

[F1] Robert Smithson. Spiral Jetty, boceto. Dibujo, 1970.
Fuente: http://www.ballardian.com/wp-content/uploads/spiral_drawing.jpg
Tomada el día 1 de diciembre de 2014

Emilia Hernández Pezzi

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad
Profesora Titular del Departamento de Composición de la
Politécnica de Madrid

Abel Fernández Villegas

Estudiante, colaborador en proyectos de investigación y docencia
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad
Politécnica de Madrid

Daniel García Marinas

Estudiante, colaborador en proyectos de investigación y docencia
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad
Politécnica de Madrid

Caruso St John y Robert Smithson: Interferencias

Energía, memoria, entropía, lugar, material



Los discursos cruzados son el soporte común del presente número de Cuadernos. El cruce que planteamos tiene como protagonistas al artista Robert Smithson y a los arquitectos Adam Caruso y Peter St. John. Estos últimos hacen mención del trabajo del artista norteamericano para explicar su proyecto de remodelación de Stortorget, la plaza de la catedral en el centro de Kalmar, Suecia. A partir de aquí, comenzamos una exploración del trabajo y las preocupaciones de ambos que nos permite dibujar convergencias y sintonías procesuales por encima de las diferencias temáticas, ideológicas y estilísticas. Al disponer en paralelo la obra de Smithson y Caruso St John descubrimos vibraciones y resonancias que muestran una interacción productiva de sus preocupaciones. La materia se convierte en sus propuestas en un objeto activo y sensible, un depósito energético con el que operar. El traslado de piedras en Stortorget convoca la memoria de la ciudad del mismo modo que el basalto y la sal del Spiral Jetty, erosionados por el tiempo, nos hablan de procesos abiertos. El tiempo y la memoria pasan a ser soportes estratégicos con los que construyen sus miradas. Los objetos se disuelven en las relaciones que establecen con su entorno produciendo equilibrios frágiles e instantáneos. De esta manera el artículo pretende generar un vórtice de reflexión, una espiral en cuyo recorrido se manifiesten las tensiones parciales del cruce propuesto, sus fijezas momentáneas.

Energy, memory, entropy, place, material



Intersecting points of view are the common theme of this issue of Cuadernos. The protagonists of our proposed point of intersection are the artist Robert Smithson and the architects Adam Caruso and Peter St. John. Caruso and St. John refer to the North American artist's work in order to explain their remodeling project of Stortorget, the town square around the baroque cathedral in the center of Kalmar, Sweden. With this idea as a starting point, we explore the work and the concerns of both the artist and the architects which allows us to describe convergences and harmonies of processes despite their thematic, ideological, and stylistic differences.

Upon comparing the works of Smithson and Caruso St. John, we discover vibrations and echoes that demonstrate a productive interaction of their concerns. In their designs matter transforms into an active and sensitive object, an energy reservoir with which to operate. The relocation of stones to Stortorget recalls the city's memory in the same way that the basalt and salt of Spiral Jetty, eroded over time, speak to us of open processes. Time and memory become strategic foundations with which to construct their visions. The objects dissolve in the relations that they establish with their environment, producing fragile and momentary equilibria. This article hopes to create a vortex of reflection, a spiral in whose trajectory the partial tensions of the proposed intersection are manifested, its fixities always momentary.

El helicóptero maniobró por entre el reflejo del sol sobre el Spiral Jetty hasta llegar a su centro. El agua funcionaba como un inmenso espejo termal. Desde esa posición, el llameante reflejo hacía pensar en la fuente de iones de un ciclotrón que se extendía en una espiral de materia colapsada. Toda sensación de aceleración energética expiró en una quietud susurrante de calor reflejado. Conforme el helicóptero ganaba altura, una luz abrasadora se tragó las partículas rocosas de la espiral. La existencia entera parecía provisoria y paralizada.

Robert Smithson

El cruce

Los discursos cruzados constituyen el elemento común del presente número de Cuadernos. Según la RAE, dos personas o cosas se cruzan cuando pasan 'por un punto o camino en dirección opuesta'. El punto está explícitamente identificado: Caruso St John (en adelante, CSJ) invocan a Robert Smithson al explicar su proyecto de remodelación de Stortorget, la plaza de la catedral en el centro de Kalmar, Suecia, construida entre 1999 y 2003. Reconocida la confluencia, no parece que los respectivos caminos prosigan por direcciones opuestas. Más bien responde su encuentro a lo que en el contexto náutico se entiende por cruzar que, otra vez para la RAE, es *navegar en todas direcciones dentro de un espacio determinado con fines diversos*. Así, los discursos de este cruce establecen un ámbito común, dentro del cual los caladeros se diversifican y los derroteros se entrelazan. Ello ocurre porque estamos ante una convergencia procesual, no objetual, que pasa por encima de las diferencias temáticas, ideológicas y estilísticas. Como veremos a continuación, en el proyecto para Kalmar se produce una intersección que revela el común recurso a una manera de entender el proceso creativo que se ha venido desarrollando a partir de finales de los años sesenta.

El dúo CSJ (formado por Adam Caruso –Montreal, 1962- y Peter St. John –Londres, 1959-) ha mantenido un interés constante por la dimensión urbana de sus edificios, dedicando grandes esfuerzos a manifestar material y culturalmente la forma de la ciudad, principalmente a través de una idea de muro que Aureli ha descrito así:

Su enfoque de la arquitectura rechaza la convención del modelo dom-ino y se centra, en cambio, en una sola estructura fundamental: el muro como fachada. (...) El muro como fachada presupone que el propio cerramiento es el protagonista absoluto del espacio: una superficie activa cuya presencia trasciende a su rol funcional como elemento de cierre¹.

El muro así entendido propicia un diálogo del material y la textura que se basa en la experiencia sensible y constituye un medio de definición espacial cuyo principal recurso expresivo es la superficie externa. No se aprecia en ello una busca de coherencia entre el interior y el exterior o entre el cerramiento y la estructura, sino la preocupación por definir e interrelacionar los espacios, ya sean éstos diversos o iguales, generando la singularidad de cada una de las partes sin atisbos de concepción unitaria. Incluso en Kalmar cabe entender el pavimento como un muro más que como una planta, en una actitud que sus autores tratan de transmitir en su actividad docente:

Siempre hemos considerado que la planta es el resultado de algo, no el punto de partida. De hecho, no dejamos nunca a nuestros alumnos que empiecen esbozando plantas; siempre les insistimos en que primero elaboren ideas sobre el interior, o sobre la forma y la cualidad material del edificio en su emplazamiento. Se trata de procurar reunir muchas otras ideas, más espaciales, más tangibles, antes de intentar resolverlas en una planta (...) la sección es más importante que la planta porque está más ligada a la experiencia².

El interés por la manifestación sensible de lo espacial y el tratamiento del muro como superficie son propiamente las dos caras de una misma moneda, sin que ello tenga por qué implicar que se dejen a un lado los valores simbólicos de la edificación incluso, como reconoce el propio Adam Caruso, cuando tales valores son previos al lejano momento histórico en que quedaron establecidos todos los símbolos:

Pero eso no puede ser excusa para hacer arquitectura sin la menor capacidad de contener significado. No soy católico, pero aún puedo emocionarme en una iglesia, porque incluso hoy su iconografía tiene un enorme poder. Sin embargo, creo que parte de ese poder es preiconográfico, y eso es lo que a nosotros nos interesa. Aunque también podría decirse que rechazamos el aspecto político de eso, porque en realidad la arquitectura global no es un lugar para nada, ni para nadie³.

Esta curiosa invocación a la preiconografía, tan próxima a la que hizo Le Corbusier a los cristianos 'de 5000 años antes de Jesucristo' al justificar que un agnóstico como él acometiese una obra como la capilla de Ronchamp, revela en propiedad la inquietud hacia un concepto de tradición entendido bajo la óptica de la memoria en un sentido casi anacrónico, del que al menos Adam Caruso ha dejado continuos testimonios escritos, como cuando cita a T. S. Eliot a este respecto:

No es posible heredar la tradición y, para lograrla, hay que trabajar con ahínco. En primer lugar conlleva un sentido histórico que, podemos afirmar, es casi indispensable para cualquier persona que continúe creando poesías después de los veinticinco; y el sentido

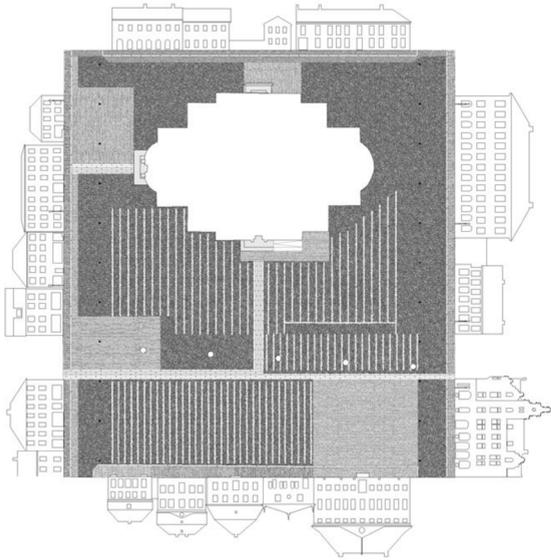


[F2] Caruso St John y Eva Löfdahl. Fotografía pavimento Stortorget, Kalmar
Fuente: http://www.carusostjohn.com/media/images/141_N38.jpg

1. AURELI, Pier Vittorio: "El Espesor de la Fachada", El Croquis nº 166, 2013, pág.12.

2. AURELI, Pier Vittorio: "Forma y resistencia. Una conversación con Caruso St John", El Croquis nº cit., pág. 7.

3. CARUSO, Adam en Pier Vittorio Aureli: "Forma y resistencia..." cit., pág. 10.



[F3] Caruso St John y Eva Löfdahl. Planta pavimento Stortorget, Kalmár
Fuente: http://www.carusostjohn.com/media/images/141_N8.jpg

histórico implica una percepción, no solo de la caducidad del pasado, sino de su presencia; el sentido histórico obliga a las personas a escribir, no únicamente con su propia generación en mente, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero e, incluida en ella, toda la literatura de su propio país, existe de forma simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido de lo intemporal y de lo temporal, y de lo intemporal y de lo temporal en su conjunto, es lo que convierte en tradicional a un escritor. Y, al mismo tiempo, es lo que provoca que un escritor sea más consciente de su lugar en el tiempo, de su contemporaneidad⁴.

Para CSJ, como para Le Corbusier, la tradición es una flecha lanzada hacia adelante, una base para adquirir conciencia de la contemporaneidad. El propio Caruso cita el jazz como una de las disciplinas que toman la tradición libremente para ofrecer a partir de ella obras completamente actuales, lo cual trasluce un interés por aplicar a la arquitectura un proceso de esta naturaleza, que en esencia implica tanto deconstrucción como reconstrucción, y así, nos dice: *Mientras la arquitectura contemporánea se aproxima peligrosamente al Sol, otras disciplinas artísticas florecen porque participan y se desarrollan basándose en sus propias tradiciones*⁵.

Añadiendo lo que ha señalado por Adam Caruso sobre el potencial emocional de los objetos a lo que hemos visto en relación con las nociones de lo simbólico y lo tradicional, podemos acercarnos a identificar la idea germinal del proyecto para la plaza Stortorget como una búsqueda de la interrelación del medio físico y el cultural a través de una acción antrópica que venga proporcionada por una peculiar visión del impacto de la memoria en la configuración de las cosas:

*Hace ya mucho tiempo que la práctica artística reconoce la capacidad de emocionar que emana del mundo de las cosas y ha ampliado de forma correspondiente la definición de medio (...) También podemos imaginar el medio como algo que puede abarcar tanto el esfuerzo humano como la materia, un territorio en el que se pueden establecer conexiones entre la energía y la cultura*⁶.

Por su parte, Robert Smithson (Passaic NJ, 1938 – Amarillo TX, 1973) dedicó grandes esfuerzos a romper con el anquilosamiento artístico y cultural norteamericano de los sesenta. En su método de trabajo se enredaban e imbricaban sus investigaciones físicas y sus reflexiones escritas hasta derivar en una amalgama indisociable, incluso en lo referente a su particular modo de mirar, a su obra y hasta a su vida. Jack Flam, profesor de historia del arte en Brooklyn y Nueva York, destacó al respecto que *es significativo que la madurez de Smithson como creador de objetos e imágenes coincidiera casi exactamente con su madurez como escritor*⁷. Smithson extendió su enmarañada fusión de acción y pensamiento al compromiso artístico con la sociedad y el territorio, materializado en un notable interés por la inserción de su obra en los grupos humanos a los que afectaba, que se ponía de manifiesto en su reconocida capacidad para comulgar con las ideas de la gente procurando encontrar los mecanismos para devolverle terrenos baldíos u olvidados. Muchas de estas iniciativas, como las de regeneración de diversas minas abandonadas en Estados Unidos, quedaron en el papel, pero otras se llevaron a cabo, como emprendidas en la deteriorada zona del municipio holandés de Emmen en que se enclavó en 1971 el proyecto Broken Circle-Spiral Hill, cuya población votó por conservarlo más allá del plazo establecido, pese a su carencia de utilidad y al coste de mantenerlo.

Desde su infancia, Smithson había participado en multitud de viajes a lugares vírgenes y de especial valor paisajístico y llegó a proponerse estudiar ciencias naturales. Su temprana aproximación a la escala panorámica lo alejó en gran medida de los intereses artísticos de la época para ocuparse de ámbitos más propios de la gran intervención que de la creación de objetos aislados, en los que la arquitectura adquiriera, como para CSJ, una dimensión fundamentalmente territorial, social, cultural y urbana y por ello, partícipe de una concepción renovada de la monumentalidad como soporte de acciones anticipadoras del instante en que fueran a suceder:

*En lugar de causarnos el recuerdo del pasado como los antiguos monumentos, los nuevos monumentos parecen causar en nosotros el olvido del futuro (...) Están involucrados en una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundo, más que en representar el dilatado espacio de los siglos.*⁸

La posición de Smithson respecto al tiempo estaba por tanto ligada a los procesos. No se interesaba tanto por la durabilidad como por el advenimiento del instante *metaestable*

4. ELIOT, T.S. : La tradición y el talento individual, tomado de Adam Caruso: The Feeling of Things. Escritos de arquitectura. Polígrafa, Barcelona, 2008, pág. 11.

5. CARUSO, Adam: The Feeling of Things... cit. pág.12.

6. CARUSO, Adam: "La energía y la materia", en The Feeling of Things... , pág.15.

7. FLAM, Jack: Robert Smithson: the Collected Works, University of California Press, Londres, 1996, p. xiii.

8. SMITHSON, Robert: "Entropía y los nuevos monumentos", en Selección de escritos (ed. por Nancy Holt), Alias, México D. F., pág. 16.

que generase una tensión inductora del movimiento, del cambio y que a la vez ignorase el remoto origen comprimiéndose en lo fugaz. Por su parte, a pesar de su persecución de una arquitectura perdurable y pesante, el modo en que CSJ conciben la arquitectura como telón de fondo, como medio potencialmente capaz de contener vida y acontecimientos, no dista mucho del entendimiento smithsoniano del tiempo. No es por eso extraño que Adam Caruso recurra reiteradamente a Smithson para hablar de estos asuntos, porque en una plaza, en la que la arquitectura se reduce a un pavimento, manifestándose sólo como un ámbito, las ideas de ambos encuentran su comunión más natural.⁹

Aquí procede recordar que la atención de CSJ hacia el muro como elemento de definición espacial se sustenta en aspectos derivados de la experiencia física por lo que, cuando este elemento se extiende a la superficie de una plaza, le resultan aplicables ciertos planteamientos del *Land Art* de Smithson, cuyo uso de una simbología preiconográfica en la concepción geométrica de trabajos como *Spiral Jetty* o *The Crystal Land* o el del material de sus earthworks lo acercan aún más a la noción, derivada del depósito de energía latente en el traslado y colocación de la piedra y más poética que histórica, presente en el proyecto de Kalmar. En esto, el punto de cruce de los discursos de los que venimos tratando adquiere una inesperada presencia, más de nudo que de mero encuentro.

El paisaje

Antes de formar su estudio en 1990, Adam Caruso y Peter St. John habían trabajado en ARU (*Architecture Research Unit*), el laboratorio de investigación y crítica fundado y dirigido por Florian Beigel y Philip Christou en el que experimentaron con los objetos que, tras perder su identidad como elementos autónomos, pasan a construir lugares y a requerir una mirada que desdibuje nitideces como la que propone Pallasmaa al oponer las experiencias hápticas a las imágenes visuales:

Mientras que las imágenes de la arquitectura pueden consumirse velozmente, la arquitectura táctil se aprecia y comprende gradualmente, detalle a detalle. Mientras que el ojo agitado de la cámara captura situaciones momentáneas, un aspecto fugaz de la luz o un fragmento aislado y cuidadosamente encuadrado (las imágenes fotográficas son una especie de Gestalt enfocada), la experiencia de la realidad arquitectónica depende esencialmente de nuestra visión periférica, que se anticipa a los acontecimientos. El reino perceptivo que sentimos más allá de la esfera de la visión enfocada- el acontecimiento que prevemos a la vuelta de la esquina, detrás de una pared o bajo una superficie- es tan importante como la imagen congelada de la cámara.¹⁰

El objeto constructor de lugares posee un potencial conectivo que opera en un campo de relaciones a diferentes escalas, constituyendo paisajes de nuevo tipo poseedores de espacios intermedios que activan transformaciones de las que quedan huellas visibles. El territorio así concebido no sólo aporta al edificio la capacidad de asomarse al exterior trascendiendo todo ensimismamiento, sino que también le permite dejarse penetrar por el exterior. Esa es la condición de la 'construcción de la exterioridad' que CSJ tomaron de Florian Beigel y que podemos reconocer en su intento de trasladar las profundidades telúricas al plano de la plaza Stortorget.

Aunque hay mucho del pintoresquismo inglés del XVIII en la arquitectura de CSJ, su mirada hacia el interior complementa la escala del jardín paisajista como ya hizo John Soane en su propia casa al ensartar habitaciones contrastantes en secuencias tramitadas por recorridos que poseen la naturaleza de umbrales. La mirada de los CSJ tampoco se despliega en extensión, sino que se concibe en sustratos secuencialmente superpuestos y la totalidad que construyen se hace manifiesta por la suma de fragmentos cargados de alusiones interminables.

En Stortorget, la secuencia temporal se entiende como proceso, como obra inacabada detenida en la fugacidad del instante y despojada de eternidades. La plaza cristaliza el momento en que se atrapa la historia con la inmediatez de una instantánea. Hasta sus materiales reproducen la función que Virilio atribuye a la indumentaria de las *stars* del cine de los hermanos Lumière: *la moda de los cabellos platinados y los vestidos de lamé, tejido espejo de metal centelleante, tiene como finalidad hacer de la vedette un ser de formas inestables, diáfano, como si la luz atravesara su carne.*¹¹

Cristalización, pintoresquismo y tiempo son también factores básicos de la configuración de *Spiral Jetty*, la obra más conocida de Smithson, quien en 1970 movió 6500 toneladas de



[F4] Mina de Cospuden. Fotografía de M. Wenzel, 1985
Fuente: http://aru.londonmet.ac.uk/works/cospuden/resources/O1_cosp_mine_wenzel.jpg |

9. Ibid. "La energía y la materia", cit 6.

10. PALLASMAA, Juhani: Una arquitectura de la humildad, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona, 2010, pág. 105.

11. VIRILIO, Paul: La estética de la desaparición, Anagrama, Barcelona, 1988, pág. 60.

para crear una inmensa voluta de kilómetro y medio de largo y quince metros de ancho de ancho medio que es paradigma de la interacción entre naturaleza y antropización y fruto del intenso estudio de los tratadistas ingleses del dieciocho realizado por su autor, que desembocó en la reivindicación de la conciencia del potencial transformador del paisaje sometido a la sensibilidad hacia el lugar, a la intervención humana y a la inexorable erosión del paso de los años.

La espiral llegó a desaparecer bajo el agua y la sequía la hizo emerger unos años después profundamente alterada por el blanqueo de la precipitación de sales cristalizadas y el cieno que relleno la primitiva tierra cuarteada. Ahora, sus cambios sucesivos están siendo atenta y continuamente observados por la fundación en cuyas manos ha acabado. García Germán se ha hecho eco de la índole incierta de esta evolución:

La noción de que un lugar deja de ser físico, tan repetida por R. Smithson, para pasar a ser una línea en el tiempo y en la memoria, capaz de aunar lo real con lo imaginado, permite pensar en un estado de "irrealidad" para cualquier sitio, entre un pasado infinito, que se remonta a la formación del mundo, y un conjunto de futuros, todos posibles y ninguno definitivo.¹²

Energía, materia, tiempo

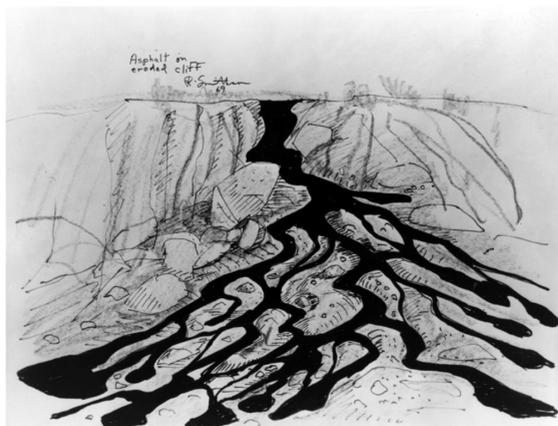
La energía, la materia y el tiempo son nociones universales aplicables a cualquier fenómeno, cosa o situación, pero los específicos modos en que nuestros autores las entienden determinan muy especialmente el trenzado discursivo que nos ocupa. Sobre la arriba citada renovación urbana emprendida por el estudio CSJ en Kalmar con la colaboración de la artista sueca Eva Löfdahl, el propio Adam Caruso ha destacado en los siguientes términos tales conceptos como impulsores del proyecto en una aproximación termodinámica definidora de una nueva mirada:

*Espero que Stortorget conserve actualmente el gran volumen de energía empleado hace siglos para la extracción del granito y la piedra caliza de los depósitos glaciales que rodean Kalmar y la identidad urbana que estas piedras proporcionan al centro de Kalmar.*¹³

Estas palabras nos permiten detectar la vinculación estratégica entre la materia y la energía que se supuso actuante en la plaza e identificarla como el catalizador de la intervención. Vemos pues que el transporte de piedras de otros lugares de la ciudad para reubicarlas en el nuevo espacio ordenado se concibió como una operación con los flujos energéticos conservados y acumulados en el material y aún hoy visibles. Ello implica una aproximación termodinámica sustentadora del marco que encuadra una nueva mirada sobre la materia, la forma, la memoria y el tiempo que alimenta el proceso de proyecto. En este marco termodinámico, en esta mirada energética hacia la materia, el discurso de CSJ y las preocupaciones del artista Robert Smithson vibran al unísono.

En su famoso paseo por su Passaic natal, Smithson recorrió la periferia de New Jersey y detectó los procesos que mantienen viva la ciudad de Nueva York. La teoría termodinámica establece que los sistemas abiertos requieren alimentarse de la entropía de su entorno para mantener su organización. Así sucede con las ciudades. El artista norteamericano recorrió rincones entrópicos alojados en las periferias industriales, y su afinada mirada fue capaz de detectar en ellos unos monumentos de un tiempo nuevo, los agujeros monumentales que le hicieron preguntarse si Passaic podría haber *reemplazado a Roma como La Ciudad Eterna*¹⁴, reproduciendo, tal vez inconscientemente, las reivindicaciones de Justiniano e Iván el Terrible de Bizancio y Moscú como segunda y tercera Romas.

La plaza de Kalmar ha sido reordenada gestionando en la plaza un material disperso de piedras convocadas para producir el lugar. Adam Caruso ha explicado, como hemos visto, el potencial configurador del desarrollo urbano de este depósito de memoria energética conservado en los desplazamientos y relocalaciones. Esta comprensión de la plaza a partir de su memoria material nos muestra una mirada inteligente sobre el medio, equivalente a la proyectada por Smithson en su paseo. Los restos pétreos desplazados y reunidos en los procesos entrópicos de Stortorget son el signo tangible de la propia vida de la ciudad tanto como los monumentos periféricos detectados y fotografiados en Passaic. Smithson ya había anticipado esta nueva y profunda visión del devenir geológico: basalto, tierra y sal en el Gran Lago Salado del desierto de Utah. Creo que la mayoría de nosotros somos muy conscientes del tiempo geológico, de la enorme extensión



[F5] Robert Smithson. Asphalt on Eroded Cliff. Dibujo, 1969
Fuente: https://freeassociationdesign.files.wordpress.com/2010/04/asphalt_on_eroded_cliff_8001.jpg



[F6] Robert Smithson. The Fountain Monument: Bird's Eye View
Fuente: <http://static01.nyt.com/images/2014/03/09/nyregion/09ARTSNJ3/09ARTSNJ3-articleLarge.jpg>

12. GARCÍA-GERMÁN, Jacobo: 'Los diez pasajes de Robert Smithson', Circo nº 98, 2010, pág. 10.

13. CARUSO, Adam: 'The Feeling of Things' Ibid cita 5 pág. 20.

14. SMITHSON, Robert: 'Un recorrido por los monumentos de Passaic', Ibid cit., pp. 87-95..

del tiempo que esculpe la materia ... yo pienso en términos de millones de años, que abarcan los tiempos en los que no existía el ser humano.¹⁵

La disolución del objeto

En 1969, dos exposiciones consolidaron las tendencias con las que los artistas, a través de la acción, trataron de apropiarse de la vida como objeto de trabajo. El arte procesual, la performance, el Body Art, la instalación o los earthworks buscaron trasladar el hecho artístico desde los objetos hacia los procesos, desarrollando múltiples experiencias que pusieron en cuestión los medios y los soportes derivados de la herencia del minimalismo, el pop y el arte objetual al profundizar en los intentos renovadores avanzados desde comienzos de la década por propuestas neodadaístas como el *happening* y el *fluxus* y por los inicios del arte conceptual. La primera de estas exposiciones fue *When Attitudes Become Form*, realizada en el Kunsthalle de Berna y más tarde en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, que contuvo obras de Richard Serra, esculturas de grasa de Joseph Beuys o la documentación de los paseos artísticos de Richard Long. La segunda, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, celebrada en el Museo Whitney de Nueva York, se dedicó al arte procesual con trabajos de Eva Hesse o Louise Bourgeois, ofreciendo una respuesta emocional al ya canónico minimalismo.

El pensamiento de Adam Caruso ha frecuentado este ámbito del arte contemporáneo, sensible a los desplazamientos defendidos por artistas como Beuys o Smithson. El trabajo realizado en Kalmar participa de esta sensibilidad que tiende a disolver el objeto en sus relaciones. La intervención de Stortorget obedece a una estrategia ampliada que aborda la operación urbana más allá de la atención a una pieza delimitada y autónoma, conformando una red de flujos energéticos, culturales y materiales que invoca la memoria de toda la ciudad al traducirlos a forma que dista de la comprensión tipológica de los trazados, que se aleja de la conservación de las permanencias de las trazas urbanas para disolver el objeto en sus miradas múltiples a aquello que lo rodea y lo sostiene.

No podemos dejar de asociar esta disolución con la que practica Robert Smithson en sus *non-sites*, cuya galería de rocas recluidas, junto con los documentos indicativos de su procedencia, abren un campo ampliado del objeto que a la vez resulta manifestación expresiva de un proceso que remite a su origen.

La recuperación del tiempo

En 1967, en su trabajo *Structure, Disipation and Life*, el químico belga de origen ruso Ilya Prigogine, premio Nobel en 1977, formuló por primera vez el concepto de estructura disipativa, que explicó que en situaciones de desequilibrio termodinámico la materia es capaz de autorregularse produciendo organizaciones complejas, con lo que ofreció una alternativa a la tendencia al desorden y a la muerte térmica concebida por la termodinámica clásica. A partir de ahí, ha cabido concebir la vida como un sistema abierto e impredecible que puede alimentarse del aumento de entropía del entorno a fin de mantener su organización, canalizando los flujos de materia y energía para producir estructuras complejas que evolucionan a través de mecanismos no lineales de interacción.

Las obras de Robert Smithson coinciden en su reflexión elocuente sobre la entropía con los conceptos que el artista tuvo presentes en sus trabajos escritos. La consideración de la termodinámica del no equilibrio nos permite ampliar la mirada sobre sus trabajos, que además de ser instrumentos valiosos para hacer patentes los procesos de degradación que la entropía conlleva, predicen y amparan transformaciones coherentes de la materia cuya manipulación hace visible su capacidad de generar estructuras organizadas, fuente de complejidad.

Todo ello propicia un cambio en la consideración científica y artística del tiempo.

Prigogine comparó la relevancia de Darwin, que nos mostró la relación del hombre con la vida, con las intuiciones de Einstein, quien dio un paso más al vincular solidariamente la evolución de la vida con el cosmos.¹⁶ Se puede coincidir por tanto con Prigogine en hablar de un desplazamiento de lo mecánico a lo termodinámico como *una tendencia incuestionable hacia lo múltiple, lo temporal, lo complejo. Este profundo cambio no es consecuencia de una decisión preconcebida o de una nueva moda. Nos viene impuesto por una serie de descubrimientos inesperados*¹⁷. Con Smithson, el arte amplió también su visión conquistando el tiempo, como refleja su observación de que el objeto *es cada vez más débil, pero existe como algo más preciso. Cada objeto, si es arte, está cargado del asalto del tiempo*¹⁸. Consolidada la disolución de los objetos como elementos autónomos, éstos absorben el tiempo como categoría fundamental con la intensa y lúcida atención de

15. SMITHSON, Robert en 'Conversaciones con Heizer, Dennis Oppenheim, Smithson' (1979) en Tania Raquejo: Land Art, Nerea, Madrid, 1998.

16. PRIGOGINE, Ilya: ¿Tan solo una ilusión?, Tusquets, Barcelona, 1983, pág. 152.

17. PRIGOGINE, Ilya: ¿Tan sólo una ilusión? , cit., pág. 155.

18. SMITHSON, Robert: Selección de escritos, cit., pág. 128.

Smithson al contexto, que supera las preocupaciones del minimalismo norteamericano, establece nuevas conexiones entre el arte y el medio natural y libera al artista de la galería expandiendo su campo de acción. Smithson convirtió las concepciones entrópicas y temporales de Prigogine en objeto de reflexión artística, tanto en sus acciones, sus non-sites, sus earthworks, sus fotografías y películas, como en sus escritos¹⁹.

Piedras sensibles

Las siguientes palabras de Prigogine parecieran haberse concebido para indagar sobre la significación de los earthworks de Smithson, en los que queda atrapada la corriente entrópica del tiempo, visibilizando el flujo espiral que los alimenta [F8]:

¿Cómo se imprime el tiempo en la materia? En definitiva esto es la vida, es el tiempo que se inscribe en la materia, y esto vale no solo para la vida, sino también para la obra de arte. (...) No tenemos ni idea, pero sin embargo me parece que la obra de arte es la inscripción de nuestra simetría rota (...) en la materia, en la piedra.²⁰

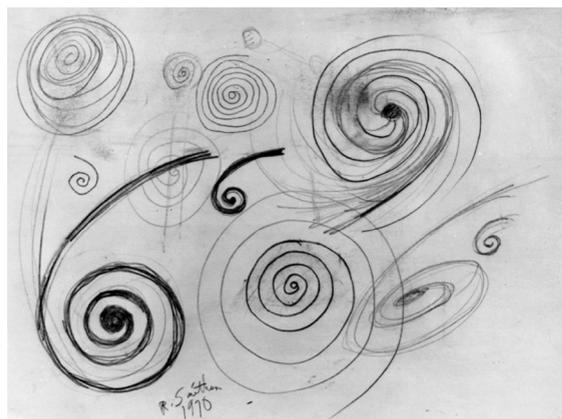
Por su parte, las tensas volutas de barro, piedra y cristales de sal de Spiral Jetty son capaces de producir cantidades ingentes de lo que Erwin Schrödinger llamó entropía negativa.²¹ También parece ser la espiral la metáfora geométrica del modo de pensar de Smithson, cuyos textos son una sucesión desbordante de reflexiones, de analogías intensas, de intuiciones reveladoras, en los que se manifiesta con claridad la sustitución de convencionales ideas lineales por creativos flujos dialécticos. Estos escritos son, por derecho propio, tan esclerecedores como las intervenciones del artista a gran escala en la naturaleza. Podemos igualmente evocar a Smithson observando cómo Prigogine afirma al exponer su noción de las estructuras disipativas que *'tiene que suceder que los elementos de la materia empiecen a ver más allá, y que la materia se vuelva sensible'*.²²

Las piedras de Kalmar almacenan la memoria urbana como las de Smithson en sus earthworks. Con ellas, el dúo CSJ nos da a entender un pasado que se hace presente en la superficie del suelo de la plaza. Como vimos que hizo T.S. Eliot, Caruso nos presenta el pasado en fragmentos que iluminan el presente. Los hilos lineales se rompen y en su lugar aparecen fragmentos cuyo significado se recoge en los cantos rodados. Estos fragmentos también emergen de los textos interpretativos de los propios proyectistas de Stortorget, que invocan a arquitectos como Miguel Angel, Siza, Loos, Alberti, Schinkel o Rossi, atrayéndolos hacia su propia experiencia y mostrando la presencia del pasado como un surtidor permanentemente disponible. Surtidor, ciertamente, y no repertorio, con lo que la experiencia de la historia se convierte en fuerza vivificadora que impulsa concepciones libres y modernas, indagadoras y flexibles que a su vez dan lugar a sistemas abiertos y a procesos que no concluyen, conduciendo a una visión anticipada de un futuro que se prevé transformado en nuevos usos. El tiempo de CSJ es discontinuo y sugerente y aparece liberado de cualquier forma de esclavitud pero se hace contemporaneidad al enraizar la experiencia de la arquitectura y conectarla al lugar y a la vida.

En esta concepción que disuelve los significados y experiencias de la historia en fragmentos ajenos a la consolidación de repertorios de imágenes encontramos un último cruce de discursos entre CSJ y Robert Smithson, quien había defendido la *'destrucción del tiempo y el espacio clásicos'* ofreciendo la idea del *'monumento instantáneo'* como resultado de flujos de tiempo y energía que reconocen un sedimento del pasado como suma de múltiples estratificaciones y queda fijado en una instantánea con la que *'pasado y futuro son reducidos a un presente objetivo'*.²³ Bien podríamos considerar la plaza de Kalmar como ese monumento instantáneo, cuyas piedras se disuelven con destellos fugaces y ruidos de agua.

●○

ENERGÍA
MEMORIA
ENTROPÍA
LUGAR
MATERIAL



[F8] Robert Smithson. Spirals. Dibujo, 1970
Fuente: http://photos1.blogger.com/blogger/106/1255/1600/spirals_800.jpg
Tomada el día 1 de diciembre de 2014

19. SMITHSON, Robert: *'La entropía se hace visible'*, en Javier García Germán (ed.): *De lo mecánico a lo termodinámico*, Gustavo Gili, Barcelona, pág. 51.

20. PRIGOGINE, Ilya: *¿Tan solo una ilusión?*, Tusquets, Barcelona, 1983, pág. 152.

21. SCHRÖDINGER, Erwin: *¿Qué es la vida?*, Tusquets, Barcelona, 1983, pág. 110.

22. PRIGOGINE, Ilya: *El nacimiento del tiempo*, cit., pág. 32.

23. SMITHSON, Robert: *Selección de escritos*, cit., pág.16.