figura mítica de Sísifo, aunque nuestra lucha sea evitar ese destino. La arquitectura sueña una permanencia perpetua, y se sabe en cambio, limitada y mortal: nuestro oficio es el intento de retener algo, dejar un rastro, encontrar una huella; también el sueño de alterar por un instante, con nuestro gesto, un cauce irremisible.

Narraba Aldo Rossi en su memorable *Autobiografía Científica*, un título que tomó del científico Max Planck, que este recordó siempre la impresión que le produjo el enunciado del principio de conservación de la energía, para siempre unido en él a una parábola de su maestro de escuela, sobre un albañil que, con gran esfuerzo, alzó un bloque de piedra hasta el tejado de una casa como Sísifo lo encaramaba a su montaña. El albañil quedó maravillado al pensar que el trabajo gastado no se perdía, permanecía almacenado durante muchos años, sin merma alguna, latente en el bloque de piedra”.

Si el arquitecto es en parte como Sísifo, también lo es en otra como Dédalo, en lo formal y en lo estratégico. Dédalo era de hecho un arquitecto que construyó en Creta para el rey Minos, estatuas, muebles, máquinas,

armas, corazas o juguetes; y laberintos. Según el relato mítico se vio obligado a escapar de Minos con su hijo Ícaro. Diseñó entonces dos pares de alas para atárselas a los brazos, sujetó las plumas grandes a un armazón y pegó las pequeñas con cera de abeja, después de colocarle las alas a Ícaro, le advirtió que no volara demasiado bajo porque le mojaría el mar, ni muy alto, pues se acercaría demasiado al sol; el aleccionamiento encubierto de un arquitecto sobre el arte de las distancias adecuadas. Pero el sol derritió al final la cera de las alas de Ícaro. Dédalo sí logró en cambio llegar a la corte del rey Cócalo en Sicilia para esconderse. Siguiendo su rastro Minos arribó en aquella costa y, astuto, tomó una gran concha de tritón y ofreció una bolsa de oro como recompensa a quien pudiera pasar un hilo de lino a lo largo de todo el tubo en espiral de la caracola, hasta que saliera por el pequeño agujero de la punta. Cuando llegó a palacio, Cócalo, ansioso por ganar la recompensa, entregó la concha a Dédalo y le pidió que resolviera el problema. Con mente de arquitecto resolvió el reto: “Ata un hilo de tela de araña a la pata trasera de una hormiga; pon la hormiga dentro de la concha y unta con cera de abeja el agujero de la punta. La hormiga la olerá y avanzará por la espiral para buscarla. En cuanto aparezca, cógela, ata un cabello de mujer en el extremo del hilo de araña y tira de él con cuidado. Después, ata el hilo de lino en la punta del cabello y tira también de él”. Al ver la espiral con el hilo de lino en su interior Minos concluyó que sólo un arquitecto como Dédalo podía haber obrado así, aquel capaz de desentrañar los misterios del espacio de la concha habría de conocer necesariamente los de todo laberinto, lo que apuntaba sin duda a Dédalo. La narración continuaría, ensartando historias como proyectos encadenados, quede anotado que Dédalo consiguió salvarse. Smithson consideraba la imagen en superficie de la espiral también en su proyección cónica hacia dentro del agua y hacia fuera de ella, su imagen era pues como la concha de un caracol, que en la mitología asociamos con el laberinto que Minos mandó construir a Dédalo para ocultar al Minotauro. Toda espiral tiene algo de laberinto, conviene quizás por ello detener nuestro hilo en este punto.

Puede extraerse del relato mitológico una sabia lección aprendida de la naturaleza, una disertación sobre las formas tomadas de la observación natural, como en aquella explicación de Le Corbusier de la génesis de la cubierta de Ronchamp a partir de la concha encontrada en un paseo por



la playa. Dédalo se valió de la propia naturaleza para domeñar a la naturaleza, vencerla con sus propios recursos. En su pretendida síntesis entre arte y ecología, también lo intentó Smithson, en los años en que recorrió distintos estados tratando, inútilmente, de interesar a burócratas y empresarios en la idea de que una solución práctica para la utilización de áreas devastadas sería el reciclaje del agua y la tierra en términos de arte de tierra: “el arte se puede convertir en un recurso que medie entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son calles de una sola dirección. Más bien, deberían de ser encrucijadas. El arte puede proporcionar la dialéctica necesaria entre ambas”. Hay también en el hilo de Dédalo una enseñanza sobre escalas y transferencias. La concha de tritón era el mismo proyecto que Dédalo había construido antes sobre un lugar concreto, pero a otra escala, acaso Dédalo ya proyectaba sus laberintos para Minos con la inspiración de las conchas; o sabía apreciar las conchas como construcciones porque proyectaba laberintos. En “The Spiral Jetty” escribía Smithson: “La escala de Spiral Jetty tiende a fluctuar según donde se encuentre el observador. El tamaño determina un objeto, pero la escala determina el arte. Una grieta en la pared, si es contemplada en términos de escala y no de tamaño, podría llamarse el Gran Cañón. Una sala podría hacerse de forma que adquiriera la inmensidad del sistema solar. Para mí la escala funciona por medio de la incertidumbre”. Se registra aquí una corriente entre ambos sentidos, otra analogía del lugar y el no-lugar. De la misma forma, igual que estos cortocircuitos entre la naturaleza y el artificio, podría contarse el metafórico proceso de contigüidad entre el arte y la arquitectura. Recitaba Smithson: “La escala grande se convierte en pequeña. La escala pequeña se convierte en grande”, batiendo el ala del abanico entre lo microcósmico y lo macrocósmico de los fotogramas de Spiral Jetty, como la precipitación del tiempo prehistórico o futuro. Puede añadirse además que la estrategia de Dédalo con el hilo en la caracola alienta un ensayo plausible sobre la materialidad: en la ejecución de su idea brillante, un proyecto inteligente de aprovechamiento del entorno natural, media una construcción con los materiales apropiados, sutil transición entre el hilo de araña, el cabello de mujer y el hilo final de lino; en otro orden, y a otra velocidad, la fractura del hilo originario habría destruido el proyecto.

En 1969 Cildo Meireles encerró 30 kilómetros de hilo en una caja de madera. Previamente se había dedicado a extenderlo como si fuese Dédalo en el litoral del estado de Río de Janeiro, en una suerte de proyecto en el camino. Recogido, formando un amasijo, y archivado en esa maleta en cuya tapa interior aparecía una representación cartográfica del territorio transitado, aquel hilo continuo era un discurso sobre un lugar y sobre un tiempo. El gesto del artista lograba el conjuro de introducir aquella obra en el paisaje dentro de un recipiente, como si fuera posible la ficción de encerrar un lugar, o nuestra experiencia en el mismo, en un recinto concreto. En la austera elementalidad de su propuesta Meireles estaba recorriendo el mismo trayecto que Smithson con sus *non-sites*: investigaciones todas sobre el vector —el hilo— que une una exposición y un escenario. Aquel mismo año Meireles llevó a cabo el siguiente algoritmo de *mutación geográfica*, según su propio título: en un recipiente reprodujo la forma del borde entre Sao Paulo y Río, y practicó un agujero a cada lado de la frontera, intercambiando tierra, plantas y escombros por los orificios, como en la alegórica demostración árida de la irreversibilidad de la eternidad que redactara en su narración monumental por Passaic: “imagínese la caja de arena dividida por la mitad, con arena negra en un lado y arena blanca en el otro. Tomamos un niño y hacemos que corra cien veces en el sentido horario por la caja, hasta que la arena se mezcla y comienza a volverse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sin una mayor grisura y un aumento de la entropía” (esta misma figura de las dos arenas, similares a la mezcla del sol y el agua rojiza según la narración en “The Spiral Jetty”, confundidas y entremezcladas, como el caballo y el piel roja, pudiera ilustrar, como la huella de su accidente aéreo al surcar la tierra, la fusión entre el arte y la vida —o la investigación y la acción— que aquí haya podido glosarse). La pieza de los miles de metros de cuerda *enredada* formaba parte de una serie, *Arte física*, que pretendía desplegar en la geografía acciones de cierta impronta poética, y con un leve halo mágico. Por ello, algunas nunca fueron más que una ilusión entrañable, como aquella que proponía navegar alrededor del Polo Norte en una pequeña embarcación remando en la dirección de rotación de la tierra para ser algo más joven, otra entrada más en la lista de empeños artísticos de superación del tiempo y el espacio, y de la lucha lírica del artista, alquimista contra el curso irremediable de los días.

En la luminosa biografía ficcionada de Jean Echenoz sobre la vida de Nikola Tesla, *Relámpagos*, descubrimos su idea ensoñada de un anillo que sobre la tierra permitiera contemplarla quietos mientras en un día el universo entero desfila bajo los pies. Puede que sea una creación novelística de Echenoz, es desde luego una fascinante historia sobre el alambre entre un proyecto real y otro de ficción. El narrador lo explica así: “Se trataría de construir un gigantesco anillo en torno a nuestro planeta, por encima del ecuador y girando libremente a la misma velocidad que aquel. Como quiera que la fuerza de reacción permitiría inmovilizar ese anillo, podríamos subir dentro y girar alrededor de la Tierra a 1.600 kilómetros por hora, admirando sus paisajes, o más exactamente sería ella la que giraría debajo de nosotros; confortablemente acomodados en asientos, daríamos la vuelta a la Tierra en el día”. En nuestra pléyade de promenades, esta visión puede ligarse a la sugerencia borgiana de la navegación hacia una fuente remota del tiempo o al empeño imposible de Meireles contra la corriente, también, claro, al evocado sentido doble y ambiguo de la espiral de Smithson (el mismo niño de su parábola, moviendo la arena en el sentido contrario de las agujas). Es oportuno recordar “El descenso del Maelström”, este relato inolvidable de Edgar Allan Poe era una de las piezas predilectas de Smithson (y quizás uno de sus referentes formales): la evocación de la experiencia vivida por un marinero que al ser absorbido con su barco por un gran remolino acuático, arrastrado por la fuerza centrípeta del torbellino, descendía en espiral por las paredes de agua; en su fantástico abismo el tiempo se detenía como si dejara de existir, y al regresar, como el héroe en su retorno, alcanzaba la costa con el rostro envejecido.

El anillo de Tesla no es, en cualquier caso, una mera fantasía literaria, si acaso lo fuera, existe una fuerza sumergida que ata la metáfora a las creaciones del científico: la corriente alterna que Tesla investigara cambia regular y periódicamente de sentido para superar las desventajas de la linealidad estricta de la corriente continua; sin duda es para nosotros una luminosa transferencia entre un sueño y una realidad, y una metáfora de nuestros procesos mentales, el progreso adelante y atrás mientras nos alejamos de un centro relativo, definiendo círculos abiertos, y en movimiento, como una máquina óptica rotatoria de Duchamp en la que se hubieran producido cortocircuitos. Del mismo modo, en la estricta literalidad de la forma,

el trazo mismo de las bobinas de hilo, que Tesla fue exhibiendo por la nación ante audiencias fascinadas, es en realidad una espiral densa. El argumento de una lección de física alcanza también a iluminar esta analogía sobre la contigüidad: en 1831 Michael Faraday descubrió que un campo magnético cambiante es capaz de crear una corriente eléctrica en un cable cercano –moviendo un imán cerca de un cable, o moviendo el cable cerca del imán– como un puente entre entidades discontinuas, se evidenciaba así que la electricidad y el magnetismo eran solo formas de mirar una realidad continua. Por extensión podría concluirse que los saltos en la comprensión científica del mundo se basan en unificaciones de ese tipo: hilos invisibles entre conceptos dispares, en definitiva y por aproximación interesada, otras transferencias y metáforas.

Tal vez todo ello no sea sino una inocente estrategia narrativa que leer como un retorno a Grecia, merecido tributo en estos tiempos. Y sin embargo, la obra de Smithson presentaba un aura mítica indiscutible. La misma *Spiral Jetty* era una memoria mítica de aquel territorio de Utah: sus habitantes creían que el carácter salado se debía a una corriente subterránea que lo conectaba con el océano Pacífico, en su obra Smithson estaba territorializando el mito, volviendo a combinar conocimiento y creación, historia mítica y geografía.

El artista inventaba territorios y geografías, lugares de la mente para los que trazaba mapas y dibujos, como sus líricos continentes hipotéticos de Catasya –islot de rocas y arena– o Lemuria –paisaje de conchas de mar–, o Island of Broken Glass, todos proyectos oníricos como el anillo de Tesla o las brazadas en contra del tiempo de Meireles, Smithson en cambio luchaba por hacerlos viables tal que sus 6.000 rocas de basalto desplazadas (uno desearía explicar así, entre la ensoñación y el posibilismo, algunos otros proyectos de paisajes fabulosos, acaso la isla artificial sobre la laguna veneciana de Miralles, inspirada en aquel trazo en espiral de Max Bill). Esta isla smithsoniana con miles de fragmentos rotos, cerca de Vancouver, daría pie a una tensa polémica ecológica: quienes se oponían a ella adujeron que las dos toneladas de cristal que habían de ser derramadas en un promontorio rocoso afectarían a las focas de la zona y, al final, el proyecto fue congelado por la Sociedad Canadiense de Control Medioambiental. El muelle en

espiral sí pudo ser la construcción sublime de uno de estos paisajes míticos inventados, fusión de geografía e historia, ficciones realizadas, como lo serían Broken Circle, Spiral Hill y Amarillo Ramp, las únicas que le permitieron su corta vida. Central Park sería siempre su paradigma de otro gran territorio inventado. Valga esta modesta singladura nuestra como defensa del carácter mítico que debiéramos soñar para los proyectos, por mucho que a veces parezcan sólo quimeras literarias.

Quisiera reivindicar también estas travesías como una humilde actualización contemporánea de los clásicos, *una odisea en espiral*. Con *Spiral Jetty*, Smithson había territorializado un mito. Al explicarlo, en su texto “The Spiral Jetty”, se valía de esta percepción amplificada: “esta descripción evoca y refleja el boceto que hiciera Brancusi de Joyce como una *oreja en espiral*, indica un sentido de la escala que resuena en el ojo y el oído, los ecos de leyendas pasadas, reverberación en el espacio y el tiempo”. Smithson se apropiaba de la capacidad conceptual para la transversalidad de Joyce, como una figura en espiral, y reivindicaba una escala visual y auditiva, inestable y fugitiva.

La historia de estos retratos es por lo demás resonante: Brancusi realizó en 1929 ocho retratos de Joyce, con motivo de una edición en 1929 del *work in progress* del irlandés. Brancusi le dibujó utilizando dos estilos: los primeros eran figurativos, los últimos abstractos y simbólicos; como si en esa espiral que fluye sin cesar, de inspiración celta, y en esos vectores verticales cargados de energía, Brancusi hubiera querido plasmar la esencia creativa del escritor. Los editores rechazaron los esbozos iniciales porque se asemejaban a Joyce pero no parecían de Brancusi, y admitieron en cambio los dibujos finales de la serie, enrocados ya en la abstracción metafórica (“Éste es un retrato de Iris Clert si yo decido que lo sea”, dijo en cierta ocasión Robert Rauschenberg, siguiendo la estela de otra célebre frase de Picasso sobre el acuerdo entre rostro y dibujo que el arte desencadenaba). Aquí late también otra historia por escribir de ósmosis, acerca de la influencia mutua de uno en el otro, artista y escritor. Ambos irían convergiendo hacia la modernidad. Mientras Joyce posaba para Brancusi, novelista y escultor tejieron una amistad provechosa y cómplice, los dos arrastraban tribulaciones en la frontera de su triplero americano: el Ulises había sido prohibido

por inmoral, y el Pájaro en el espacio mantenía un enconado pleito con el Servicio de Aduanas que se negaba a admitirlo como una obra de arte libre de tasas.

Junto a alguno de mis compañeros alguna vez he fantaseado con la posibilidad de un enunciado docente que pretendiera construir el proyecto que cada alumno considerara implícito en alguna obra literaria, con el modelo de la serie *La casa literaria* que en algún curso ha desarrollado Juan Luis Trillo con narraciones como *La casa de Asterión* de Borges. Conozco una experiencia semejante, desde la otra orilla: Vladimir Nabokov, en sus lecciones de literatura europea a sus estudiantes, les exigía –con la vocación de que asumieran la importancia de los detalles– que dibujaran la arquitectura que daba soporte a ciertas obras. Se conservan los ejemplos que el propio Nabokov, como lector, alguna vez dibujó durante sus lecturas, entre los cuales una planta del apartamento de los Samsa de la *Metamorfosis* de Kafka o una cartografía de Dublín cuajada de hilos hilvanando lugares, a la luz de *Ulises*, valiosas arquitecturas dibujadas por un escritor, antisimetría de algunas de nuestras investigaciones. Al estudiarlos alcanzo una particular emoción: el descubrimiento de su inigualable capacidad de observación y sagacidad lectora y al tiempo, el gozo de sentir que acaso, como arquitecto y lector, quizás pueda superar al genio, o al menos, probar que no hay texto literario tan perfecto que alcance a ser unívoco, quizás por ello su perfección; hay, al menos, tantos proyectos como lectores.

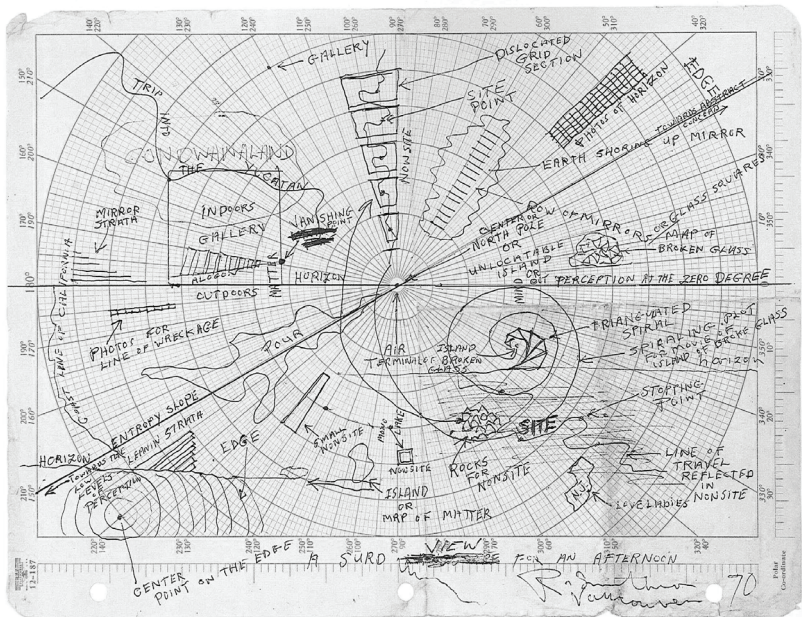
Como un lector que escribiera, el arquitecto que estudia proyectos y proyecta, conoce el placer de habitar el mundo creado por otros, es a la vez, un cartógrafo y un explorador, como el propio Smithson. El análisis de proyectos ejemplares nos hace sentir la posibilidad de transformar el mundo o de desvelarlo. Vemos lo que no ha visto nadie, Leon Battista Alberti lo llamaba “ser un dios sobre la tierra”. El arquitecto que investiga es como el escritor que lee: se identifica tanto con el acto de la composición como con el relato, como un ser trascendente que tuviera dos mentes, como Jano, y se desplazara, de nuevo en una orientación cambiante, sobre el puente que las une: disfrutamos de lo que se nos cuenta; desvelamos lo que se está haciendo en la página. En 1942 Friedrich Kiesler ideó un curioso dispositivo de madera en espiral desde el que mirar la caja en que Marcel Duchamp

había reunido su producción artística; aquel visor era otro proyecto-para-mirar-un-proyecto-que-guardaba-otros-proyectos. El acto de leer es una escritura, entre proyectos, los que hacemos y los que investigamos, en continua transmisión, se ha de borrar la linde entre lector y escritor. Si la literatura sobre literatura es otra forma de literatura, creación sobre la creación, la especulación sobre proyectos ha de afrontarse con las herramientas de un proyecto: manipulación de la realidad, argumentada, precisa y libre. Cualquier arquitecto que haya visitado por primera vez algún proyecto fascinante sin haber conocido antes su planta sabrá de esta atracción embriagadora que nos convierte al tiempo en autores e intérpretes, al estudiar y sentir lo que otros han ideado y habitarlo, como proyectando acompañados y a tiempo real, igual que Dédalo, encerrado y en busca de la salida, en el laberinto que había proyectado para otros.

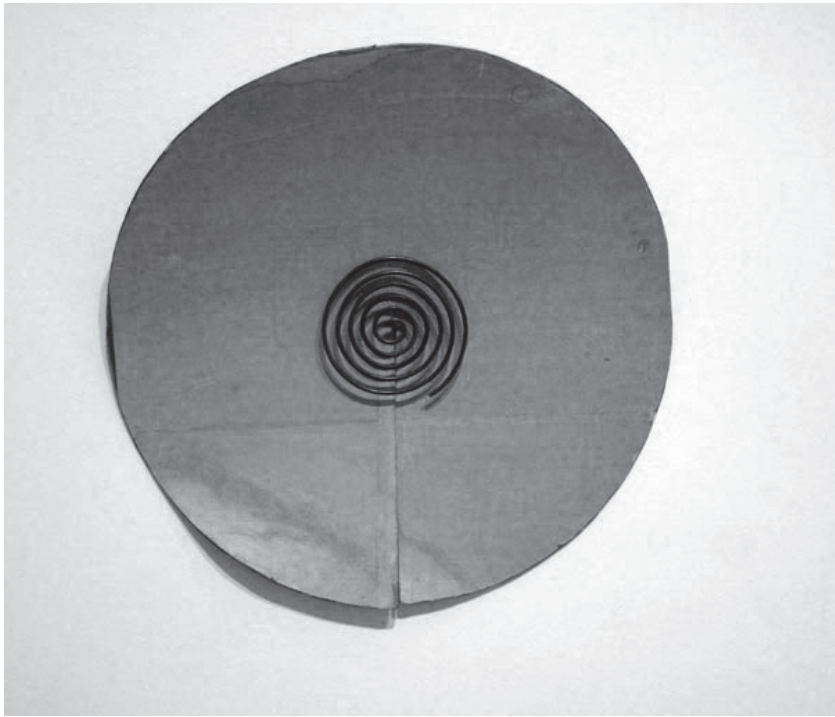
.







Robert Smithson. A Surd View for an Afternoon, 1970.



Constantin Brancusi. Retrato de James Joyce, 1929.

## Desapariciones y odiseas.

### 1

En 1972 Bas Jan Ader presentó en el espacio de resonante nombre Art & Project, en Ámsterdam, su obra *The Boy who Fell over Niagara Falls*: en ella, a modo de *performance*, el artista se sentaba en una silla junto a una mesa pequeña con una lámpara, un vaso con agua y un ejemplar del *Reader's Digest*; entonces comenzaba a leer una noticia sobre un niño que sobrevivió a una caída en las cataratas del Niágara en un bote pequeño, acentuando cada línea de la historia con un sorbo de agua del recipiente. Cuando el relato concluía, el vaso estaba vacío, y Ader abandonaba la sala.

Para nosotros este trabajo, como la actitud misma del artista y profesor holandés, errante *artista de artistas*, ilustra el espíritu de tantos de nuestros paseos. Así el ingenioso uso de la metáfora simplificada (los sorbos de agua contienen la catarata en el vaso), la coherente referencialidad de ciertas trayectorias (la caída del niño como trasunto real de las caídas que el autor llevase a cabo en muchas de sus obras), el lírico destino de algunas vidas fundidas sin límites con el arte (el agua del vaso, las lágrimas mismas del artista —que compusieron otra de sus acciones más emocionantes, *Sept. 13 1970. I'm too sad to tell you*—, las cataratas como caídas o lágrimas; premonitorias condensaciones todas del océano en que él habría de perderse para siempre). Con la misma mirada, entre *site* y *non-site*, piedras y mapas, hay un salto de escala y de concepto igual que de la narración de la crónica en el periódico a la acción. En los proyectos de Ader palpaba el vértigo del riesgo, al borde de la precipitación al vacío, y el fracaso consustancial de toda exploración de lo sublime: si el niño del recorte de prensa pudo no haber sobrevivido a las aguas torrenciales, si el vaso de agua contenía la semilla de la posibilidad íntima de ahogarse, su última travesía oceánica, *la búsqueda de un milagro*, habría de ser su última obra, aún hoy inacabada, y al tiempo culmen de todos sus viajes. En la comentada instalación paradigmática en la galería holandesa advertimos también una lección muy afín sobre la escala, además de sobre la metáfora. Como en los citados versos de Blake (y la eternidad en una hora o el infinito en la palma de la mano);

en la aventura doméstica a nuestro alcance según José Emilio Pacheco y su gato (“Ven, acércate más. / Eres mi oportunidad / de acariciar al tigre / –y de citar a Baudelaire”); o en esa grieta en la pared en la que Smithson adivinaba el Gran Cañón.

Ader desapareció para siempre en el Atlántico, en 1975, residía entonces en Estados Unidos, impartía clases en la Universidad de California. Allí decidió subirse a un bote de cuatro metros de eslora, el “Ocean Wave”, con el remoto objetivo de alcanzar Inglaterra. *In Search of the Miraculous* fue el título de su odisea terminal, meses después el bote fue encontrado semi-hundido en la costa gallega. Una década antes había llegado a Norteamérica a bordo del barco “Felicidad”, escoltado hasta la costa por un buque de la marina estadounidense que lo había rescatado casi náufrago –averiado y sin agua ni comida– en algún lugar entre su partida en Marruecos y su destino final de San Diego, once meses de aventura. Una vez más, la literalidad de la caída, el riesgo y el fracaso como motor artístico. Y en la otra orilla de la metáfora, y en el otro extremo del vector de escalas, la analogía del proyectista con el navegante solitario en el océano; entre los paisajes imaginados por Smithson, pocos de tanto calado literario como sus islas a la deriva. Ader como un intrépido héroe griego, épico Ulises contemporáneo, quizás seducido por las leyendas de exploradores polares –como el propio Smithson embelesado por el influjo magnético de los polos, igual que aquel capitán Hatteras de Julio Verne, atraído irremisiblemente como un imán por el polo– enfrentado a una energía infinita que llegó a vencerlo en su pesquisa hacia lo desconocido. Hoy emulando su actuación, sentados junto a nuestra mesa, podríamos recitar junto a la noticia de esta triste desaparición artística la despedida de *El viaje* de Baudelaire (nuestra oportunidad de citarlo): “al fondo del abismo, ¡Cielo o Infierno!, ¿qué importa?, / ¡al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo*!”. Su cuerpo nunca apareció, fue su epopeya inconclusa –que un juez podría declarar como una obra abierta– una de las más hermosas obras de arte conceptual jamás acometida, como un *arte física* de Meireles que él sí se hubiera atrevido, temerariamente, a escenificar. El artista, sí, se acercó al abismo del verso de Píndaro agotando el campo de lo posible. Queda el consuelo de pensar que alguna vez pueda regresar de un periplo a través del tiempo con el pelo blanco, como el marinero que volvió de la cascada de remolinos cósmicos

del Maelström, según la narración de Poe. En otro cuento paralelo del mismo autor, curiosamente de final abrupto, casi inacabado, *El relato de Arthur Gordon Pym* (que años más tarde Verne revisitaría y *terminaría*, con menor fortuna, en *La esfinge de los hielos*), se concluye con una figura cercana a la de Ader, la del héroe sobre una canoa en el fin del mundo: una irresistible corriente empuja su embarcación hacia el polo y, a medida que se acerca a los límites de la tierra, el entorno va transmutándose, se atisba una enorme columna de vapor en el horizonte y el agua adquiere un tinte lechoso mientras cae un fino y pálido polvo.

“Entonces nos precipitamos en el interior de la catarata, que se entreabrió como para recibirnos. Pero he aquí que, a través de nuestro camino, se alzó una figura humana de proporciones mucho mayores que las de ningún habitante de la tierra, con el rostro velado; el color de su piel tenía el blanco purísimo de la nieve”.

En la misma sesión podríamos recitar igualmente, como homenaje, unos versos de William Carlos Williams, los de su poema *El descenso*:

“El descenso seduce  
como sedujo el ascenso.  
Nunca la derrota es solo derrota pues  
el mundo que abre es siempre un paraje  
antes insospechado”.

O aquellos otros del referido Pacheco, en su escolio a Jorge Manrique, a propósito del agua y los desplazamientos:

“La mar  
no es el morir  
sino la eterna  
circulación de las transformaciones”.

Del mismo modo, hoy, como una glosa que declamar en sincronía mientras damos rodeos en torno a la muerte en avioneta de Smithson, podríamos tomar un artículo periodístico, redactado como la crónica de un accidente aéreo en medio del océano:

El protagonista es el poeta Ivo Machado, nacido en las islas Azores, que en su identidad civil es controlador aéreo. Cuando Ivo era un joven de 25 años controlaba vuelos en el aeropuerto de la isla de Santa María, la más grande del archipiélago de las Azores, en mitad del Atlántico, equidistante de Europa y América del Norte.

Una noche, al llegar a su trabajo, el jefe le dijo:

—Hoy dirigirás un solo avión. Es un caso especial, un piloto inglés que lleva un bombardero británico de la Segunda Guerra Mundial hacia Florida para un coleccionista de aviones que lo compró en una subasta en Londres. Hizo escala aquí y continuó hacia Canadá, pues tiene poca autonomía, pero lo sorprendió una tormenta, debió volar en zigzag y ahora le queda poca gasolina. No le alcanza para llegar a Canadá y tampoco para regresar. Caerá al mar. Debes tranquilizarlo, está muy nervioso. Dile que un destacamento de socorristas canadienses ya partió en lanchas y helicópteros hacia el lugar estimado de caída.

Ivo se puso los audífonos y empezó a hablar con el piloto, que en verdad estaba muy nervioso. Lo primero que éste quiso saber fue la temperatura del agua y si había tiburones, pero Ivo lo tranquilizó al respecto. No había. Luego empezaron a hablar en tono personal, algo infrecuente entre una torre de control y un aviador. El inglés le preguntó qué hacía en la vida, le pidió que le hablara de sus gustos y de sus sentimientos. Ivo dijo que era poeta y el inglés pidió que recitara algo de memoria. Por suerte recordaba algunos poemas de Walt Whitman y de Coleridge y de Emily Dickinson. Se los recitó y así pasaron un buen rato, comentando los sonetos de la vida y de la muerte y algunos pasajes de la *Balada del viejo marinero*, que Ivo

recordaba, donde también un hombre batallaba contra la furia del mundo.

Pasó el tiempo y el aviador, ya más tranquilo, le pidió que recitara los suyos propios, y entonces Ivo, haciendo un esfuerzo, tradujo sus poemas al inglés para decírselos sólo a él, un piloto que luchaba en un viejo bombardero contra una violenta tempestad, en medio de la noche y sobre el océano, la imagen más nítida y aterradora de la soledad. “Noto una tristeza profunda, un cierto descreimiento”, le dijo el aviador, y hablaron de la vida y de los sueños y de la fragilidad de las cosas, y por supuesto del futuro, que no será de la poesía, hasta que llegó el temido momento en que la aguja de la gasolina sobrepasó el rojo y el bombardero cayó al mar.

Cuando esto sucedió el jefe de la torre de control le dijo a Ivo que se marchara a su casa. Después de una experiencia tan dura no era bueno que dirigiera a otras aeronaves.

Al día siguiente Ivo supo el desenlace. Los socorristas encontraron el avión intacto, flotando sobre el oleaje, pero el piloto había muerto. Al chocar contra el agua una parte de la cabina se desprendió y lo golpeó en la nuca. “Ese hombre murió tranquilo”, me dice hoy mi amigo Ivo, “y es por eso que sigo escribiendo poesía”. Meses después se investigó el accidente e Ivo debió escuchar, ante un jurado, la grabación de su charla con el piloto. Lo felicitaron. Fue la única vez en la historia de la aviación en que las frecuencias de una torre de control estuvieron saturadas de versos.

“Aún sueño con su voz”, me dice Ivo, y yo lo comprendo, y pienso que siempre se debería escribir de ese modo: como si todas nuestras palabras fueran para un piloto que lucha solo, en medio de la noche, contra una violenta tempestad.

Encontré este cuento de Santiago Gamboa –si es que lo fuese–, camuflado con el ropaje de noticia, entre las páginas de *El País* hace unos años (3 de mayo de 2008), tras el encabezado *De poetas y aviadores*, me pareció una hermosa historia que acercar a tantos lugares, entre otros, por la hondura

del epílogo artístico de una vida fundida con el arte, o por los discursos entrelazados en diversos formatos o tiempos, a los que aquí se refieren. Nunca quise averiguar las proporciones de la fórmula, las dosis exactas de realidad y ficción de aquel pasaje arrancado del diario. Leí después a otro cuentista, Eduardo Berti, afirmar que tal poeta existe, y supuse que alguien podría investigar, como una obra abierta que saltara como una corriente alterna de un polo a otro, los versos que el aviador pudo escuchar antes de su final, la última obra de un poeta.



Felicity Collman ha postulado que todo lo que Robert Smithson abordó en su acción intensa respondía a un viaje; una odisea, la necesidad de búsqueda y experimentación: itinerarios mentales, paseos cartográficos, Smithson no esbozó jamás texto o trabajo alguno que no fuera un desplazamiento. Algunos de sus proyectos, como sus paisajes entre lo ficcionado (como la navegación inversa en torno al polo de Meireles, o el anillo en movimiento contrario a la tierra de Tesla) y lo real (el propio muelle en espiral), resonaron en este espacio entre el pensamiento y la construcción. *Lemuria* era un conjunto de conchas marinas de un isla de Florida trasladados a ese continente ficticio; *Proposal for a Monument in Antarctica*, era una suerte de escultura minimalista en el polo que pretendía congelar la entropía (de acuerdo al tercer principio de la termodinámica los cambios de entropía cesan a los cero grados Kelvin) y reflejaba este interés compartido y continuo por la geografía o la historia, la realidad y el proyecto. En “Towards the Development of an Air Terminal Site” Smithson reflexionaba sobre “lugares remotos, como Pine Barrens de Nueva Jersey, o las llanuras heladas del Polo Norte y del Polo Sur, que pueden reconsiderarse como formas de arte capaces de utilizar el territorio real como un medium”. El oscilante, y simbólico, desplazamiento físico entre el polo geográfico y el magnético, como si el campo magnético fuese un estrato más superpuesto al territorio, constata la evidencia, alegórica y real, de que hay lugares inalcanzables, como el horizonte, precisamente porque la tierra se mueve incansablemente. El catálogo de la exposición que el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles dedicó a Smithson en 2004 (que al año siguiente pudo verse en el Whitney de Nueva York y promovió el lanzamiento de la barcaza) transfería a la misma portada el dibujo que hiciera durante su conversación con el historiador Dennis Wheeler, en Vancouver en 1970 (el año de *Spiral Jetty* o del croquis de la barca en torno a Manhattan): sobre un papel pautado circularmente trazaba su personal genealogía de intereses, proyectos e ideas. En él, como una guía de viaje, o un mapa de su producción, intuimos los temas de su universo: espirales, entropía, estratos, geología, no lugares, miradas, límites, horizontes, bordes, centros, polos, Nueva Jersey.

En la misma silla de Ader podríamos enunciar otra reseña simultánea más, la paradójica muerte del explorador polar Roald Amundsen, real y sin embargo propia de una ficción intermedia y equidistante entre el navegante Ader y los aviadores Smithson, o Machado. En los años veinte del siglo pasado, asimilados ya sus éxitos pioneros del Paso del Noroeste y la llegada al Polo Sur, el noruego decidió abandonar las rutas en barco o trineos y se inició en la aviación como una apertura a nuevas vías de exploración. Empezó así el reto de sobrevolar el Polo Norte en una expedición con dos hidroaviones. Después de ocho horas de vuelo, a tan solo unos kilómetros del objetivo, se vieron obligados a amerizar en un descenso en espiral; conseguirían finalmente regresar cuando ya se los daba por muertos. Un año después, junto a Nobile, lograría su propósito de sobrevolar aquel punto: fue la primera persona en haber estado en los dos polos, entonces decidió retirarse. Posteriormente, Nobile preparó otra expedición al Ártico, y una avería obligó a un aterrizaje de emergencia sobre el hielo. Amundsen se ofreció para participar en la operación, pese a su creciente rivalidad con el italiano. Intrépido, despegó pese al mal tiempo, mientras el resto de pilotos decidió esperar una mejoría meteorológica. Su aeroplano perdería el contacto por radio y no se volvería a tener noticias de él. Según pasaron los meses las probabilidades de que apareciera con vida se desvanecieron. Al final se encontraron los restos del aparato, el explorador había encontrado la muerte entre los hielos polares. Refiere Javier Cacho en su apasionante *Amundsen-Scott: Duelo en la Antártida*, que poco antes de su último vuelo había confesado a un periodista “lo maravilloso que se ve todo desde arriba, allí es donde me gustará morir”. Lo hizo, en desdichada justicia poética, diluyéndose precisamente sobre el lugar que justificó su vida.

Robert Smithson propuso su escultura antártica en 1966, mientras desarrollaba sus primeros *earthworks*. Ese año había sido contratado como consultor artístico por el estudio de arquitectura e ingeniería Tippets, Abbett, McCarthy & Stratton para proponer obras de cierta escala a lo largo de las pistas de aterrizaje del Dallas-Fort Worth Regional Airport, que entonces pretendía convertirse en uno de los mayores aeropuertos del mundo. Quizás fuera ahí, desde esta particular conexión arquitectónica, y esta posición adyacente a la mirada del aviador, cuando se empezara a fraguar su concepción de esculturas en el territorio. En sus comentarios, y en los escritos de la época, se mostraba entusiasmado con la idea de poder hacer esculturas tan grandes como Central Park. Al final el contrato para los planes del aeropuerto recayó en otra firma, aquellas ideas concebidas para Dallas no se harían realidad, pero él ya no perdería ese interés por aquel tipo de prácticas que luego serían enunciadas como *land art*. Su primer *non-site* fue de hecho en Pine Barrens, Nueva Jersey, en una pequeña pista de aterrizaje, apenas usada, al sur de su ciudad natal (en el artículo en que la presentaba, antes citado, hacía ya alusión a la mirada que unía en continuidad la periferia urbana norteamericana con los círculos polares, escenarios ávidos para un mundo por imaginar).

Tal vez algún lector conozca mi interés por la necrológica de ciertos artistas, cuentos sobre la muerte como la última obra de ciertos artistas, así algunos aquí mencionados, y otros, como Mark Rothko, Jackson Pollock, Ana Mendieta o Aldo Rossi. El obituario de Smithson en *The New York Times* que anunciaba su muerte y resumía su vida es sin embargo una pieza escueta y simple, sin matices ni especificidades, en definitiva un apresurado ejercicio de oficio que desmerece al aludido; desde luego, no hubiera valido para ser leído en alto y en sintonía, como el apunte del niño en la catarata, en este episodio sobre el colofón del artista (en este libro que discurre funámbulo sobre la red paralela de ciertas notas recortadas, segundas historias detrás de las cosas).

“Robert Smithson, escultor, murió al estrellarse su aeroplano el viernes, junto al piloto y al fotógrafo, mientras supervisaban la cons-

trucción de uno de sus *earthworks*, en un rancho cerca de Amarillo, Texas. Tenía 35 años y vivía en el 799 de la calle Greenwich. Smithson, nacido en Passaic, Nueva Jersey y formado en la Art Students League, había sido uno de los miembros de la escuela minimalista que llamaron la atención en 1968. En 1966 fue contratado por una empresa de arquitectura e ingeniería que elaboraba propuestas para el aeropuerto de Dallas con objeto de que diseñara esculturas de tierra que pudieran ser vistas desde el avión. (...) Quizás uno de sus más conocidos trabajos al aire libre fue *Spiral Jetty* en Utah. Smithson impartió conferencias sobre su obra en universidades y recibió también invitaciones para desarrollar sus *earthworks* en Holanda, Roma, Yucatán y Kent, Ohio. Colaboró con su mujer, la artista y cineasta Nancy Holt, en la realización del film de 6 minutos *Swamp*, estrenado este mismo año. Le sobrevive también su madre, la señora Irving Smithson”.

*The New York Times*. 24 de julio de 1973.

Estas hojas de mi cuaderno, en voz baja y ruborizado, quisieran ser el texto que él debió tener, que alguien quizás pudiera leer a la vez que otro proyecto, como Ader en Art & Project, actualizándolo al situarlo como un eco de fondo junto a otra historia entrecruzada, resonante y vecina, a través de la transferencia –escalar, geográfica, temporal– de toda metáfora. En los días previos el artista Tony Shafrazi había hablado a Smithson de un rancho cerca de Tevocas Lake, éste se mostró interesado y pidió el permiso del propietario para construir un *earthwork* en aquel lago. Falleció tomando vistas del paraje, junto al piloto y el fotógrafo, chocó contra un promontorio que antes había señalado como un lugar idóneo para contemplar la obra en curso. Como Bas Jan Ader acabó fundiendo el arte con la vida, en su última huella sobre el paisaje, cual otro Ulises, suburbano; en 1968, en “A Provisional Theory of Non-Sites”, había dejado para la posteridad este manifiesto: entre el sitio real y el *non-site* existe un espacio de importancia metafórica, pudiera ser que viajar en este espacio fuera una inmensa metáfora.



Robert Smithson y su piloto en el emplazamiento para su propuesta de *Island of Broken Glass*, 1969.



## Sueños y proyectos.

Hace unos años en el Palacio de Cristal en el Retiro, se presentó la instalación *El Palacio de los Proyectos* de Ilya Kabakov, en colaboración con su mujer Emilia. En ella el artista planteaba una visión sobre los sueños y deseos que ayudan al hombre a sobrevivir y trascender la realidad, con la forma de una espiral que, entre la ironía y el optimismo, contenía visiones para mejorar el mundo: “El mundo se compone de multitud de proyectos, unos realizados, otros a medio realizar y otros que no se han realizado. Todo lo que vemos a nuestro alrededor, en el mundo circundante, todo aquello que descubrimos en el pasado, lo que quizás podría incluir el futuro... todo eso constituye un mundo de proyectos sin límite”.

Además de en el Palacio de Cristal de Paxton, *El Palacio de los Proyectos*, se inspiraba en otro referente que cantaba a la ciencia y el progreso, el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, torsión espacial en espiral, variaciones en torno a la vertical. La utopía artesanal y narrativa de Kabakov podía ser descrita materialmente como una espiral de dos plantas con estructura de madera y envolvente semitransparente amueblada con mesas, sillas, vitrinas, biombos y paneles; este edificio-dentro-de-otro-edificio nos interesa en su esencia intangible: a través de un recorrido sus proyectos ofrecían una perspectiva particular, en cierto modo concreta, de cómo mejorar la vida humana, o el mundo que nos rodea; ésta es la base de la arquitectura misma. Aquel extraño caracol luminiscente era un peculiar museo, y al mismo tiempo transmitía un sentido didáctico. Las salas se agrupaban por temas, y entre algunas de ellas surgían relaciones de vecindad en función de algún principio que las fundamentaba, el conjunto formaba una evocadora feria con tres categorías básicas, ordenables según la escala: proyectos relacionados con mejorar la vida de otras personas, proyectos que estimulan la creatividad y ayudan a que surjan los proyectos, y proyectos encaminados a perfeccionarse uno mismo como individuo. Nuestra actitud, de aprendizaje e investigación permanente, debiera ser siempre cercana, a aquella exposición de la pareja rusa; el nuestro es un universo de proyectos sin límite. El juego plurisignificante de Kabakov encerraba, como alguno de los paseos de este libro, un ejercicio de viaje a

través de las escalas: el suyo del individuo a la sociedad, desde una domesticidad precaria –la colchoneta para mirar ilustraciones, el agujero en el suelo de la habitación, la cesta de mimbrés con mensajes, el escritorio con lápices y cuadernos– hasta la ensoñación de las estrellas –una distribución equitativa de la energía planetaria, una geografía inventada de árboles y rocas, una nueva topografía para el mundo o una organización de las nubes (aquel anillo de Tesla bien podría haber aparecido aquí). Su trabajo, de ciertas resonancias en el plano metafórico con el de Smithson, pretendía expresar la fértil interacción entre los lugares y los pensamientos, el arte y la vida.

Los distintos proyectos se presentaban con maquetas y dibujos, todos ellos, además, eran referidos a través de sugerentes memorias organizadas como hermosas narraciones para personajes ficticios de nombre y profesión citados –astrónomos, músicos, escritores, fotógrafos, arquitectos, profesores, investigadores o estudiantes– llenas de ideas expansivas y universales, y seguidas de listas específicas y asequibles de instrucciones y materiales, con un conseguido tono entre la receta de cocina, la práctica de laboratorio, la guía de montaje de algún artículo para el hogar o nuestra inevitable medición y presupuesto con partidas y epígrafes.

El catálogo de proyectos contenidos en aquella espiral era una lista febril de tipos inventados, como lo era ya uno de sus trabajos más conocidos, *10 Personajes* (1981-1988), que compartía carácter narrativo con la instalación aquí consignada. La lista completa de los enunciados de Kabakov está repleta de lemas potenciales: una habitación que alza el vuelo, un encuentro con el pasado, viaje nocturno, encuentro con un ángel, suite de músicas del mundo, ciudad-palacio del futuro, monumento de uno mismo, o el condensador título paradigmático del propósito del conjunto, el rincón de los proyectos. Hace solo unos días se publicaba en la aguda sección “El Acento”, breve suelto editorial del diario *El País*, una pieza deliciosa –como otras de la serie– sobre geoingeniería, “una ingeniería que no se conforma con menos que transformar la tierra en su conjunto”: con el pie de un reciente cónclave en la Royal Society británica acerca de la viabilidad científica y económica de ciertos megaproyectos, se exponían con un tono leve y didáctico que no precisaba el lugar exacto entre la realidad y la ficción,



de una manera aforística, algunas ideas de científicos y tecnólogos para enfriar el planeta: sembrar nubes de partículas en la estratofera a imitación de las erupciones volcánicas para reflejar de vuelta al espacio una parte de la radiación solar; cultivar grandes extensiones de terreno con cosechas de colores claros que absorben menos calor que la vegetación oscura; instalar en órbita una red de satélites con grandes pantallas brillantes desplegadas como espejos espaciales. La relación recordaba, en el fondo y en la forma, a la de Kabakov, así como a otras ideas aquí presentes.

En un brillante pasaje de *La configuración del tiempo*, que seguía el rastro de símiles estelares, declamaba Kubler esta preclara síntesis de nuestro trabajo, luces en las travesías contemporáneas por la incertidumbre: “estos procesos de cambio son todos lugares inexplorados donde el viajero se pierde y tropieza en la oscuridad. Los indicios para guiarnos son escasos, tal vez los apuntes y bosquejos de arquitectos y artistas, hechos con el entusiasmo de imaginar una forma, o los borradores manuscritos de poetas y músicos llenos de tachaduras y correcciones, sean las confusas playas de este oscuro continente de ahora, donde la marca del futuro la recibe el pasado”.

Sostenía Chesterton que la literatura puede ser un lujo, pero la ficción es una necesidad. Por extensión, y en esta difícil coyuntura, valdría el alegato siguiente: la arquitectura puede ser un lujo, pero proyectar es necesario. Porque el mundo no está creado por completo, seguimos contándolo y proyectándolo. Un proyecto podrá ser irrealizable, pero ello no le resta su valor potencial, en lo propositivo como en lo calmante, en lo formativo como en lo reivindicativo. Así ocurre, pongamos por caso, con los proyectos universitarios. De este modo, también, cabe lanzar la proclama de que todo proyecto ha de inventar una tipología. Existen ideas, que en su mero enunciado en palabras, o en su elocuente trazado sobre el cuaderno, tienen ya un innegable poder de transformación. Ocurría con algunos textos de Smithson, y con algunos de sus dibujos. El proyecto y la escritura transitan siempre entre la realidad y la ficción. La escritura y la arquitectura comparten cierto sueño de omnipotencia, pretender ordenar el mundo con algunos trozos de papel. Existe en cambio una diferencia en esta analogía, cuando uno escribe en una hoja de papel lo que ve o piensa, la vida parece no transcurrir en el presente: uno la va escribiendo, tal que si la viera ya

pasada o muerta, ya vivida; proyectar es ser escritor de la vida que vendrá, como un exorcismo que vence al tiempo y mejora los lugares.

Kabakov reunió todos aquellos proyectos en un cuaderno que llamó *El libro de los proyectos*, título que sublima todas las páginas que hemos podido soñar o escribir, laboratorio de ideas y mapa de viajes. Estaba encuadernado en pasta dura de cartón gris de proyectos, sin forrar, como esas libretas que con una tela que asoma en el canto, parecen pequeñas maquetas planas y resultan contenedores de ideas sueltas que se esparcen en lugares diversos con el paso del tiempo. Si todo es también una cuestión de escala, desde un vaso de agua hasta una cascada, y de una molécula de sal a una constelación de estrellas –nuestra labor consiste en encontrar como Dédalo la distancia adecuada–, y si todo es además un diálogo de continente y contenidos, nuestros proyectos podrían ser guardados en una caja, o aprehendidos en unas páginas, como el esfuerzo mismo de relacionar mediante el intelecto, por abstracción y condensación, lugares y no lugares, igual que los proyectos del artista ruso se custodiaban en una espiral de tablones, porque, al final, las ideas acaban por encerrarse en alguna forma, ésa es la grandeza de la arquitectura.

En las semanas en que estos *paseos en espiral*, pasaron de apuntes de clases e investigaciones a este modesto libro ilusionado, falleció –también antes de tiempo– Luis Moreno Mansilla, admirado arquitecto, profesor y escritor. A él le escuchamos decir lo siguiente, y aún nos parece sentir el eco, a propósito de esto que intentamos expresar en esta edición numerada, con su influencia cercana pero tan lejos en valía: “la arquitectura es silenciosa, no habla. Sin embargo, al hacer arquitectura, nos proponemos algo. La arquitectura es el esfuerzo de la materia por ser. Es un esfuerzo por hacer visible aquello que no lo es: los pensamientos. Un pensamiento, como un sentimiento, es algo que pertenece al mundo de lo indeterminado, al mundo que no ha tomado forma todavía. Hacer presente algo es darle forma, pensando que lo que se ve, existe. De este modo, los actos sobre la materia sí tienen voz, al dibujar la distancia entre lo que las cosas son y lo que quisieran ser. Con el trabajo de los hombres, lo que era igual se vuelve diverso, y lo inerte se vuelve animado, al rozarlo con fe. Y se acerca a nosotros tanto más cuanto más misterioso sea su igualdad y su diversidad; tanto

más cuanto más extrema sea su abstracción y más rugosa su materialidad; ése es el lugar donde habita el misterioso intercambio entre lo arbitrario y lo necesario. Luego llega el momento más difícil, el refugio de los poetas más puros: una vez que las ideas están presentes, hay que volverlas invisibles”. Valga como sentido homenaje a su figura, a sus ideas y a sus formas.

Cualquier libro de proyectos, sobre proyectos, entre proyectos, es una narración de sueños y hechos cotidianos, porque la construcción de un porvenir mejor es, ha sido y será, junto a la noción del refugio para el hombre, la otra idea que ha de animar cualquier arquitectura. Toda arquitectura sobre nuestro territorio acaba reuniendo relatos a los que dotamos de corporeidad.

La espiral es una geometría de resonancia. En la dialéctica del arte de vanguardia acaso represente la homotecia del progreso hacia delante. En una lectura ampliada, como la visión del tiempo cósmico de Smithson para *Spiral Jetty*, se trata de una entidad que en una visión instantánea podría estar extendiéndose o plegándose, y así, deviene la condensación formal de una característica indisoluble del proyecto: vamos continuamente hacia delante y atrás, iteración experimental de incertidumbres y críticas, en un viaje que siendo circular describe al mismo tiempo espacios entre esos círculos. La espiral desplegada, por otra parte, remite a una progresión matemática; la espiral retraída, hasta la condición de semilla, nos acerca al origen de las cosas, y nos sitúa en el corazón de nosotros mismos, como algunos pasajes de la obra de Kabakov. Todos sus proyectos, de intitulación hermosa y vibrante, fugaban en múltiples direcciones; igual que en nuestro trabajo movemos cosas de un sitio para otro: nos conmovemos para llegar de un punto a otro, y en la travesía, hacernos también mejores y hacer mejor el mundo.







Dennis y Erik Oppenheim. *Transfer Drawings*, 1971.

## Leer y escribir.

### 1

En 1969 Dennis Oppenheim realizó *Ground Mutation-Shoes Prints*, la impronta de sus pasos sobre el terreno: durante tres meses caminó con unos zapatos que él mismo había modificado mediante cortes en la suela y en el tacón. “Quería poner en contacto las improntas de miles de individuos. Mis pensamientos estaban completamente repletos de diagramas de recorridos”. Por estas fechas inició también su serie de galerías transplantadas, en la que trasladaba el dibujo en planta a escala real de alguna sala expositiva a algún otro territorio, conceptualmente una experiencia bajo el influjo de los lugares y no lugares smithsonianos, y formalmente, más cercana incluso a la analogía con la arquitectura de esta dualidad entre proyecto y representación que hemos expuesto a propósito del trabajo de Smithson. En una de ellas, por ejemplo, transfería la planta cuarta de una galería del Andrew Dickson White Museum a Ithaca, Nueva York, destino con resonancias homéricas. En estos años, Oppenheim jugó a dibujar trazos y fronteras en el paisaje que evocaban la parentoriedad de las líneas de los mapas, y del trabajo, por definición efímero, de los artistas. Luego su obra perdió intensidad y alcance, hasta derivar en un formalismo sin sustancia; alguna vez he pensado que la muerte de Smithson debió de suponer para algunos de sus coetáneos la pérdida de un faro en sus travesías, ello resulta igualmente evidente en el caso de Nancy Holt. El interés menguante del trabajo de Oppenheim o de Holt es una prueba, triste y contradictoria, del poder de seducción que el discurso de Smithson ejercía en aquel periodo, como un foco que iluminaba ciertos instantes del arte americano. En su ocurrente *Warhol's Dream*, Saul Anton ficciona la conversación en dos largos paseos, uno de ellos por Central Park, el otro una visita al Empire State, entre Andy Warhol y Robert Smithson: es indudable que Anton ha estudiado los discursos de ambos hasta interiorizarlos de modo que la charla emula, hasta el punto de pasar por ciertas (como la novela de Echenoz sobre Tesla) las disertaciones de ambos. En la ficción Andy se muestra profundamente fascinado por el talento inigualable y el encanto misterioso de Bob, al que sitúa por encima de todos los demás, al tiempo

que lo explica de un modo delicioso: vagando por Méjico o Nueva Jersey buscando lugares que nadie encontraría y tratando que los demás dejaran Nueva York para emprender viajes a lugares en medio de ninguna parte, “he was the best nowhere artist I knew”; escribía mucho y siempre tenía claro lo que quería decir, incluso aunque el resto no; siempre hablando de cristales, estrellas, dinosaurios, piedras, filosofía y quién sabe qué más). El poderoso y magnético despliegue de sus ideas debió resultar para algunos de sus camaradas lo mismo una cascada que un dique. Donald Judd, otro hito en esta ráfaga de luces, alguna vez llegó a quejarse por escrito en *Arts Magazine*: “Smithson no es mi portavoz” (en una ocasión, cuando Smithson vio por primera vez la *pink plexiglas box* de Judd su respuesta había sido: “sugiere un cristal gigante de otro planeta”), lo cual esclarecía con precisión la frustración creciente que le producían las apropiaciones imaginativas de Smithson. Como acaso advirtiese el Andy de la conjetura de Anton, es probable que también el Warhol real, la riqueza de la argumentación de Smithson, abierta y propositiva, desbordaba a los artistas coetáneos al tiempo que los proyectaba y trascendía.

Ya en el ocaso de su periodo fructífero, en 1975, Oppenheim transfirió la imagen de su propia huella dactilar sobre una panorámica de las afueras de Buffalo, magnificándola miles de veces y fijándola sobre líneas de asfalto en el suelo. Al repasarla ahora recuerdo el fragmento de “The Spiral Jetty” en que Smithson citaba uno de esos ejemplares de ciencia-ficción (curioso pleonasma) que poblaban su biblioteca: “Hemos hallado una extraña huella en las orillas de lo desconocido. Hemos ideado teorías profundas, una tras otra, para explicar su origen. Al final, hemos conseguido construir la criatura que dejó la huella. ¡Y he aquí que era nuestra!”. Alguien podría repetirla en voz alta algunos siglos después al visitar esa extraña geografía de piedras y agua, para entonces, ya casi desaparecida por mor de la naturaleza y los estudiosos, en el lago salado de Utah.



Antes que la conocida –y discutida!– teoría de Charles Darwin hubo otra explicación sistemática sobre la evolución, la de Jean-Baptiste Lamarck: se basaba en la hipótesis de que cualquier novedad adquirida por un individuo, gracias a determinado comportamiento y a un entorno específico antes de la procreación podía ser transmitido a su progenie, si no por completo, sí al menos dejando ciertos vestigios. En su obra *Mente y Materia* Erwin Schrödinger señala como ejemplo las callosidades protectoras en la planta de los pies por andar en suelos rocosos que se haría gradualmente hereditaria de manera que generaciones posteriores recibirían esta propiedad. Así los logros adquiridos, adaptaciones, no se perderían si son continuamente usados y se transmitirían a la descendencia. Según la teoría de Lamarck un ser inteligente, y generoso, podría estar seguro de que sus esfuerzos y desvelos por mejorar sus propias habilidades, las físicas como las mentales, no se difuminarían en sentido biológico, sino que formarían parte del proyecto de su especie por alcanzar una perfección mayor. Desgraciadamente, el lamarckismo es insostenible, el fundamento sobre el que descansa –las propiedades adquiridas pueden heredarse– es falso. Es sabido que los pasos particulares con que avanza la evolución son aquellas mutaciones espontáneas y fortuitas que no tienen nada que ver con el comportamiento que el individuo sigue durante su vida. Las especies sufren variaciones azarosas, las que son provechosas se acumulan, al menos se acentúan por la selección y ello continúa de generación en generación, hasta constituirse en mutaciones seleccionadas en una mejora perdurable. Darwin contemplaba la evolución orgánica como un proceso de selección natural que operaba sobre variaciones surgidas al azar. En la concepción de Lamarck, el entorno modelaba el organismo, y las modificaciones, a los descendientes.

Y sin embargo la inocente teoría de Lamarck resulta en ciertas transferencias mucho más metafórica que la de Darwin. Luis Fernández Galiano en “Arquitectura y memoria: del genotipo al fenotipo” escribía acerca de la evolución lamarckiana de la cultura, frente a una evolución biológica en términos darwinistas. Tiene algo de taumatúrgico pensar que nuestros pasos en la vida puedan dejar una huella modificada en nuestros propios genes, y así, ser transmitidos a otros que nos sigan, igual que reconforta la

verdad física de que las ondas de nuestra voz se desplazarán por el universo como un rastro infinito nunca del todo disuelto, en una suerte de eternidad entrópica. Hay también en la teoría de Lamarck un canto a esta idea nuestra de transferencia y un lejano alegato a favor de la sabia adaptación al medio de los mejores proyectos. Como sostiene Schrödinger, existe, pese a su inconsistencia, un núcleo de verdad en la imagen de Lamarck, la irrecindible conexión causal entre la realización de una función y su desarrollo en el curso de generaciones, en un cadencioso progreso gradual. El posterior desarrollo de la genética establece que la información se transmite solo del ADN a la proteína, pero nunca en sentido inverso, eso descarta la posibilidad de la herencia de los caracteres adquiridos, que exigiría el paso de la información de la proteína al ácido nucleico. Smithson podría argumentar –como portavoz– que hay en los postulados de Lamarck una cierta sintonía con sus teorías acerca del tiempo que se pliega o se despliega, y que puede leerse en ambas direcciones.

Aún en los años setenta, Oppenheim llevó a cabo un conjunto de acciones artísticas a las que tituló *Transfer Drawings*. En ellas, mientras arrastraba un rotulador sobre la espalda de su hijo Erik, este trataba de reproducir el mismo movimiento de formas como espirales entrecruzadas sobre un muro. Era una historia de respuestas energéticas, trazos efímeros y estímulos sensoriales, diálogos vectoriales entre generaciones, reflexiones en torno al cordón que une la enseñanza y el aprendizaje.

“Yo estoy dibujando a través de él”, explicaba Oppenheim. En cierto modo uno siempre dibuja a través de los otros, como los arquitectos a través de sus maestros o los estudiantes a través de los suyos (como Smithson a través de Olmsted, nosotros a través de ellos); en un sentido más profundo, ningún gesto es sólo nuestro, el artista es el maestro del eco.

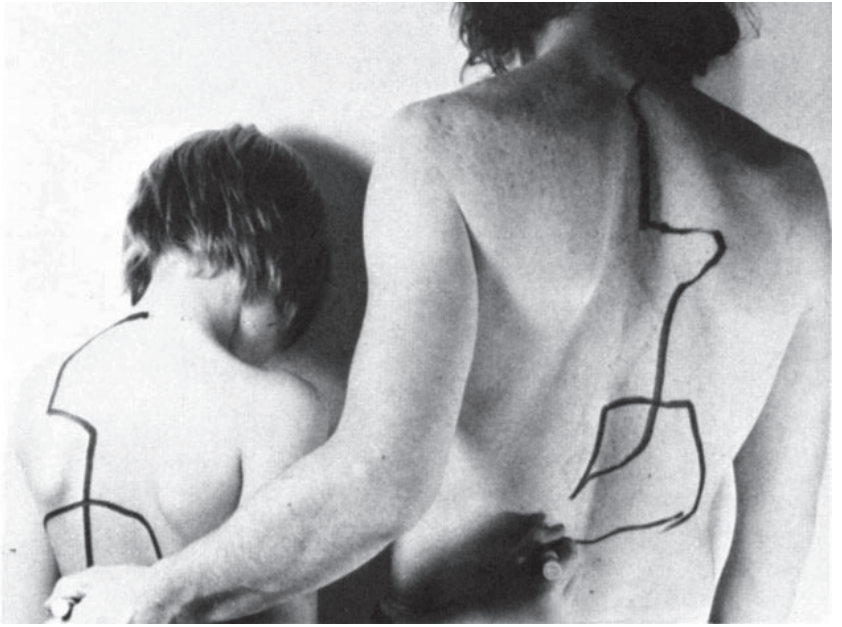
En otra reverberante variante de aquellas transferencias compartidas con Erik, el dibujo resultante no se realizaba sobre un muro, sino sobre la espalda del primer emisor, creándose una suerte de circuito cerrado de recepción y percepción, o de emisión y expresión, o de lectura y escritura. Se trataba, podríamos seguir interpretando, de un proceso bipolar similar a aquel que sucede cuando proyectamos, la comunicación secreta y silenciosa entre la mano y el cerebro, incluso entre lo consciente y lo subconsciente; o entre el lugar y el no lugar; el sueño de dibujar como un sismógrafo y añadir nuestra propia esencia al resultado. En otro sentido crucial cabría decir que quizás el grafismo compartido representara también la evidencia de que nunca dibujamos solos, y que lo que otros dibujan, quizás en parte debido a nosotros, o a través nuestro, nos deja a su vez otras huellas, humanas, toda creación se retroalimenta.

Hay otra resonancia del trabajo de Dennis y Erik con el nuestro: ellos dibujaban líneas sobre planos, también sobre muros, y además sobre personas. Líneas, muros y personas, esas son nuestras componentes básicas. Al atrapar entre los dedos el lápiz, reproducimos la labor del escultor con su cincel y del pintor con su pincel, también la del cirujano en la piel; el albañil imita con materiales nuestras marcas sobre el papel, el cliente habita

entre los muros que nosotros le escribimos al leer su relato de necesidades o deseos, y nuestro yo, unido a las singularidades de su yo, construye una forma para su vida; el proyecto y sus circunstancias.

Para Oppenheim sus operaciones guardaban igualmente un componente emocional y temporal complejo, a propósito de la escala. Según explicaba Oppenheim: “Erik es mi hijo y compartimos ingredientes biológicos muy similares. Su espalda (como un plano) puede verse como una versión inmadura de la mía. En cierto sentido, establezco contacto con un momento del pasado”; el discurso temporal de las dos direcciones del río del tiempo puede extrapolarse a una dimensión escalar.

Toda enseñanza, y en su simetría indisoluble, todo aprendizaje, es una historia de transferencias, como toda lectura y escritura. Estamos siempre a los dos lados de estas líneas en espiral, jugando al mismo tiempo el papel de padre o hijo, como en nuestra propia vida, del inductor o el mediador, y que en cualquier caso, todo lo que nos pasa acaba componiendo un dibujo ampliado en otras voces. Una conversación debería ser siempre una danza continua sobre la franja irreal que separa la enseñanza y el aprendizaje, la entrega y la recepción, el conocimiento y la creación; los proyectos deberían ser siempre hilos en el tiempo y el espacio entre el arte y la vida: entre nuestra mesa y el territorio, y sobre todo, entre el hombre y el mundo.



Dennis y Erik Oppenheim. *Transfer Drawings*, 1971.



Navigare necesse est, vivere non necesse.

Robert Smithson concluía su teoría provisional de los no lugares: “Esta breve teoría es provisional y se puede abandonar en cualquier momento. Las teorías, como los objetos, [como las obras, como los libros] también se abandonan, es cuestionable que sean eternas”.

Sevilla, 2012.









**Ángel Martínez García-Posada** es doctor arquitecto y profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Ejerce la actividad profesional e investigadora en su propio estudio y colabora en diversos proyectos con Sol89 (María González y Juanjo López de la Cruz) o Juan Luis Trillo de Leyva. Como docente e investigador ha desarrollado publicaciones sobre arquitectura, ciudad, territorio o arte contemporáneo, como *Sueños y polvo, cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (2009) o *Tiempos de Central Park* (2011), y en la actualidad dirige las colecciones editoriales *La palabra y el dibujo* o *Transferencias*, y el club de lectura en Lugadero, desde el entendimiento transversal de la cultura y la continuidad entre proyecto e investigación, idea y acción, realidad y ficción, arte y vida.

Antes y después, geografías e historias, orden y desorden, relaciones y entrelazamientos, continuidad y discontinuidad, física y mitología, desapariciones y odiseas, sueños y proyectos, leer y escribir: nueve *Paseos en espiral* que inducen una cartografía real y metafórica, enroscada o desplegada, sobre estas resonancias de ideas y lugares, transitada en un viaje de diversas escalas y tiempos, a través de la figura de Robert Smithson y ciertas transferencias poliédricas, desplazando materiales y pensamientos de un lado para otro, y proclamando que los proyectos deberían ser siempre hilos en el tiempo y el espacio entre nuestra mesa y el territorio, y sobre todo, entre el hombre y el mundo.

-  
Este libro forma parte de la colección unodecien de la editorial Lugadero. Cada ejemplar está numerado y firmado por su autor, convirtiéndose en un objeto literario único.