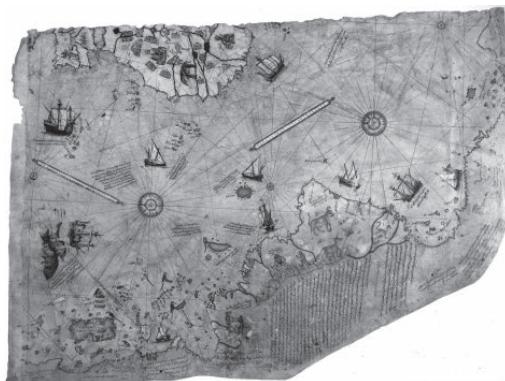


## 09 | Ignoto, incierto, desconocido. La nueva *Terra Incognita* en la obra de Robert Smithson. *Uncharted, uncertain, unknown. The new Terra Incognita in the work of Robert Smithson* \_Alejandro Infantes Pérez



[1]

1

Con el fin de completar el dibujo del mundo, la ciencia cartográfica ha confeccionado mapas que se han enfrentado al problema de representar aquello que nos es incierto. Existen cartografías de regiones ignotas que han tratado de dibujar las áreas ciegas de un compendio incompleto de lugares en un esfuerzo por desvelar la *Terra Incognita*. Se trata de un conjunto de trabajos que especulan sobre el vacío, una isla cercada por límites que remiten a lo conocido. El vacío de la *Terra Incognita* ha sido también un tema abordado por la literatura, el arte y la arquitectura, que han hecho de este espacio un lugar de la interpretación y de la experiencia. Aunque la obra del artista de *Land Art* Robert Smithson ha sido frecuentemente estudiada desde su desafío a la noción de arte contemporáneo y su diálogo con el paisaje <sup>1</sup>, en el texto se propone una "lectura" de los lugares del vacío a través de algunos de sus dibujos, viajes, escritos y *earthworks*, poniendo en contacto la antigua tradición cartográfica con su obra y la influencia que esta ha supuesto en sus creaciones, así como la propia experiencia del artista sobre la manera de entender la noción de *Terra Incognita*.

En su obra *Geographia*, Ptolomeo establece una metodología para trazar mapas, y dedica buena parte de esa obra fundamental de la cartografía a registrar cientos de lugares que conformaban el *ecúmene* <sup>2</sup> de la Grecia de su tiempo. Tradicionalmente, la cartografía se ha centrado en representar el espacio conocido y habitado por el hombre en una constante labor epistémica que se enriquece con el tiempo. Este aumento infatigable del conocimiento resulta evidente al observar los resultados de los más sofisticados procesos de toma de datos y modelización mediante satélite. Ahora el planeta se registra desde órbitas extrañas y aquella observación de Ptolomeo de "nadie lo representa correctamente si no es un artista" <sup>3</sup> pasa a veces inadvertida, o pervertida por las herramientas contemporáneas.

El pensamiento geográfico ha estado vinculado históricamente al viaje. El cartógrafo medieval Piri Reis dibujaba lugares a través de las experiencias y relatos narrados por viajeros que traían consigo fragmentos de tierras lejanas [1]. Este tipo de cartografías proponen una forma de explorar un territorio combinando la experiencia con la investigación de archivo, en un proceso que relaciona la historia del suelo, la toponimia, lo empírico, junto con la fascinación que un lugar despierta en el imaginario colectivo de sus habitantes o de sus visitantes, configurando en conjunto una lectura "arqueológica" que conjuga la intuición con la interpretación creativa de su historia. Es el caso de los dibujos de ciudades de Braun y Hogenberg, las *Navegaciones y Viajes* de Rasmusio, los mapas de Lafreri o las cartas portulanas en la tradición de occidente. Estos mapas además de trazar rumbos en las direcciones de la rosa de los vientos también incorporan multitud de acontecimientos y datos acerca de paisajes y culturas de los lugares que registran, generando un compendio que muestra que, por encima del espacio y del tiempo, lo importante y lo intrascendente están próximos. Su naturaleza, es decir, su contenido geográfico y los acontecimientos son inseparables; no hay diferenciación alguna entre la dimensión científica y la dimensión interpretativa: *hic sunt dracones* <sup>4</sup>.

Resumen pág 52 | Bibliografía pág 60

Universidad de Granada.

Alejandro Infantes Pérez, arquitecto por la ETSA Granada. Beca Arquía en 2015 en el estudio de Rafael Moneo. Ha participado en la XV Bienal de Arquitectura de Venecia "Unfinished" con una propuesta de intervención en una ruina en la Alhambra. Su propuesta para las ruinas del alfar romano de la Cartuja ha sido ganadora del Premio Alonso Cano de Arquitectura de la Universidad de Granada en 2017. Ha desarrollado trabajos sobre paisajes relacionados con la ruina, la destrucción, la arqueología y la memoria. En la actualidad colabora en el Laboratorio de Territorios en Transformación (LAB-TT) del Área de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA Granada y en el estudio Juan Domingo Santos. alejandro.inpe@gmail.com

**Palabras clave**

Cartografía, mapa, representación, viaje, desconocido, *non-site*

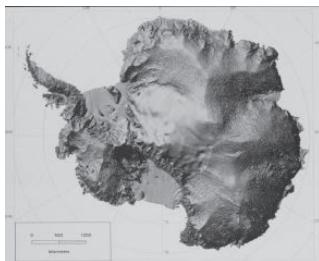
[1] REIS, Piri. Fragmento de Mapa, 1513. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Piri\\_reis\\_world\\_map\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Piri_reis_world_map_01.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

<sup>1</sup> A partir del texto introductorio sobre Robert Smithson en la página web oficial con información del autor, parte de la Fundación Holt-Smithson. "Smithson, visionary artist, a pioneer of land art, is most well known for his provocative earthwork, Spiral Jetty, 1970, Great Salt Lake, Utah. Smithson is internationally renowned for his art and critical writings which challenged traditional notions of contemporary art [...]". Fuente: <http://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm>. Fecha de actualización: 19/09/2018.

<sup>2</sup> *Ecúmene*: Del griego "tierra habitada", se refiere al conjunto del mundo conocido por una cultura.

<sup>3</sup> A falta de dar con la traducción adecuada del texto de Ptolomeo, se ha transcrito la cita traducida que emplea Robert Smithson en el artículo "Un museo del lenguaje en la proximidad del arte", publicado en *Art International*, 1968. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993, p. 125.

<sup>4</sup> "Aquí hay dragones", en latín. Es una famosa inscripción del globo terráqueo de Hunt-Lenox (1503-1507) que se utilizaba para referirse a territorios inexplorados o peligrosos. Expresa rotundamente la indisoluble relación entre las dimensiones científica e interpretativa que caracteriza a los lugares que representan los mapas antiguos y, en este caso, especialmente a aquellos que son desconocidos.



[3]

[2] Mapa del mundo en base a los escritos de Ptolomeo y las expediciones marítimas emprendidas hasta el siglo XVI. Se puede observar la gran masa que ocupa el continente *Terra Australis Incognita* al sur del globo. ORTELIUS, Abraham. *Typvs Orbis Terrarvm* dentro del Atlas *Theatrvm Orbis Terrarvm*, 1570. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Typus\\_Orbis\\_Terrarum\\_drawn\\_by\\_Abraham\\_Ortelius.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Typus_Orbis_Terrarum_drawn_by_Abraham_Ortelius.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[3] Mapa físico de la Antártida desarrollado a partir de datos de radar de apertura sintética RADARSAT. Fuente: <http://www.photolib.noaa.gov/big5/corp2359.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.



[2]

<sup>5</sup> Extraído del capítulo "Del rigor en la ciencia". BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Debolsillo, 2012.

<sup>6</sup> *Anecúmene*: en griego es la negación de "ecúmene" al añadirse el prefijo "an", se refiere a las zonas del globo que antaño eran desconocidas por una cultura.

<sup>7</sup> En 1772 James Cook inició una expedición para desmentir la existencia del mítico continente de *Terra Australis*. Rodeó el círculo polar antártico y habría avistado tierra de no ser por las inclemencias de las latitudes en las que navegaba. La existencia de la gran masa de tierra seguiría siendo una fantasía hasta su descubrimiento en 1820, que ahora se disputa entre un mercader británico, un explorador y científico ruso, y un cazador de focas estadounidense.

Aquellos que han especulado sobre la representación de la totalidad del espacio conocido en cierto modo son herederos de una forma visual del saber, una forma gráfica del conocimiento y una manera particular de contemplar un territorio que se dibuja y se desdibuja constantemente por efecto de nuestra mirada. Dibujos del mundo como el concebido por Lewis Carroll en *Sylvie and Bruno Concluded* (1889), donde uno de los personajes relata orgulloso cómo en su país la ciencia de la cartografía se ha perfeccionado hasta alcanzar la escala de una milla por cada milla; vetados por los intereses de los agricultores, los geógrafos del relato no pudieron extender ese maravilloso dibujo que velaría el país por completo. Años más tarde, Jorge Luis Borges hablaría sobre el personaje de Mein Herr, en el que encontró un concepto a elaborar en *Del rigor en la ciencia* (1946), donde se desvela que "[...] en los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos"<sup>5</sup>. Existen transferencias inimaginables cuando se indaga sobre la representación de los lugares, como es el caso de este auténtico desplazamiento de relato a relato de un mapa de dimensiones colosales y final trágico que tanto fascinaba a Robert Smithson y que formaría parte de su interés por la representación o invención de lugares a través de un instrumento tan complejo como puede ser un mapa.

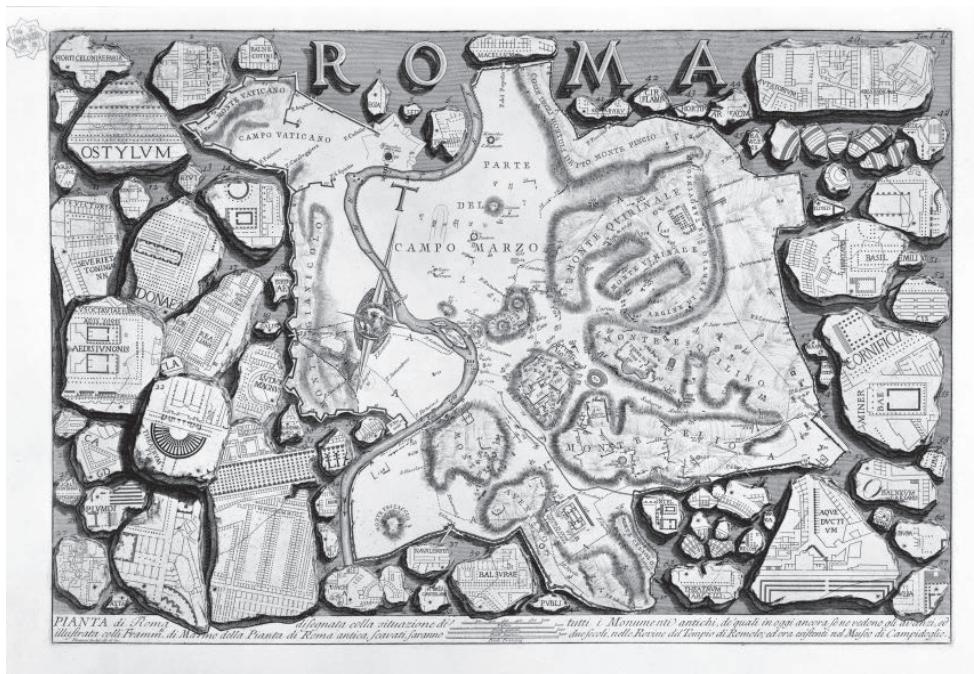
Además del *ecúmene*, los griegos también designaron aquellos lugares ignotos y enigmáticos que escapaban al conocimiento de su cultura, enclaves que englobaron en el inescrutable conjunto del *anecúmene*<sup>6</sup>. Como resultado de esta clasificación radical –conocido o desconocido– de los lugares, que fue recogida gráficamente por vez primera en los mapas de Ptolomeo, se coloca sobre el dibujo una idea de tremenda fuerza, un cisma del *topos* que las cartografías arrastran de forma silenciosa. Por encima de otras localizaciones desconocidas repartidas entre los intersticios de las ciudades del globo, buen ejemplo de esta remanencia de lo incierto es una región que ya gozaba de una posición llamativa en el *Theatrvm Orbis Terrarvm* de Abraham Ortelius: la *Terra Australis Incognita* [2]. Una generosa porción de tierra que se situaba al sur de la ya habitada en la época y que no desaparecería de los mapas hasta bien entrado el siglo XVIII. Con el tiempo y las continuas expediciones<sup>7</sup> iría perdiendo masa hasta reducirse a lo que hoy identificaríamos como la Antártida, ahora ineludiblemente *Terra Cognita* [3].

El método tradicional para representar el territorio se ha centrado en un ejercicio basado en identificar lugares mediante el viaje y la exploración. Lugares que han sido habitados o se disponen a estarlo y que construyen una red de rutas y relaciones que permite elaborar una imagen más o menos nítida del mundo. Las áreas ciegas de esos mapas se reconocen como un vacío y solo en algunos casos se han incorporado al conjunto como deseos o futuros hallazgos. El fantasma de lo desconocido ha estado asomado en los límites del mapa desde el comienzo de la geografía, si bien su inexorable destino ha sido el de ir desapareciendo a medida que el hombre dibujaba sus atlas.

2

“[...] El vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir”<sup>8</sup>.

En 1762 se publicó una planta del antiguo Campo Marzio de Roma [4], en la que su autor, Giovanni Battista Piranesi, representó la ciudad como una serie de fragmentos pétreos esparcidos por el papel. Piranesi hacía referencia a los fragmentos de una antigua planta de Roma tallada en mármol que se había encontrado a mediados del siglo XVIII en las paredes del *Palazzo Nuovo*. A diferencia del original antiguo, Piranesi representaba edificios de una escala colosal y transportó algunos de ellos a contextos inventados colocando, por ejemplo, la tumba de Adriano dentro de un vasto recinto con dos circos, o dibujando el anfiteatro flaviano en el lado opuesto del Tíber. Piranesi transgredió los conceptos de lugar, escala y tiempo histórico y, en lugar de producir un mapa basado en lo tangible, transformó las piezas fragmentadas de plantas antiguas en una constelación arquitectónica que trasciende la medición precisa. El fragmento de mármol desató recuerdos almacenados en la mente del arquitecto, provocando fantasías o reinterpretaciones, contrarrestando las restricciones impuestas por los absolutos científicos. El Campo Marzio de Piranesi era una estrategia gráfica de mirar tanto al pasado como al futuro, a través de la cual el artista, en una sola imagen, reconstruyó todo un paisaje. No existían datos arqueológicos semejantes a los que la ciencia moderna y las excavaciones pueden aportar y, sin embargo, se llevó a cabo la empresa de generar un mapa que dibujaba uno de los mayores enigmas de su tiempo. Este atlas se presenta como una de esas pocas obras de épocas pasadas que han subvertido las bases de la propia ciencia cartográfica, incluso de la arqueología: en lugar de registrar certezas, decide imaginar pretéritos.



[4]

En esa categoría de mapas inciertos se encuentra el elaborado por Henry Holiday para *Hunting of the Snark* (1874) [5], texto también de Lewis Carroll, en cuyas páginas es manifiesto el júbilo de la tripulación al contemplar por fin un mapa comprensible, un mapa que sin falta de más señas representaba un gran mar sin un solo vestigio de tierra, y en el que las convenciones de orientación estaban dislocadas y por tanto desestimadas<sup>9</sup>. En efecto, un dibujo de aquella gran extensión incógnita que se disponían a surcar y que es inevitable asociar a las posteriores obras de Donald Judd [6], Jo Baer o la serie del jardín de Hernández Pijuán [7].

Si en un gran número de cartografías antiguas se dibujaba con la idea preestablecida de registrar lo que se habitaba o lo que se conocía, las representaciones contemporáneas parecen recoger algunas claves que sus predecesoras más inusuales ya habían insinuado casi accidentalmente. Podría decirse que en algún momento se produjo una inversión de lo que siempre se había entendido por la elaboración de un mapa. Antiguamente el viaje era el punto de inicio del dibujo: se representaba aquello que se había visto; no obstante, algunas cartografías modernas parecen centrar sus energías en cotejar lo que ya se ha dibujado *a priori*, es decir, se dibujan cosas que ni si quiera se han visto. Ocurre con el mapa algo análogo al nacimiento de la física teórica que, al contrario que la empírica, antepone la fórmula al experimento en busca de expresiones elegantes que son capaces de explicar la naturaleza<sup>10</sup>. Cuando se ha cerrado el gran

<sup>8</sup> HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009, p. 31.

<sup>9</sup> “Había comprado un gran mapa que representaba el mar y en el que no había vestigio de tierra; y la tripulación se puso contentísima al ver que era un mapa que todos podían entender”. CARROLL, Lewis. *La caza del Snark (Ilustraciones por Henry Holiday)*. Editorial MCA, 2000.

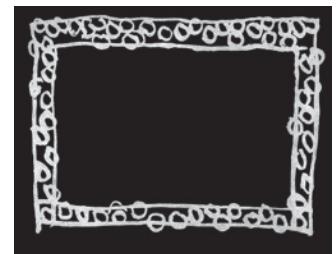
<sup>10</sup> Las únicas teorías físicas aceptables, según Einstein, son las que resultan bellas. Algunas fórmulas físicas se han convertido bajo esta premisa en auténticos poemas del siglo XX.



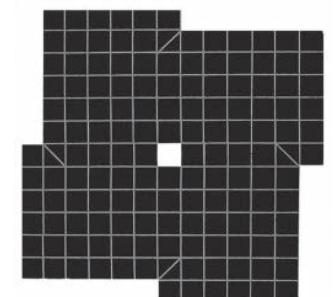
[5]



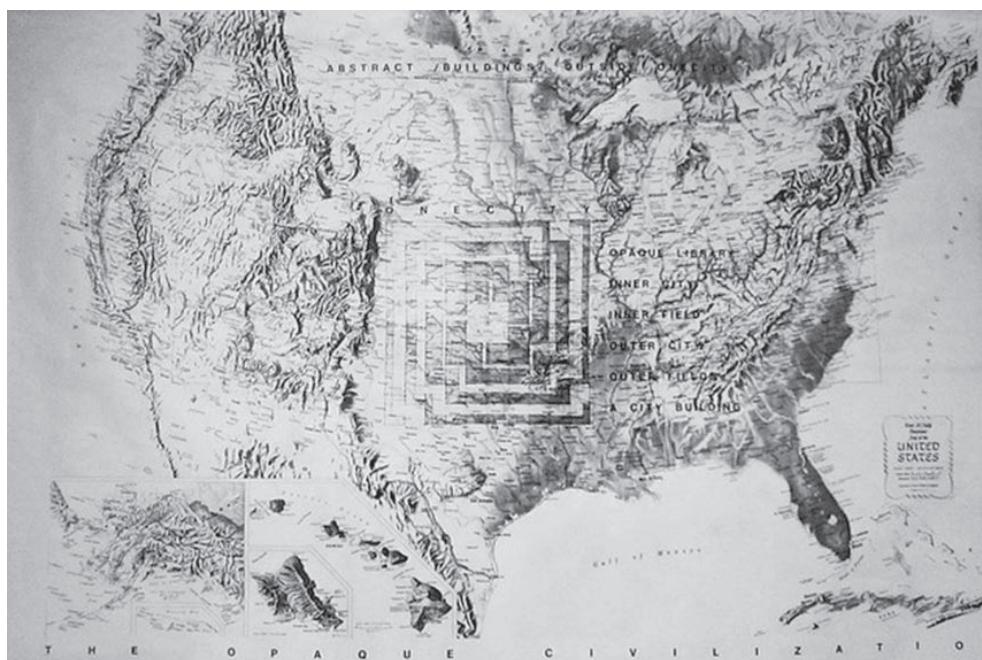
[6]



[7]



[8]

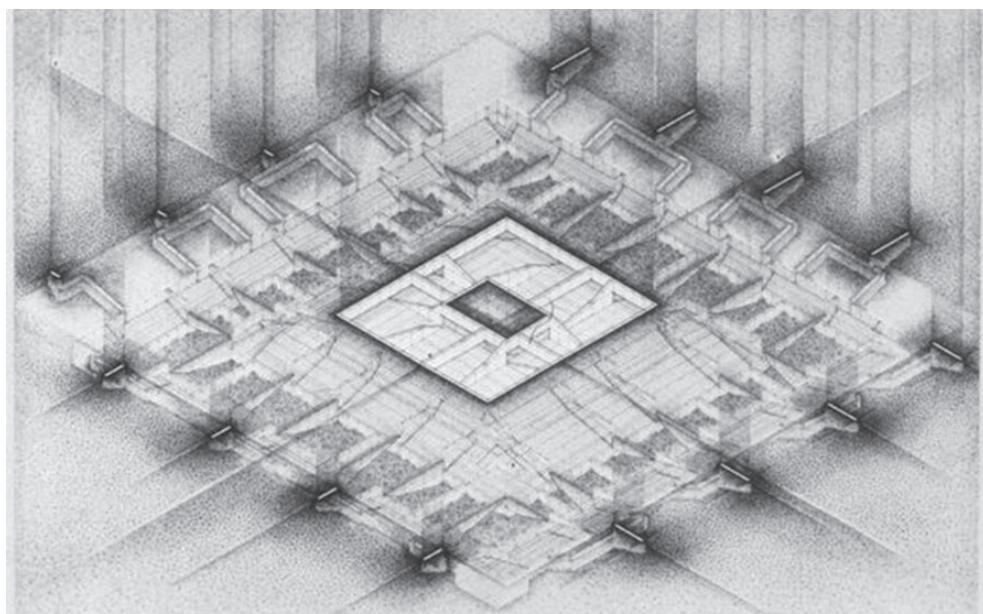


[9]

atlas del mundo, uno de los temas que interesan a la cartografía contemporánea es el vacío. El vacío que suscita la voluntad de generar dibujos nuevos cuyo objeto son los paisajes inexplorados, los territorios indeterminados; cartografías enmarcadas en el ámbito de lo espontáneo y lo inesperado que responden precisamente al *anecúmene*.

En un primer acercamiento a lo que sería el proyecto que ocuparía gran parte de la producción de Will Insley, el arquitecto y artista acabó en 1964 la pieza *Night Walls* [8]. Esta obra va más allá de su apuesta geométrica y hace uso de una treta similar a la del mapa de H. Holiday y L. Carroll. Mediante la delimitación de una región ambigua y oscura, un laberinto que cierra sus muros a las espaldas del caminante, el artista entierra un tesoro en el centro del lienzo: un espacio en blanco. Este interés por el núcleo hermético y misterioso se convierte en el centro de su monumental obra *ONECITY*—elaborada a finales de la década de 1960— [9], a la que dedicó más de 40 años de su vida. Sin entrar en las sutilezas y los extensos desarrollos arquitectónicos y artísticos —la obra se compone de multitud de planimetrías, dibujos, pinturas, fotomontajes y maquetas—, la ciudad de 400 millones de personas proyectada por W. Insley oculta un secreto fascinante. Del mismo modo que en el laberinto nocturno de *Nightwalls* que adelantaba sus futuros trabajos, en el centro de *ONECITY* existe un espacio para la incertidumbre al que la población jamás puede acceder. Will Insley construye una curiosa paradoja en la que la “biblioteca opaca” es el centro de la urbe, un espacio reservado al saber que está inevitablemente destinado a constituir en el imaginario de los habitantes un agujero en el tejido de la ciudad. Es un dispositivo para el gobierno de lo incógnito [10].

[10]



[4] Lámina en la que se depositan los fragmentos que forman el antiguo Campo Marzio sobre el lienzo de Roma. PIRANESI, Giovanni Battista. *Il Campo Marzio dell' Antica Roma*, 1762. Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Piranesi-1003.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[5] HOLIDAY, Henry. *Ocean chart*, 1876. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Lewis\\_Carroll\\_-\\_Henry\\_Holiday\\_-\\_Hunting\\_of\\_the\\_Snark\\_-\\_Plate\\_4.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Lewis_Carroll_-_Henry_Holiday_-_Hunting_of_the_Snark_-_Plate_4.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[6] JUDD, Donald. *Untitled*, 1988. Fuente: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77496\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77496_10.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[7] HERNÁNDEZ PIJÚAN, Joan. *Del Jardín IV*, 1997. Fuente: <https://static.picassomio.com/images/art/pm-31808-large.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[8] INSLEY, Will. *Night Walls*, 1964. Fuente: [https://static.wixstatic.com/media/0a68e9\\_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg/v1/fill/w\\_443,h\\_434,al\\_c,q\\_90,usm\\_0.66\\_1.00\\_0.01/0a68e9\\_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg](https://static.wixstatic.com/media/0a68e9_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg/v1/fill/w_443,h_434,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/0a68e9_2f96d142954b4d79bf58a8c9703d4be3~mv2.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

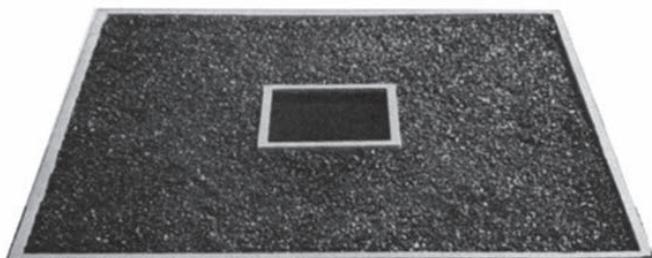
[9] La ciudad de ONECITY se extendía como un laberinto de 67 millas cuadradas entre el río Mississippi y las Montañas Rocosas. INSLEY, Will. *Map of ONECITY*, 1960. Fuente: [https://static.wixstatic.com/media/0a68e9\\_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg/v1/fill/w\\_629,h\\_434,al\\_c,q\\_90,usm\\_0.66\\_1.00\\_0.01/0a68e9\\_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg](https://static.wixstatic.com/media/0a68e9_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg/v1/fill/w_629,h_434,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/0a68e9_9d68a7e86a584f41b748c05041a37453~mv2.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[10] INSLEY, Will. *Perspectiva de ONECITY*, 1978-84. Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/12/a9/92/12a9924c455e28d78a0026664d1aee52.jpghttps://i.pinimg.com/564x/12/a9/92/12a9924c455e28d78a0026664d1aee52.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

El trabajo *Reality Properties: Fake States* (1973) [11] de Gordon Matta-Clark responde también a esta rebeldía del artista frente al paisaje politizado y conocido. En la década de los 70 la municipalidad de Nueva York se vio obligada a subastar una serie de solares que habían surgido como resultado de la nueva parcelación de zonas históricas dentro del tejido urbano. Se configuraron en algún momento como restos e intrincados espacios ineducables no gestionados por la propiedad privada. Matta-Clark adquirió quince de esos espacios indeterminados que no aparecían en ningún levantamiento catastral y se dedicó a medirlos y documentarlos hasta elaborar un registro de “pseudosolares” que componían una cartografía imaginaria e inusual de la ciudad. Una especie de atlas subversivo de tierras que apenas crecían más allá del metro en su espesor, pero que representaban un paisaje enigmático en el interior de una de las ciudades más planificadas del planeta.

### 3

Gordon Matta-Clark había tenido anteriormente una relación cercana e incluso colaboró con el artista Robert Smithson <sup>11</sup>. R. Smithson conocía algunos de esos fascinantes mapas que frente al devenir histórico de la representación abordaban el problema de una forma personal e interpretativa, y lo motivaron a ensayar sus primeros *earthworks*. *Tar pool and gravel pit* (1966) [12] se presentó como maqueta para un espacio público sacado a concurso por el Ayuntamiento de Philadelphia, y se trata de la primera obra que el artista reconoce haber creado con “materia” –pura materia geológica–. Enmarcado por una vasta extensión de escombros procedentes de una cantera, en el centro del espacio propuesto se coloca un estanque de alquitrán. Se contraponen geología y deshecho industrial mediante una representación que alude a mapas de espacios acotados y ambiguos, a través de los cuales el artista iniciaría un viaje a lugares diversos y en esencia relacionados con el caos y la entropía.



[12]

Robert Smithson comenzó a familiarizarse con la cartografía y los instrumentos del arquitecto –multitud de planos cartográficos, topográficos y maquetas que más tarde reaparecerán en su obra– en el marco de una colaboración para el proyecto del aeropuerto de Dallas-Fort Worth –del estudio TAMS: Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton– que finalmente no incluyó en su ejecución las aportaciones del artista [13]. La experiencia arquitectónica fue un catalizador en el desarrollo artístico de R. Smithson <sup>12</sup> y su intenso esfuerzo por relacionar modos diversos de representación, además de motivar el descubrimiento de un tipo de lugar que había sido abandonado por el arte y la ciencia: el *non-site* <sup>13</sup>. El hecho de trabajar en un proyecto que a su parecer podría pertenecer tanto al pasado como a un futuro lejano, el hallazgo de un territorio que se ve forzado a su destrucción, activa un interés por paisajes semejantes, y más tarde lo llevará a desarrollar dibujos y maquetas a partir de paseos geológicos por ruinas modernas, lagos salados y desiertos perdidos.

En una conversación con los artistas Dennis Oppenheim y Michael Heizer, Robert Smithson <sup>14</sup> comentaba lo que le llevó a cartografiar un *non-site* como el Lago Mono. En su primer viaje al emplazamiento quedó cautivado por dos experiencias. La primera, estaba muy estrechamente ligada al mapa como objeto y como lugar en sí mismo. Fue determinante que en el proceso para llegar al lago Mono se tuviese que emplear una cartografía de exactitud dudosa –recordemos que “los mapas son cosas muy escurridizas” <sup>15</sup> y, sin embargo, permiten iniciar travesías hacia lugares jamás vistos–. La segunda, era la propia naturaleza volcánica, vaporosa y alcalina del lago: un paisaje sumergido en un caos que lo llevaría eventualmente a su destrucción. Destrucción que por otra parte era ya un estado actual del lago para el artista: “[...] Por eso me gusta, porque en cierto sentido se evapora el lugar entero. Cuanto más crees que te aproximas y cuanto más lo circunscribes, más empieza a parecer una visión y, al final, simplemente desaparece” <sup>16</sup>. El lago conforma un paisaje entrópico que aspira a desvanecerse dejando posibilidad para lo inesperado, por lo que el dibujo del mapa no podía ser otro que un esquema espacial imaginario con el que se formula un nuevo tipo de relaciones con el lugar y la memoria. *Mono-lake non-lake* es un mapa que ostensiblemente no lleva a ninguna parte. Es una cartografía de lo incierto, la nueva *Terra Incognita* [14] [15].

[11] MATTAC-CLARCK, Gordon. *Reality Properties: Fake States*, 1973. Inventario de parcelas levantadas en la ciudad de Nueva York. Imagen tomada del catálogo de la exposición *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's "Fake Estates"* en el Queens Museum of Art, Cabinet Books, 2005.

[12] SMITHSON, Robert. *Tar pool and gravel pit*, 1966. Fuente: [https://78.media.tumblr.com/f3354a07812a04e328e0b4531668a2f/tumblr\\_ocngrz19G21th6yb9o1\\_500.jpg](https://78.media.tumblr.com/f3354a07812a04e328e0b4531668a2f/tumblr_ocngrz19G21th6yb9o1_500.jpg) Fecha de actualización: 19/09/2018.

[13] La propuesta no realizada proponía el terreno colindante del aeropuerto como un campo de experimentación e intervención artística en el paisaje. SMITHSON, Robert. *Planta del Aeropuerto Dallas-Fort Worth*, 1967. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[14] SMITHSON, Robert. *Mono-Lake non-lake (map)*, 1968. Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/8c/b3/62/8cb3623f6174f31027b-1f950d725d3bb.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[15] SMITHSON, Robert. Maqueta de *Mono-Lake non-lake (model)*, 1968. Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/30/3b/88/88289b053e356048af35f1b4a7.jpg> Fecha de actualización: 19/09/2018.

[16] SMITHSON, Robert. *El monumento cajón de arena*, 1967. Imagen tomada de AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[17] POLK, Brigid. *Retrato de Robert Smithson*, 1971. Imagen tomada de Tonia Raquejo. *Land Art*. Editorial Nerea, 2008.

<sup>11</sup> “Robert Smithson y Gordon Matta-Clark se habían conocido con motivo de la exposición *Earth Art* celebrada en 1969 cuando Matta-Clark ayudaba a Dennis Oppenheim en dos de sus proyectos. [...] Más tarde trabajaría con Smithson, por quien sentía una especial admiración, en sus *Mirror Displacements*”. Extraído del capítulo “El retrato del tiempo” en MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel; TRILLO DE LEYVA, Juan Luis. *Sueños y polvo*. Madrid: Lampreave, 2009.

<sup>12</sup> LINDER, Mark, “Towards a “new type of building”: Robert Smithson’s architectural criticism” en AA. VV., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004. Se ha hablado mucho sobre la ruptura de Robert Smithson con sus primeros trabajos tras la experiencia del aeropuerto de Dallas-Fort Worth. La arquitectura y su lenguaje de representación le permitió rebasar los límites de la pintura y la escultura en un intercambio interdisciplinar que sentó las bases de la reconfiguración formal de su obra en modos de representación sin precedentes.

<sup>13</sup> Se ha tomado la decisión de utilizar el término inglés original debido a su carga semántica: la palabra *non-site* establece un juego de palabras entre *site* –lugar, emplazamiento– y *sight* –vista–, de modo que el concepto, además de negar el lugar, hace lo propio con la dimensión óptica de la obra.

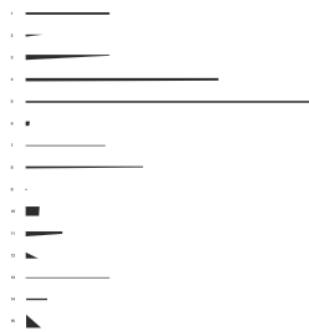
<sup>14</sup> Extraído del capítulo “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”. RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, p. 110.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 111.

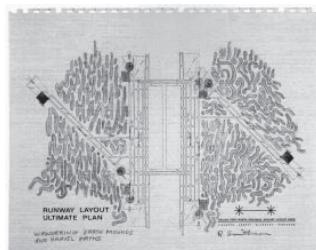
<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>17</sup> Extraído de una nota a pie de página del artículo “*The Spiral Jetty*”, publicado en *Arts of the Environment*, 1972. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 1993, p. 182.

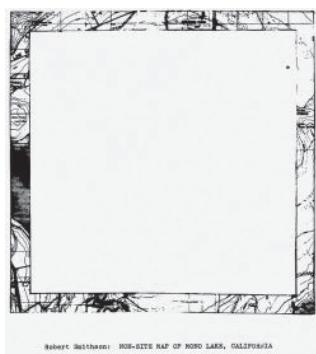
<sup>18</sup> SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 27.



[11]



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]

Las herramientas que trazan el *non-site* del lago Mono tienen un cariz primitivo: el artista se vale de un lienzo en blanco y una cerca. Delimitar un recinto es una de las acciones más ancestrales que puede llevar a cabo el hombre, si bien en este caso la cerca está construida por la topografía o la geología del lugar real al que remite la metáfora en juego. Más que un muro o una frontera, es una región conocida que encierra un lugar desconocido, invirtiendo así la lógica tradicional de elaboración de un mapa. En este caso se ha esbozado una reserva en su sentido más plástico: una parte del cuadro que ha quedado sin pintar. Ante todo, el *non-site* se trata de una abstracción de un lugar, algo así como una amnesia provocada sobre ese punto del mapa. Las maquetas que acompañan al dibujo de cada localización escogida en la serie emplean la forma de ese cercado para confinar materiales extirpados de su origen. La obra está surcada de binomios entre dibujo y realidad, lugar conocido y desconocido, maqueta y cartografía, espacio exterior y habitación interior –en la que se expone el trabajo en galerías–, que se interrelacionan de forma inseparable. Se establece una dialéctica del *site* y el *non-site* que el artista desarrolló en diez puntos <sup>17</sup>:

**Site**

Límites abiertos  
Una serie de puntos  
Coordenadas exteriores  
Sustracción  
Certidumbre indeterminada  
Información dispersa  
Reflejo  
Borde  
Algún lugar  
Muchos

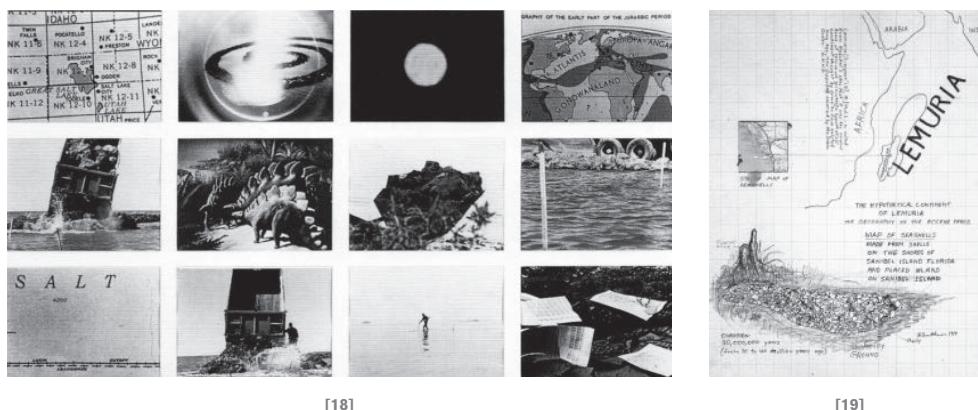
**Non-site**

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

Para R. Smithson *site* y *non-site* eran conceptos decididamente opuestos, pero también complementarios. Son ambas regiones limitadas, posicionadas de acuerdo a unas coordenadas y dotadas de información. Pese a comportar una definición esquemática, una de sus entradas resulta reveladora: un *non-site* no es ningún lugar, es abstracto y por tanto antrópico. En otras palabras, un invento del hombre para generar un espacio inexplorado.

Esta experiencia recuerda a las reflexiones del artista sobre “El monumento cajón de arena”, también llamado “El desierto” [16], en su texto *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Es el último monumento que se incluye en la colección de hallazgos a lo largo del paseo que realizó por el suburbio de su ciudad natal, se trata una especie de abismo, “un mapa de la desintegración y del olvido sin fin. [...] Este monumento de partículas diminutas resplandecía bajo un sol que brillaba tristemente y sugería la triste disolución de continentes enteros, la desecación de los océanos. [...] Cada grano de arena era una metáfora muerta que equivalía a la atemporalidad. [...] De algún modo, este cajón de arena se utilizaba también como una tumba abierta; una tumba abierta en la que juegan alegremente los niños” <sup>18</sup>. El *non-site* del lago Mono ya existía: era un campo de juegos encontrado durante un paseo.

La obra *non-sites* de Robert Smithson propone una interpretación de ciertos lugares –en todos ellos habita la destrucción– que trasciende a los mismos. Es una manipulación mediante la que incorpora obsesiones y deseos personales a paisajes a los que previamente, y como parte del proceso, ha viajado. El artista se comporta como un Piri Reis que se interroga a sí mismo para conocer historias de allende los mares y así dibujar el mapa del no-mundo, o un Piranesi que, esta vez a partir de un fragmento de roca volcánica, es capaz de reconstruir lugares ignotos. R. Smithson trabaja en muchas ocasiones desde el solape de diferentes momentos de un mismo lugar presentando cierta resistencia a la cronología convencional. A propósito del lago Mono, habla de “la evidencia de cinco épocas de glaciación en la Sierra” <sup>19</sup> que condicionan su naturaleza mostrando sus intereses por un pasado recóndito que incorpora al proceso. En su obra *Spiral Jetty* (1970) se dedicó intensamente a consultar mapas de distintas etapas de la prehistoria a los que superpuso otros actuales de E.E. U.U. con el objetivo de generar una nueva cartografía en la que conviviesen simultáneamente dos tiempos: “necesitaba un mapa que mostrara el mundo prehistórico como de la misma extensión del mundo en el que yo vivía” <sup>20</sup>. El artista propone una doble mirada, quiere generar una situación en la que el observador se sitúa frente a un espejo y contempla una realidad desdoblada como la de aquella fotografía del artista tomada por Brigid Polk [17]. En la película *Spiral Jetty* (1970) que Robert Smithson grabó como parte



[18]

[19]

de la obra, el artista superpone imágenes dislocadas y diacrónicas que cuentan procesos de creación geológicos y artísticos solapados [18]. El resultado recuerda a los atlas compuestos de dibujos e informaciones heterogéneas; un mapa que, en todas sus posibles formas, se convierte en la herramienta para actuar sobre el paisaje.

Se puede dar cuenta de otros trabajos ubicados en esa franja que estudia lo inescrutable, en los que el artista comenzó a recuperar lugares perdidos en los mapas de la historia. Había organizado con anterioridad expediciones a través de paisajes suburbanos como el de Passaic, a enclaves extraordinarios como el lago Mono o excursiones para recoger rocas y piedras a las canteras abandonadas cerca de Patterson en Nueva Jersey. En aquel momento su actividad se detuvo más minuciosamente en el paseo por lugares recónditos y remotos, hasta el punto de visitar continentes desaparecidos e islas míticas en sus *Hypothetical Continents* (1969) [19]. Conforman un conjunto de topografías desintegradas cuya posición es difícil de estimar y cuya base científica era más bien escasa, pero que se intentan explorar o aproximar a través de diferentes materialidades e interpretaciones. Las obras *Lemuria*, *Atlantis*, *Godwanaland* y *Cathaysia* se reconocen como aglomeraciones de materiales esparcidos en lugares relacionados con posibles ubicaciones de esas geografías desaparecidas, que paulatinamente irían también diluyéndose. En este caso, la idea que se adhiere a todos estos trabajos es la de esbozar un lugar concreto mediante una materialidad concreta: no son vacíos crípticos que se asientan en el campo de lo imaginado, sino que son productos abstractos de esa misma imaginación que sirven para aludir a lugares olvidados de otro tiempo. Funcionan como artefactos para iniciar un viaje a tierras no visitables, es decir, nuevos mapas a partir de la noción de *non-site* que trabajan a la inversa.

#### 4

El ensayo sobre la creación de territorios fantásticos o de otro tiempo es una silenciosa constante que reaparece en las intervenciones de Robert Smithson y guarda relación con sus intereses literarios y ciertos recuerdos de la infancia, del mismo modo que sus indagaciones prehistóricas podrían encontrar un acicate en las visitas de niño al *Museum of Natural History* de Nueva York. Los cuentos de Lewis Carroll, Jorge Luis Borges y también de Edgar Allan Poe, o las ilustraciones que realizó en 1957 para el libro *Parábolas* de Franz Kafka, ponen en contacto al artista con una serie de paisajes que escapan de los límites de lo real, y que dejan huella en su ideario <sup>21</sup>. El dibujo *Imaginary Maps* [20], a pesar de carecer de referencia temporal alguna que permita enmarcarlo en su desarrollo artístico, se trata de un mapa insólito que muestra esas reflexiones sobre tierras desconocidas mediante la traslación de una cartografía inexistente, completamente inventada. Pero si tuviéramos que escoger una obra gráfica que concluyese la fascinación de Robert Smithson por la cartografía, sería *A Surd View for an Afternoon* (1970) [21], un asombroso mapa en el que se dan cita muchos de los –no– lugares que el artista nos desafió a explorar. Una suerte de carta portulana de la geografía de su obra que conjuga palabra y dibujo en un compendio único de lo incierto.

Se podría decir que la serie *non-sites*, y especialmente el mapa del lago Mono, se han transfigurado en una lente a través de la que contemplar, releer y reflexionar acerca de los límites del conocimiento. Estas prácticas artísticas que finalmente desembocan en fotografías, instalaciones, vídeos o *performances*, infieren de forma crítica en la relación del ser contemporáneo con los espacios que proyecta. Componen un conjunto de ejercicios esenciales que desvelan la realidad paisajística de nuestro tiempo, y que ensayan sobre el espacio desconocido. En efecto, se puede encontrar un cierto desplazamiento entre la obra de Robert Smithson y los mapas que heredan la concepción ptolemaica de la cartografía como ciencia y arte. De alguna manera, la geografía de las láminas de Ortelius está presente en cuanto que responde a los intereses contemporáneos que buscan una visión ampliada de las realidades geográficas de cada lugar, una visión sintética y subjetiva de lo que encierran un territorio y su historia. Son trabajos que se

<sup>19</sup> Extraído del capítulo "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson": RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008, p. 111.

<sup>20</sup> Extraído del artículo "The Spiral Jetty", publicado en *Arts of the Environment*, 1972. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993, p. 186.

<sup>21</sup> Todas las referencias a algunas de las influencias en el artista durante su juventud están extraídas del capítulo biográfico sobre Robert Smithson en SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993, pp. 243-244.



## Resumen 09

En su obsesión por desvelar el secreto del mundo, el hombre ha elaborado sus mapas a la sombra de lo desconocido. El artículo visita algunas cartografías que se han enfrentado a la labor de representar lugares inciertos y se detiene en aquellos trabajos afines que han subvertido el orden histórico en el cual lo inexplorado era un vacío entre los espacios del mundo conocido. La obra del artista Robert Smithson se somete a una segunda lectura que permite establecer coincidencias con la antigua tradición cartográfica y que descubre una serie de conexiones entre los mapas de la historia, el arte y ciertos intereses del arquitecto y su forma de comprender los lugares. Esta interpretación sugiere una crítica al cientifismo imperante en casi todas las facetas de la vida del hombre, incluso en aquellas que pertenecen al ámbito de lo incierto. En un improbable aunque innegable desplazamiento de la ahora extinta *Terra Incognita* hasta los mapas de Robert Smithson, se encuentra la clave para entender algunos aspectos de la realidad paisajística de nuestro tiempo.

### Palabras clave

Cartografía, mapa, representación, viaje, desconocido, *non-site*

## Abstract 09

In its obsession to unveil the secret of the world, a multitude of maps have been elaborated by the human kind in the shade of the unknown. The article visits a number of cartographies that have addressed the effort of representing uncertain places, and pauses in those related works that have subverted the historical order in which the unexplored was a void in between the known world's sites. Robert Smithson's artworks are submitted to a second reading, establishing coincidences to the old cartographic tradition and discovers a series of connections between historical maps, art and certain interests of architects and their way to understand places. This interpretation suggests a critique to the dominant scientism in almost all of the facets of mankind lives, even in those related to the realm of the uncertain. In an unprovable yet undeniable displacement of the currently extinct *Terra Incognita* towards his maps, lays the key to understanding some aspects of the landscape reality of our time.

### Keywords

Cartography, map, representation, journey, unknown, non-site.

## Bibliografía\_ Bibliography

- BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Debolsillo, 2012.
- BOETTGER, Suzaan. *Earthworks*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*. Londres: Abbeville Press, 1998.
- CARROLL, Lewis. *La caza del Snark (Ilustraciones por Henry Holiday)*. Editorial MCA, 2000.
- DOMINGO SANTOS, Juan. "Inventario de una ciudad imaginada" en VV. AA. *La cultura y la ciudad*, Granada: Universidad de Granada, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009.
- MAROT, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel; TRILLO DE LEYVA, Juan Luis. *Sueños y polvo*. Madrid: Lampreave, 2009.
- RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008.
- REYNOLDS, Ann; SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- SHAPIRO, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and art after Babel*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: El Paisaje Entropico: Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1993.
- SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- VV. AA., *Robert Smithson*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- VV. AA., *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's "Fake Estates"*. New York: Cabinet Books, in conjunction with the Queens Museum of Art and White Columns, 2005.