

ECO-ESTÉTICA: MÁS ALLÁ DE LA ESTRUCTURA EN LA OBRA DE ROBERT SMITHSON, GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI

STEPHEN ZEPKE*

RESUMEN

El presente artículo sostiene que la misma ruptura atraviesa el proceso creativo artístico de Robert Smithson y el creativo filosófico de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En el caso de Smithson el tránsito de los *Site-Nonsite works* (1966-9) y los *Earthworks* (1970-3), en el de Deleuze y Guattari la transición tiene lugar entre *Diferencia y Repetición* (1968) a *El Anti-Edipo* (1972). La ruptura se manifiesta en Smithson en la forma de un abandono de la institución a favor de un arte de intervención directa que se concreta al enfrentar uno de los problemas más agobiantes de nuestro tiempo: la destrucción de la tierra. En el caso de Deleuze y con la marca de Félix Guattari, la ruptura se da con el abandono del mapeo conceptual de estructuras en pos de una maquinaria material de producción con la cual el pensamiento consiga realizar su compromiso con los procesos políticos reales.

Palabras clave: Eco-estética, Robert Smithson, Deleuze, Guattari, *site-nonsite works*

* Doctor en Filosofía, Universidad de Sidney, Australia. Me gustaría agradecer a Ralph Paine por su significativa contribución a este ensayo. Traducción autorizada del original en inglés al castellano: Juan Fernando Mejía Mosquera. Agradezco la colaboración de Gustavo Chirolla en la revisión de la traducción.

ECO-AESTHETICS: BEYOND STRUCTURE IN THE WORK OF ROBERT SMITHSON, GILLES DELEUZE AND FÉLIX GUATTARI

STEPHEN ZEPKE*

ABSTRACT

This paper shows that there is one and the same break in the artistic creative process of Robert Smithson and in the philosophical creative process of Gilles Deleuze and Félix Guattari. For Smithson it takes place between *Site-Nonsite works* (1966-9) and *Earthworks* (1970-3). For Deleuze and Guattari it happens in the transition from *Difference and Repetition* (1968) to *Anti-Oedipus* (1972). Smithson's break marks his abandoning of the institution in favour of an art of direct intervention, the *Earthworks* confronting one of the most pressing political concerns of his (and our) time, the destruction of the earth. Deleuze and Guattari's break happens as they take us from a conceptual mapping of structures to a material machinery of production that allows thought to engage with real political processes.

Key words: Eco-estética, Robert Smithson, Deleuze, Guattari, *site-nonsite works*

* Doctor en Filosofía, Universidad de Sidney, Australia. Me gustaría agradecer a Ralph Paine por su significativa contribución a este ensayo. Traducción autorizada del original en inglés al castellano: Juan Fernando Mejía Mosquera. Agradezco la colaboración de Gustavo Chirolla en la revisión de la traducción.

HAY UNA RUPTURA QUE ATRAVIESA tanto el arte de Robert Smithson como la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En la obra de Robert Smithson se trata de la ruptura entre los *Site-Nonsite works* (1966-9) y los *Earthworks* (1970-3). Esta ruptura separa la estructura de los signos “de la Naturaleza” por una parte, de la Naturaleza como proceso de producción, por otra. Además, separa las estructuras inmateriales del arte conceptual de la vitalidad de la tierra. Durante el mismo período, la obra de Gilles Deleuze manifiesta la misma ruptura. La transición de *Diferencia y Repetición* (1968) a *El Anti-Edipo* (1972)¹ nos lleva desde un mapeo conceptual de estructuras a una maquinaria material de producción². Deleuze habría de decir más tarde que “el *Anti-Edipo* marca una ruptura”, una ruptura que introduce el nombre de Félix Guattari (1995: 217-218). Para Deleuze, Guattari había “ido mucho más lejos que yo”, y su colaboración con él le permitió a Deleuze encontrar lo que él sentía que le hacía falta a su trabajo: un compromiso con los procesos políticos reales (1995: 26). De manera similar, la ruptura de Smithson señala su abandono de la institución en favor de un arte de intervención directa; los *Earthworks* enfrentan una de las más agobiantes preocupaciones de su (y nuestro) tiempo: la destrucción de la tierra. Así pues, más allá de la ruptura, tanto Deleuze/Guattari como Smithson, exploran una Eco-estética que afirma la construcción artística y la expresión de la naturaleza misma.

¹ Dado que el artículo persigue la evolución y transformaciones de la obra filosófica de Gilles Deleuze es necesario que contenga referencias a su producción intelectual siguiendo el orden de aparición de las ediciones originales en francés. El texto de Stephen Zepke contiene tales referencias a la obra en francés y a las traducciones inglesas, nosotros hemos cotejado ambas versiones para localizar los pasajes citados en las traducciones españolas disponibles de la obra de Deleuze. Esto puede generar un exceso de información para el lector. Para facilitar la lectura en la lista de obras citadas hemos consignado los datos de las tres ediciones de cada obra cuando es pertinente, en el cuerpo del ensayo aparecen las fechas y los números de página solamente de las traducciones castellanas, las fechas de la edición francesa solamente cuando es relevante. Las citas de Smithson son las de la edición inglesa de sus escritos. En este caso el autor se refiere a la aparición de las obras, las fechas corresponden a la primera edición francesa. (N. del T.).

² Este cambio ya ha sido explorado por Eric Alliez y Alberto Toscano (en el capítulo 6 de su brillante libro *The Theatre of Production: Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze*. (Basingstoke and New York: Palgrave MacMillan, 2006) y ha sido descrita por Alliez como una ‘ruptura, sin la cual el materialismo sigue

A pesar de esta ruptura, las obras *Site-Nonsite* y *Earthworks*, emergen en el pensamiento de Smithson al mismo tiempo. Tanto en sus diseños para esculturas al aire libre para el aeropuerto Fort Worth de Dallas producidos entre 1966 y 1967, como en el ensayo *Un tour de los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1967), Smithson empieza a pensar en esculturas que no estuviesen confinadas a la galería. En los primeros concibió diseños de esculturas —formas abstractas de materiales naturales como tierra o arena— que habrían de localizarse entre las pistas para ser vistas desde el aire. Estas obras no se realizaron y sus planos para *Earthworks* de gran escala quedaron en mapas y diagramas. Durante los años siguientes, Smithson se encontró explorando esta relación entre un “Sitio” (*site*) y su representación dentro de un “No-sitio” (*nonsite*) discursivo concebido como estructura lingüística y marco institucional. Este punto de vista era consistente con la comprensión estructuralista que Deleuze tenía de la dialéctica: en la misma medida, las obras *Site-Nonsite* dramatizan la relación entre una desigualdad dialéctica (sitio, no-sitio) virtual e intensa y su expresión actual en signos. (Deleuze, 2002: 333). La obra de Smithson se refiere a su propia estructura, ofrece soluciones estéticas al “problema” dialéctico del *Site-Nonsite*³. En este aspecto, la obra es típica del Arte Conceptual en la medida en que investiga sus propias condiciones de posibilidad conceptual o, en términos de Deleuze, su propia “razón suficiente” (2002: 333).

Las obras *Site-Nonsite* de Smithson presentan fragmentos materiales de la tierra junto a mapas y fotografías de los sitios de los que provienen. Esto produce un “rango de convergencia” entre términos opuestos a través del cual podemos descubrir las “reglas de este sistema de signos”. Aquí vale la pena citar extensamente a Smithson:

siendo una *Idea* [...]; sin la cual las operaciones conceptuales no pueden hacerse como las físicas’ (The BwO Condition or: The Politics of Sensation, in *Biographien des organlosen Körpers*: 19-20. Ed. by Éric Alliez and Elisabeth von Samsonow, Vienna: Turia+Kant, 2003). Lo que espero hacer aquí es extender esta ruptura hacia sus horizontes estético y ecológico. Simon O’Sullivan, (en el capítulo 4 de su *Art Encounters Deleuze and Guattari, Thought beyond Representation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2006) y Felicity Coleman (en, por ejemplo, *Affective Entropy: Art as Differential Form*, en *Angelaki*, vol. 11, número 1, abril 2006), han rastreado las similitudes entre la práctica de Smithson y la filosofía de Deleuze. Sin embargo, ambos ofrecen lecturas que se concentran en las consistencias de la práctica de Smithson antes que en su ruptura.

³Para Deleuze “Cada problema dialéctico es duplicado por un campo simbólico en el cual se expresa (2002: 273).

El rango de convergencia entre Sitio y No-sitio consiste en una ruta de riesgos, una trayectoria doble conformada por signos, fotografías y mapas que pertenecen a la vez a ambos lados de la dialéctica. Ambos lados están presentes y ausentes al mismo tiempo. La tierra o el suelo del Sitio se ponen *en* el arte (No-sitio) en vez de poner el arte *sobre* el suelo. El No-sitio es un contenedor dentro de otro contenedor —la sala. La era o el lote exterior también es un contenedor dentro de otro contenedor. Cosas bidimensionales y cosas tridimensionales intercambian espacios entre sí en el rango de convergencia, la escala grande se vuelve pequeña, la escala pequeña se vuelve grande. Un punto en el mapa se expande hasta el tamaño de una masa de tierra, una masa de tierra se contrae en un punto. ¿Es el Sitio un reflejo del No-sitio (espejo), o viceversa? (Smithson 1996: 153)

Continuando su obra escultórica más temprana con la reflexión y el desplazamiento, Smithson localiza la dialéctica inmaterial del Sitio/No-sitio dentro de la indeterminación paradójica de sus signos. En este sentido, la obra no se ocupa tanto de la apariencia del Sitio dentro del No-sitio como de las relaciones diferenciales —Sitio y No-sitio no son lugares reales sino una diferencia sin términos positivos— que, sin aparecer, actúan como las condiciones mismas de la apariencia. Por lo tanto, la “convergencia” del Sitio y el No-sitio se entiende mejor como una indeterminabilidad actualizada que expresa la intensa diferencia estructural que sigue siendo, según un comentarista perceptivo, el punto ciego de la obra, “un conjunto de presupuestos ocultos” que produce su “enantiomorfismo” (Reynolds 2003: xvii)⁴. “Convergencia” indica una reversibilidad de relaciones que determinan los signos de la obra, un punto límite que actualiza su estructura virtual diferencial, pero solamente al cancelarla dentro de sus términos lingüísticos e institucionales.

⁴ Aunque la insistencia de Reynolds en el uso de estructuras enantiomórficas es preciso en este punto, su intento de leer toda la obra de Smithson de esta manera falla precisamente en el punto de emergencia de los *Earthworks*, el cual ella discute sólo brevemente. La descripción de Deleuze de los “cuerpos enantiomórficos” (cuerpos formados por medio del reflejo en un espejo que no resulta ser enteramente simétrico) como “estructuralistas” es más útil para nuestros propósitos. Las obras *Site/Nonsite* actualizan una “diferencia interna” que actúa como su “principio trascendental” pero que no puede aparecer por sí misma. (Deleuze 2002: 346). Como veremos, es precisamente el enantiomorfismo lo que abandonan los *Earthworks*.

“Este es 1967”, Deleuze escribe en su artículo *¿En qué se reconoce el Estructuralismo?* y es mucho más que la fecha lo que comparte con Smithson. Cuando Deleuze escribe que la estructura no es una forma sensible ni una figura imaginaria sino una “fórmula combinatoria que apoya los elementos formales” (2005: 226) podría estar describiendo las obras de *Site/Nonsite* de Smithson. Para Deleuze, una obra es “estructural” cuando intenta expresar sus propias virtualidades (2004:186; 2005: 233), su propia “topología trascendental” (2005: 228). Así es como funcionan las obras *Site-Nonsite* de Smithson, actualizan una diferencia estructural que no puede aparecer por sí misma dentro de sus sistemas de signos y, sin embargo, actúa como condición genética de la obra⁵. Es precisamente esta estructura la que determina por adelantado la relación de la obra con el Sitio y la Naturaleza, una estructura que habrá de disolverse en la espiral de *Spiral Jetty* en la cual la materia y la experiencia “convergen” en un mismo plano (de inmanencia).

El problema que emerge del estructuralismo de Deleuze es que aunque los signos actuales encuentran su génesis en diferenciales virtuales, esta diferencia intensa es “cancelada” en la actualidad⁶. Como resultado los cambios en el mundo actual deben ser (y sólo pueden ser) explicados en el nivel de la estructura virtual. Smithson es cercano a Deleuze en este aspecto cuando explica cómo la intensidad dialéctica de Sitio y No-sitio está conectada con otras (dentro/fuera, dos/tres dimensiones, puntos/masas, etc.) conformando una red de diferenciales virtuales —lo que Deleuze llama la “diferenciación de la idea” (2002: 332)— que son signos actualizados.

⁵ Rosalind Krauss, en su seminal ensayo: *Sculpture in the Expanded Field* (1979) vio la obra de Smithson como organizada “a través de un universo de términos de los que se percibe que están en oposición a una situación cultural”. Krauss ve la obra de Smithson como estructurada por la oposición entre arquitectura y paisaje, pero lo hace así solamente para definir una práctica postmoderna que atraviese toda la obra de Smithson. (1986: 289.)

⁶ Deleuze escribe: “Para la diferencia, ser explicada es ser cancelada o descifrada la desigualdad que la constituye. [...] La diferencia de intensidad es cancelada o tiende a ser cancelada en este sistema, pero crea este sistema al explicarse a sí misma” (2002: 341-342).

Sin embargo, el problema es que aunque esta diferenciación⁷ estructura las obras *Site-nonsite* señalando la introducción por parte de Smithson de preocupaciones estructuralistas eⁿ la fascinación del arte conceptual con el “lenguaje”, esta diferenciación no puede tener lugar realmente. La obra *Site-nonsite* sólo puede actualizar su diferencia condicionante y permanece cautiva dentro de una paradoja conceptual: sus condiciones inmateriales, entendidas como “génesis pasiva” de su estructura dialéctica, sólo pueden actualizarse al desaparecer en signos. Este es el límite de los sistemas discursivos: significan las fuerzas diferenciales de la “Naturaleza”, pero al hacerlo contienen “Naturaleza” dentro de un sistema representacional. La aceptación de este hecho señala para Smithson el fin de su interés en el proyecto Conceptual tal como lo es para Deleuze de su interés en el Estructuralismo en la medida en que ambos eligen comprometerse directamente con las fuerzas composicionales —y enteramente materiales— de la Tierra. Smithson y Deleuze juntos abandonan el Sitio estructural una vez han visto que no puede ser construido por su expresión.

Volvamos a la segunda emergencia del interés de Smithson en la tierra, el ensayo *Un tour de los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* en 1967. Este ensayo introduce la dialéctica de una manera similar a las obras *Site-nonsite*, pero hay un registro enteramente diferente. Allí donde las obras *Site-nonsite* mantienen una estética científica, desapegada, de mapas y muestras, el ensayo de Passaic es en su mayoría irónico. El ensayo presenta un viaje que hace Smithson a su pueblo natal a la manera de una guía turística a los “monumentos” de la ciudad: cuasi-obras-de-arte compuestas en su mayoría de objetos industriales (tubos, bombas, un desagüe, un puente, una trampa de arena). Aquí Smithson ve cosas en el mundo como obras de arte pero los pintorescos objetos encontrados por Smithson permanecen

⁷ El autor interviene en la grafía de “différentiation”, poniendo la primera *t* en cursiva en su texto; Deleuze en francés usa las palabras “différentiation” y “différenciation”, la primera designa “el contenido virtual de la Idea como problema”, mientras que la segunda que no es solamente la inversa de la primera, “más bien constituye un proceso original [...] expresa la actualización de lo virtual y la constitución de soluciones” (*Différence et Répétition*, Paris: PUF, 1968: 270). La grafía de Zepke en inglés corresponde a la del mismo Deleuze en francés para “différentiation”. La traducción al español, invierte la grafía entre *t* y *c* del original, de modo que *différentiation* es traducido por “diferenciación” y *différenciation* por “diferenciación” (2002: 315), que coincide con nuestra traducción. (N.del T.)

atados a un proceso de documentación que nos regresa a los *Site-nonsite*, aunque este proceso haya entrado ahora en las cosas: “el brillo del sol al medio día vuelve más cinematográfico el sitio, convirtiendo al puente y al río en una fotografía sobreexpuesta [...] El sol se convirtió en un monstruoso bombillo que proyectaba una serie desapegada de fotos fijas (*stills*)⁸ a mis ojos a través de mi *instamatic*” (Smithson 1996: 70). Smithson está intentando reubicar el Sitio No-sitio fuera de su marco institucional en el día a día, y esto introduce el elemento del tiempo, un elemento que será central en los *Earthworks*. El tiempo aparece en la duración del tour (un día) y en la constante descripción de detalles banales —lo que él está leyendo (*Earthworks* de Brian Aldiss), los signos de la calle y el sello en su paquete de filmación— que nos ubican directamente en el aquí y ahora, pero esta inmediatez emerge solamente en oposición a un horizonte temporal mucho mayor, una eternidad que resonará a través de toda la obra de Smithson: Entropía. “El último monumento” escribe, “era una caja de arena o un modelo de desierto. Bajo la mortecina luz de la tarde de Passaic el desierto se convirtió en un mapa de desintegración infinita y olvido.” (Smithson 1996: 74) Aquí y, *de una sola vez*, la dialéctica familiar (el Sitio y No-sitio del arenoso y el desierto) alcanza el punto cero y algo emerge que parece desbordarla: la Naturaleza-como-entropía. “Todo lo que existió fueron millones de granos de arena, un vasto depósito de huesos y piedras convertidas en polvo”. Y, cuando Smithson nos dice que “cada grano de arena era una metáfora muerta que se equiparaba a la eternidad” (Smithson 1996: 74) parece sugerir que la entropía es una fuerza natural más allá de la dialéctica estructuralista. De modo que, aunque el ensayo de Passaic reúne el trabajo Sitio-No sitio y lo que podríamos llamar *proto-Earthworks*, su aparición simultánea se da, de hecho, a ambos lados de una ruptura llamada “entropía”. Precisamente es esta aparición de la entropía lo que las obras Sitio-No sitio no pudieron producir y cuando tratan efectivamente la presencia de la entropía en el Sitio (Por ejemplo: *Nonsite “Line of Wreckage,” Bayonne, Nueva Jersey* 1968, o, *Nonsite (Oberhausen, Alemania)* 1968) ésta permanece como una reflexión documentada, más que encarnada. Una vez la entropía ha reducido a polvo el Sitio y el No-sitio, una vez que ha rebasado todo límite espacial y temporal, la estructura dialéctica virtual y genética no tiene ya dónde sostenerse.

⁸Literalmente “quietas” o “calladas” (las comillas están en el original, enfatizando esta convergencia de sentidos) (N. del T.)

“*Este es 1967*”. Mientras Smithson veía aparecer en el arenero la fuerza polvorienta de la entropía, Deleuze estaba viendo algo similar pero, a diferencia de Smithson, no se divertía con ello. En *Diferencia y Repetición*, Deleuze rechaza la entropía explícitamente sosteniendo que solamente explica lo que ocurre en el mundo actual, sin dar cuenta de “muchas cosas de otro orden”. En efecto, Deleuze escribe: “La realidad no es el resultado de las leyes que la gobiernan” (2002: 340), sino que, por el contrario, actualiza una ontogénesis virtual. Como resultado, “El principio de degradación, [i.e. la entropía] obviamente no da cuenta ni del más simple de los sistemas ni de la evolución de los mismos” (2002: 380). Aunque la entropía plantea diferencias intensivas (temperaturas desiguales) como causa de los cambios en los sistemas físicos, estos cambios sirven para igualar y, en último término, para negar la diferencia. Esto convierte a lo indiferenciado en fundamento ontológico y establece a la entropía como una “ilusión trascendental física” (2002: 335 y 342). Deleuze opone el *Eterno Retorno* de Nietzsche a esta ilusión escatológica de la entropía, porque es el Eterno Retorno “lo que abre la posibilidad de que la diferencia tenga su propio *concepto*” (el subrayado es mío)⁹ y (2002: 79). Deleuze opone el eterno retorno a la entropía como concepto de la diferencia misma y como el antídoto filosófico contra nuestra versión contemporánea del nihilismo científico; el destino entrópico del universo. El eterno retorno se opone a la entropía porque produce diferencias en vez de generar igualdad (homogeneización). El eterno retorno, escribe Deleuze, ya no es “una representación meramente teórica: lleva a cabo una selección práctica entre diferencias de acuerdo con la capacidad de producir —esto es, de volver a pasar la prueba del eterno retorno” (2002: 79). El heroico intento de Deleuze —precisamente el *héroe* estructuralista (2004:191)— de pensar el principio del ser como devenir culmina en la revolución permanente, pero esta revolución sigue siendo filosófica sólo

⁹ Deleuze ya había explorado la crítica de Nietzsche a la termodinámica en *Nietzsche y la filosofía*. Allí escribe: “La ciencia es parte del *nihilismo* del pensamiento moderno. El intento de negar las diferencias es parte del empeño más general de negar la vida, despreciar la existencia y prometerle una muerte (“el calor” o alguna otra) en la que el universo naufraga en lo indeterminado” (p. 45) (Barcelona: Anagrama, 1971: 68). Este “estado terminal del devenir” es un ideal estético opuesto de al mundo como voluntad de poder de Nietzsche (*La voluntad de Poder*, 1063 *) En lugar de implicar una eventual pérdida de la fuerza creativa dentro de un sistema cuya energía permanece constante (entropía como tendencia al equilibrio), Nietzsche sostiene que la primera ley de la termodinámica (el nivel constante de energía) requiere el eterno retorno de lo mismo.

en la medida en que su producción encuentra su principio genético en un concepto que permanece casi imposible de pensar, mucho menos de actualizar (2002:153).¹⁰

El uso que hace Deleuze del eterno retorno encontrará su complemento, de manera bastante extraña, en el uso que Smithson hace de la entropía. Para ambos, lo que aparece en la forma más “extrema” del tiempo es un momento creativo en el cual tanto el sujeto como el mundo pierden su coherencia. Pero, Smithson encontrará algo en la entropía que Deleuze no encuentra en el eterno retorno, se trata de un materialismo que romperá con su anterior trabajo *conceptual* y lo arrojará hacia las fuerzas productivas de la Naturaleza. Los dos lados de esta ruptura aparecen en el ensayo de Passaic. En uno, Smithson claramente asocia la entropía con la homogeneización o banalización de la dialéctica Sitio-No sitio que encuentra en el monumento de un parqueadero de Passaic:

Todo alrededor del sitio permanecía envuelto en pusilanimidad y contaminado con autos brillantes –uno tras otro, se extendían en una soleada nebulosidad. Las indiferentes partes traseras de los autos brillaban y reflejaban el sol de la tarde. Tomé algunas, instantáneas antrópicas de aquel lustroso monumento. (Smithson 1996: 73)

Aquí Smithson concibe el proceso de documentación como un momento en medio de un malestar general, un declive antrópico que expresa la indiferenciada banalidad de un suburbio universal. Passaic reemplaza a Roma como la “ciudad eterna” (Ibid.: 74). Pero, este pesimismo es seguido de cerca por otra aparición de la entropía, esta vez es el desierto del arenero. Ahora, Smithson cambia su aparato retórico y nos movemos del cliché suburbano de Passaic hacia los épicos espacios de un sublime antrópico donde la “disolución de continentes enteros, el desecamiento de océanos” (Smithson 1996: 74) aparece en la tumba abierta del arenero. Pero, como metáfora de la entropía, el arenero opera solamente a través de la acción de otro elemento, la creatividad de los niños. Estos niños son el mecanismo por medio del cual las arenas blanca y negra del arenero se convierten (*become*) en un gris indiferente, y ellos son lo que hace que el proceso universal de la Naturaleza —la entropía— aparezca de forma optimista como un ‘juego alegre’ (Ibidem). Smithson parece anticipar la posterior sugerencia de Deleuze de que ‘el arte dice lo que dicen los niños’ (1996: 95). Los niños, sostienen Deleuze y Smithson, son como artistas (de la

¹⁰ En este punto ver: Toscano 2006: 174.

tierra) (*land artists*), son inseparables de lo que producen y lo que producen es inseparable del mundo. La obra-tierra (*Earthwork*) expresará simultáneamente las fuerzas juguetonas y las antrópicas en lo que Deleuze de forma reveladora llama ‘mapas de intensidad’ que construyen y expresan los ‘devenires’ del mundo. (1996: 94). Estos mapas/devenires son, a la vez, Sitio y No-sitio, simultáneamente fuerzas e imágenes, ‘ambas extensivas e intensivas’, (1996: 95) y, el arte, dice Deleuze, ‘hace perceptible su presencia mutua’ (1996: 97)¹¹. En su ensayo sobre Passaic, Smithson ya intuye aquello que Deleuze habrá de necesitar que Guattari le señale: que las relaciones dialécticas de diferencias de intensidad y su cancelación en extensión, de virtual y actual, de estructura y signo, debe ir más allá si hemos de experimentar los procesos productivos que continuamente están haciendo y deshaciendo el mundo. Sin embargo, lo que Smithson aún tenía por hacer era encontrar una forma en que la entropía pudiera volverse creativa.

En 1968, Smithson escribió el ensayo ‘Una sedimentación de la mente: los Proyectos Tierra’ en el que describe la entropía como una fuerza ontogenética immanente a la tierra y a la mente que compone el horizonte de la naturaleza misma

La tierra y la mente de uno están en estado de constante erosión, los ríos mentales desgastan los bancos de arena abstractos, las olas cerebrales van minando los acantilados del pensamiento, las ideas se descomponen hasta formar piedras de ignorancia y las cristalizaciones conceptuales se disuelven hasta formar sedimentos de razón granulosa. Vastas facultades de movimiento concurren en este miasma geológico y se mueven de la forma más física [...] El cuerpo entero resulta arrastrado hacia el sedimento cerebral en el que partículas y fragmentos se dan a conocer como conciencia sólida. Un mundo desteñido y fracturado rodea al artista. Organizar este desorden de corrosión en patrones, tablas y subdivisiones es un proceso estético que raramente ha sido abordado. (Smithson 1996: 100)

¹¹ El ensayo de Deleuze “Lo que dicen los niños” —publicado en 1993— ofrece su única, y ciertamente oscura, discusión sobre el arte ambiental. En él menciona a la artista suiza Carmen Perrin quien realizó una exposición individual en el Ayuntamiento de París en 1989 y publicó un catálogo: *Voie Suisse: L’itinéraire genevois* (con Richard Long y Max Neuhaus) que Deleuze cita en 1991.

En este punto, Smithson está viendo emerger la obra de arte del colapso de la definición conceptual del No-sitio en pos de la materialidad del Sitio. Esta ‘caída’ (*slump*) describe una Naturaleza que abarca la Mente y organiza los procesos entrópicos en ‘patrones’ (*patterns*) y ‘subdivisiones’. El énfasis de Smithson en el Sitio, el No-sitio coincide con el hecho de que asocia el Sitio con un proceso creativo de entropía. ‘En los niveles inferiores de conciencia’, escribe Smithson: “el artista experimenta con métodos indiferenciados o sin dirección (*unbounded*) que rompen con los límites definidos de la técnica racional. Aquí, las herramientas no se diferencian del material sobre el que operan o parecen hundirse nuevamente en su condición primordial.” (1996: 102, los subrayados son míos). Este pasaje refleja la influencia del libro de Anton Ehrenzweig *The Hidden Order of Art* (1967)¹² del cual Smithson toma el término ‘de-diferenciación’ (*de-differentiation*) y la asociación entre la entropía y el proceso creativo¹³. Ehrenzweig asociaba la entropía con la pulsión de muerte (*death drive*) pero, a diferencia de Freud, la acompasó con Eros en un ritmo creativo que produjo un ‘umbral óptimo para posteriores incrementos de la diferenciación’ y la hizo operar como ‘el orden oculto del arte’ (Ehrenzweig, 1995: 219).” La De-diferenciación es, continúa Smithson, una experiencia de suspensión de límites’ (*boundaries*) (Smithson 1996: 103) entre el ‘sí mismo y el no-sí mismo’ (*the self and the non-self*) (Smithson citando a Ehrenzweig, 1996: 103) que permite que una nueva figura del artista emerja. Esta figura muestra una notoria semejanza con el ‘esquizofrénico’ de *El Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari “a ése que se instalaba en ese punto insoportable donde la mente toca la materia y vive sus momentos de intensidad, y la consume” (1985: 27). Esta experiencia es la que Smithson describe como ‘una zambullida en un mundo de no-contención’ (Smithson 1996: 102) una ‘sensación de estar físicamente rebasado’ (*engulfed*) (Ibid.: 103-104). Este esquizo-artista, según Smithson, compone la materia para ‘ofrecer evidencia de esta experiencia [...] del estado original de carencia de límites’ (Ibid.: 104). Esto significa, en términos de Deleuze y Guattari, “Lo que el esquizofrénico vive de un modo específico, genérico, no es en absoluto un polo específico de la naturaleza, sino la naturaleza como proceso de producción” (1985: 13). Esta evidencia estética, esta producción ya no actualiza una topología trascendental

¹² Existe versión española: “El orden oculto del arte / Anton Ehrenzweig; [traducido por J. M. García de la Mora]” Barcelona: Labor, 1973

¹³ Smithson sostiene que ‘De-diferenciación’ es la palabra que usa Anton Ehrenzweig para decir entropía (110).

(la dialéctica Sitio-No Sitio) en un signo lingüístico porque se extiende hacia una materialidad desdiferenciada y asignificante en la cual, escribe Smithson, “los nombres de los minerales y los minerales mismos no difieren entre sí porque en el fondo tanto del material y la huella (*print*) está el comienzo de un numero abismal de fisuras.

Las palabras y las rocas contienen un lenguaje que obedece a una sintaxis de baches y rupturas”. (Smithson 1996: 107). Por lo tanto, las palabras y las rocas devienen desdiferenciadas de acuerdo con una lógica entrópica en virtud de la cual ‘la mente y la materia llegan a confundirse infinitamente’ (Ibidem). El artista compone este montón de material en nuevas expresiones —la descripción de Smithson es precisa y resueltamente dialéctica— la composición es una “*perspectiva* tridimensional que se ha separado del todo conteniendo la carencia de su propia contención” (Ibid.: 111). Smithson ya no piensa sus obras Sitio-No Sitio como conceptuales *en* la naturaleza, sino como expresión vital-material *de* la naturaleza. Esta expresión no niega los procesos entrópicos sino que los ‘reclama’ tratando de volver artística su producción.

En 1969, Smithson describirá el momento genético de las obras Sitio-No Sitio como una ‘revisión a bajo nivel’ (*low level scanning*) (Ibid.: 189) del Sitio que ofrece una ‘visión’ desdiferenciada de la Naturaleza. Este ‘proceso primario’ va a convertirse a partir de este punto en la condición de toda la actividad creativa de Smithson, una desdiferenciación entrópica del ego que permite una diferenciación creativa y subjetiva. Aunque Ehrenzweig considera que estos ‘dos principios estructurales opuestos’ están en ‘conflicto’ (Ehrenzweig 1995: 19), Smithson está más interesado en su complementariedad rítmica, su determinación recíproca. En consecuencia, Smithson relee sus obras Sitio-No Sitio como una “llave hacia donde está el sitio y entonces puedes operar dentro de ese sector”. El No Sitio ya no ‘contiene’ el Sitio, por el contrario, el No Sitio se genera a partir de la experiencia desdiferenciada del Sitio y sirve como su ‘designación’. (Smithson 1996: 189). Smithson está intentado subsumir Sitio y No Sitio en una experiencia desdiferenciada de la Naturaleza, pero esta lectura retroactiva sigue siendo dialéctica a pesar de todo, mantiene la estructura Sitio-No Sitio como límite más allá del cual debemos ir para descubrir el mecanismo artístico capaz de construir la expresión de la Naturaleza.

En julio de 1968, Smithson, Nancy Holt y Michael Heizer hacen un viaje al desierto de Mojave y al Valle de la Muerte en Nevada. Se trata de un viaje que, según Holt afirmaría más tarde, produjo un ‘nuevo paradigma’ en la obra de Smithson, un paradigma en el cual la dialéctica Sitio–No Sitio quedaba disuelta. El movimiento de Smithson hacia el desierto ‘se traga los límites’ y permite que una nueva estética emerja, una en la que el artista ‘hace contacto con la materia’ (Smithson 1996: 103), una desdiferenciación que comienza con lo que Smithson llama un ‘ritmo’, que se balancea entre la fragmentación “oceánica” y los determinantes ‘fuertes’ (Smithson 1996: 103).

La entropía emerge aquí como la desdiferenciación necesaria para la producción de una materialidad expresiva y, esto significa, al fin, la emergencia de la Naturaleza misma. La Naturaleza ya no está contenida en el Sitio o en el No Sitio, la entropía logra su desdiferenciación en la que la Naturaleza se libera de su estructura. Como resultado, los *Earthworks* exploran una Naturaleza que no puede diferenciarse de lo que produce, sus expresiones son sensaciones inhumanas que construyen su plano de inmanencia. En este sentido —como entropía hecha visible— estas obras son una sensación de nuestra propia desaparición y Smithson va a explorar esta catástrofe en términos de las dos mayores corrientes de activismo político de los 60’s: el éxtasis (*Spiral Jetty*) y los movimientos sociales (*Partially Buried Woodshed*). Deleuze, *post* Guattari, explorará también esta Naturaleza y sus dos modos de transformación política, aunque Deleuze y Guattari tomarán su Naturaleza de Spinoza. En sus primeras discusiones sobre Spinoza, Deleuze había privilegiado los términos ‘Dios’ (*Spinoza y el problema de la expresión*) o ‘Substancia’ (*Diferencia y repetición*). En *El anti-Edipo*, sin embargo, ‘Naturaleza’ se convierte en el término que describe el proceso ontogenético de producción. Este giro en relación con Spinoza puede ser entendido en términos de la ruptura de Deleuze con la estructura y de su eventual sospecha de una génesis virtual en exceso de su actualización. Esta era, en efecto, la crítica de Deleuze a Spinoza, que ser (Substancia) y devenir (los modos) no son absolutamente inmanentes, un problema que ‘corrige’ con el concepto de Eterno Retorno de Nietzsche¹⁴.

¹⁴ Ver la cita en la edición castellana (Deleuze, 1994: 40-1; 2002: 78-79).

Pero, este concepto sigue siendo insuficiente y Deleuze y Guattari corrigen esta corrección con el Cuerpo sin Órganos de Antonin Artaud (1985: 337 y 1988: 159)¹⁵. La Naturaleza es el CsO desdiferenciado que produce ‘objetos parciales’, objetos que expresan y construyen su cuerpo,¹⁶ y no son el resultado de un organismo ‘des-diferenciado’ (este término es de Deleuze y Guattari) que simplemente habría sido ‘vuelto a pegar’ en cierto tipo de asimilación Hegeliana para llegar a formar un todo más grande (1985: 336). Estos términos pueden usarse para comprender la ruptura instituida por los *Earthworks* de Smithson, los cuales establecieron una Naturaleza desdiferenciada (el CsO) produciendo la obra de arte (como objeto parcial). Aquí la obra de arte y la naturaleza

Son en el fondo una sola y misma cosa, una y la misma multiplicidad [...] *Los objetos parciales son las potencias directas del cuerpo sin órganos y el cuerpo sin órganos la materia bruta de los objetos parciales.* El cuerpo sin órganos es la materia que siempre llena el espacio a tal o cual grado de intensidad y los objetos parciales son esos grados, esas partes intensivas que producen lo real en el espacio a partir de la materia como intensidad=0. (1985: 337)

Como ocurre con frecuencia, la pregunta es ¿cómo? La respuesta de Deleuze, por lo menos en lo que respecta al arte, se halla en su libro sobre Francis Bacon. En dicha obra sostiene que las sensaciones, como objetos parciales del arte, son experimentadas como un *descenso* de la materia relativo a su CsO desdiferenciado, intensidad=0. Como resultado: “La caída es lo más vivo que hay en la sensación, aquello en lo que la sensación se experimenta como viviente [...] La caída es precisamente el ritmo activo” (2002: 85-86). Deleuze sostiene que esta es la lógica irracional, o esta lógica

¹⁵ En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari ofrecen su definición definitiva del CsO espinosista en la que proclama la absoluta immanencia de la intensidad y la materia: “Un continuo de todas las substancias en intensidad y de todas las intensidades en substancia. El continuum ininterrumpido del CsO. CsO, immanencia, límite inmanente” (1988:159)

¹⁶ Eric Alliez ha señalado la necesidad de comprender la visión de la Naturaleza de Spinoza que tienen Deleuze y Guattari como la indiscernibilidad de la expresión y la construcción, de la intensidad y la extensión. Además, Alliez ha extendido esta indiscernibilidad mucho más allá en el campo del arte. Ver el capítulo 3 de *The Signature of the World. What is Deleuze and Guattari's Philosophy?* Traducción de E. R. Albert y A. Toscano. (New York and London: Continuum, 2004) y, con Jean-Claude Bonne, Matisse and Dewey and Deleuze, in *Pli*, vol. 18 (2007).

de la sensación que constituye la pintura (2002: 86). Y, no solamente la pintura, pues “la mayoría de los artistas [...] parecen haber encontrado la misma respuesta: la diferencia de intensidad se experimenta en la caída” (2002: 84)¹⁷. De hecho, ésta es precisamente la comprensión que Smithson tiene de la entropía, es la caída en el ritmo de una materia desdiferenciada (CsO) como intensidad=0 y las intensidades, los objetos parciales de la sensación, que lo animan y hacen que viva. En la entropía, definida en sentido deleuziano, Smithson disuelve sus estructuras dialécticas en la Naturaleza, en un lago de inmanencia.

Smithson comienza su ensayo sobre el *Spiral Jetty* señalando que fue su ‘*Mono Lake Site-Nonsite*’ de 1968 el que lo llevó al *Spiral Jetty*, y añade a esta observación una larga nota de pie de página sobre las múltiples relaciones dialécticas que son relevantes para la obra (Smithson, 143). Un poco más tarde, sin embargo, sostendrá dramáticamente que el *Spiral Jetty* se dio origen a sí mismo en un proceso en el que rechazó de una sola vez todos sus usos anteriores de la dialéctica:

Este sitio era un rotor que se encerraba a sí mismo en una inmensa redondez. De aquel espacio que gira emergió la posibilidad del *Spiral Jetty*. Sin ideas, sin conceptos, sin sistemas ni estructuras, sin abstracciones que pudieran sostenerse ante la realidad de tal evidencia. Mi dialéctica del Sitio y el No-sitio giró hasta encontrarse en un estado indeterminado en el que lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro [...] No tenía sentido vagabundear entre clasificaciones y categorías, ya no quedaba ninguna. (Smithson, 146)

Un giro, una caída, una desdiferenciación. La sensación consume nuestra visión. Smithson el esquizo: ‘Mis ojos devinieron cámaras de combustión’ indiscernibles de la Naturaleza: ‘la cromosfera en llamas’ (Smithson, 148). En *Spiral Jetty* el Sitio aparece en su estado desdiferenciado, intensidad=0, un paisaje entrópico compuesto de ‘sólidos que se derriten’, ‘callejones sin salida’, ‘estructuras incoherentes’ y ‘esperanzas abandonadas’ (Smithson, 145-6). Pero esa desdiferenciación, simultáneamente, da origen a algo nuevo: ‘soluciones protoplásmicas, la materia esencial entre lo formado y lo no-

¹⁷ Me aparto de la traducción castellana que habla de ‘los autores’ siguiendo la cita de la ed. inglesa que dice ‘los artistas’. “La plupart des auteurs qui se sont confrontés à ce problème de l’intensité dans la sensation semblent avoir rencontré cette même réponse: la différence d’intensité s’éprouve dans une chute” (1981, Éditions de la Différence; 2002 Éditions du Seuil, p.78).

formado (*unformed*)’ (Smithson, 149). Entre lo formado y no-formado (*unformed*) las fuerzas inhumanas comienzan a componer su plano material: “Cuando miré hacia el sitio, este reverberaba en el horizonte sugiriendo apenas un ciclón inmóvil mientras que una luz resplandeciente hacía que el paisaje entero pareciera estremecerse. Un terremoto durmiente esparcido en el revoloteante silencio” (Smithson, 146). En este punto el CsO aparece a sí mismo, y —psicodélico— de acuerdo con su propio órgano, como un ‘un ojo flotante a la deriva en un océano antediluviano’ (Smithson, 148). La dialéctica renace como pulsación rítmica y material en la que las coordenadas subjetivas y objetivas resultan ‘disueltas en un comienzo unicelular’ (Smithson, 149). A partir de este ‘comienzo’ se diferencia una escala de centros: un punto de dislocación, una estaca de madera en el fango, el eje de la turbina de un helicóptero y el canal auditivo de James Joyce (Smithson, 150). Hay una escala de límites centrifugada desde estos centros, varias fuerzas de devenir: ‘deslizarme fuera de mí mismo’, insolación, mareo, ondulaciones, vaporización, ‘una composición de variables derramándose en irracionales’ (*surds*)¹⁸ (Smithson, 150). *Spiral Jetty* es una cartografía del plano de Naturaleza, una visión alucinatoria que emerge de la desdiferenciación entrópica, una caída que está en constante recomposición, viva con sensación.

La dialéctica entre Sitio y No-sitio ha sido revaluada: ‘La racionalidad de una tabla o de un mapa se hunde en aquello que supuestamente definían’ (Smithson, 147). El cuerpo del *Spiral Jetty* desdiferencia el Sitio y el No-sitio, pulveriza nuestras estructuras discursivas. Este incluye ahora el proceso de documentación, el film que Smithson hace de *Spiral Jetty*, según sus propias palabras, es simplemente ‘más masas de material impenetrable’ (Smithson 150). Pero hay sensaciones —individuaciones— que emanan de este naufragio cuyas trayectorias se componen de fuerzas de la Naturaleza. *Es 1972* y Smithson lo expresa de una forma simple: ‘estoy a favor de un arte que tome en cuenta el efecto directo de los elementos tal como existen día a día aparte de la representación’ (Smithson 155).¹⁹

¹⁸ La palabra *surds* que traduzco por irracional tiene un sentido en matemáticas: irracional, y un sentido en fonética y se aplica a ciertas consonantes. Se unen en el término lo sordomudo y lo irracional. (N. del T).

¹⁹ El arte, escribe Deleuze, materializa otras ‘fuerzas elementales como la presión, la inercia, el peso, la atracción, la gravitación, la germinación’ (*Bacon, lógica de la sensación*, 2003: 57). Deleuze también rastrea el rechazo de Smithson a la representación en favor de la expresión hasta Spinoza “La oposición de la expresión

Estas expresiones no representacionales de los elementos, estos *Earthworks*, necesitan nuestra desdiferenciación subjetiva para ser visto. Pero el *viaje* de Smithson al desierto también desenterró preocupaciones políticas. Lo obligó a considerar la relación entre tecnología y Naturaleza pero con un ‘ambientalismo’ extraño; esto lo llevó a intentar una revaluación de la ‘máquina’.

La materialización de las fuerzas de la Naturaleza que el arte lleva a cabo en una sensación funciona a partir de máquinas. No simplemente las volquetas y bulldozers de *Spiral Jetty* sino ‘todo’, dicen Deleuze y Guattari, ‘es una máquina’ (1985:11). De hecho “Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada” (1985:12). ‘El arte como máquina abstracta’ (1988: 505). Estas máquinas estéticas existen cuando, como Spinoza, el mundo aparece en diagramas vivientes y nos consideramos a nosotros mismos “como si fuera una cuestión de líneas planos y cuerpos”, “como si se tratara de líneas, planos o cuerpos” (Spinoza 2000: III y 126).

Los *Earthworks* de Smithson son una expresión y construcción de Naturaleza, cada uno dentro de ‘único y mismo proceso’. Esto es la naturaleza en su sentido espinosista, activa, afirmativa y perfecta. Aquí Deleuze y Guattari nos dicen ‘todo es producción: *producción de producción*’ (1985: 13). Esta referencia a la teoría de las máquinas de Marx nos alienta a considerar cómo los *Earthworks* de Smithson operan en un campo más amplio: la producción social. Para Marx, la emergencia de las máquinas como medios de producción capitalista señala el inicio de la bio-política porque cuando el trabajo vivo es usurpado por la maquinaria el capitalismo triunfa en hacerse a sí mismo, en lugar de las necesidades humanas, el fin de la producción inmaterial tanto como de la material. Aunque siguen a Marx en la fundación del valor en el trabajo, Deleuze y Guattari sostienen sin embargo que “las máquinas técnicas no son una categoría económica y siempre remiten a un *socius* o máquina social que no se confunde con ellas y que condiciona esta reproducción” (1985: 38).

y los signos”. Deleuze escribe “es uno de los principios fundamentales del espinocismo” (*Spinoza y el problema de la expresión* 1996: 176-7).

Deleuze y Guattari se apartan de Marx y sostienen que el capitalismo opera al nivel de la producción social a través de una ‘represión psíquica primitiva’ o ‘represión social’ (1985: 39) que ellos llaman Complejo de Edipo que reterritorializa el deseo en el individuo humano, Deleuze y Guattari sostienen que Edipo es la condición del capitalismo porque sobre-codifica la ‘producción de lo real’ desdiferenciada y esquizofrénica (1985: 39). Aunque su énfasis en Edipo invoca los éxtasis sublimes de una ‘revolución molecular’²⁰, también puede volverse hacia el capital como arma de crítica inmanente. Las esquizo-sensaciones de los *Earthworks* de Smithson exploran las tendencias propias del capitalismo hacia la desdiferenciación (especialmente la degradación ambiental), mientras producen sensaciones que reintroducen estas tendencias esquizo en el ámbito social. Esta reterritorialización del arte sobre la potencia de desterritorialización del capitalismo es una definición sucinta del desarrollo final de Smithson de la entropía como mecanismo para la producción social —su *ambientalismo*.

Para Smithson, cualquier intervención política tenía que partir de la indiscernibilidad de la actividad humana con respecto a la Naturaleza, en la medida en que el hombre y la Naturaleza son, en términos de Deleuze y Guattari, “una y la misma realidad esencial, el productor-producto” (1985: 14). Las declaraciones públicas de Smithson sobre el activismo político deben entenderse en este contexto; en lugar de rechazar la política él defiende una ‘geo-política del retorno primordial’ (Smithson 150-1). Esta política de desdiferenciación vuelve la pregunta de la producción social hacia la de una Naturaleza productiva y, en este sentido, las últimas obras de Smithson intentan convertir las máquinas del capitalismo en mecanismos estéticos que devolverían a la tierras su ‘proceso primario’ de producción.

Aunque he enfatizado el movimiento de Smithson hacia el desierto como el punto de giro de su obra, la ruptura que señala también le permitió volver al paisaje que había abandonado previamente, el mundo industrializado que había explorado en Passiac. Tras *Spiral Jetty* los mayores proyectos *Earthworks* se construyeron, con excepción de *Amarillo Ramp* (1973), en antiguas locaciones industriales. *Spiral Hill* y *Broken Circle* (1971) ocupan una cantera abandonada en Emmen, Holanda y ejemplifican el pensamiento de Smithson sobre la reclamación. “Con mi trabajo en la cantera”, dice

²⁰ Título del capítulo 21 de *The Politics of Ecstasy*. De Timothy Leary (London: Paladin, 1970)

Smithson, “de alguna forma reorganicé una situación de disturbio y le devolví algún tipo de forma” (Smithson 253). La reclamación estética es entonces una forma de ‘colaboración con la entropía’ (Smithson 256), una forma de usar la catástrofe ambiental para componer una nueva vida. Esta es vida ‘revaluada’ más allá de su definición natural u orgánica, como forma de vitalidad que es capaz de sobrevivir a la entropía volviendo creativo el caos que desata. Entropía y negantropía, podríamos decir, han sido desdiferenciadas.

La exploración de Smithson de una ‘industria’ eco-estética ignora las distinciones entre hombre y naturaleza y sus máquinas son “herramientas que no se diferencian del material sobre el cual operan” (Smithson 102). Deleuze y Guattari nos dan un sentido de lo que esto implica: “la industria ya no se considera entonces en una relación extrínseca de utilidad, sino en su identidad fundamental con la naturaleza como producción del hombre y por el hombre” (1985: 14). Aquí el arte *industrial* de Smithson —en cuanto producción sin utilidad— convierte las catástrofes capitalistas en sensaciones-signos vivientes. Tal vez esta sea una estrategia demasiado optimista para los activistas estéticos de hoy en día quienes de manera pesimista tienden a identificar sensación con espectáculo. En relación con sus *Earthworks* de reclamación en Holanda, Smithson sostenía “debe establecerse una dialéctica entre reclamación de la tierra y trabajo de minería. El artista y el minero deben llegar a ser conscientes de sí mismos como agentes naturales” (Smithson 376). Este es un enunciado conciso de la versión final de la dialéctica, la dialéctica material de la Naturaleza en movimiento entre la desdiferenciación entrópica y la producción de un nuevo futuro. La explotación de la tierra y su reclamación en una experiencia estética aquí son parte del mismo proceso, parte de la ‘industria’ de la eco-estética. Esto es esencial para plantear la estética como la industria de la Naturaleza misma, como la maquinaria del eterno retorno. La función política del arte entonces reside en la inmanencia de la sensación y la Naturaleza, una inmanencia que incluye y ataca tanto al capitalismo como a nosotros. El concepto del eterno retorno —su Arte Conceptual— se ha materializado, en Smithson tanto como en Deleuze y Guattari, el futuro ha sido reclamado por el paisaje del arte.

El interés de Smithson en sitios de minería agotados no pretende devolverlos a una Naturaleza “natural” sino que vuelve entrópica la industria en un sentido estético. Este proyecto de reclamación utilizaría entonces la entropía (desdiferenciación) producida por el Capital para crear máquinas que evadan la ‘alienación’ (Edipo), y que sean por lo tanto libre de jugar al límite del tiempo. En la obra final de Smithson, el arte ha devenido una manera de crear el futuro, una repetición productiva de un Sitio destruido que re-dirige su fuerza de desdiferenciación, por medio del arte, por medio de la maquinaria del *paradigma estético*, hacia la producción social.

Smithson brinda una descripción más detallada de este proceso de producción al responder a un cuestionario sobre ‘El artista y la política’. Smithson sugiere que las recientes revueltas estudiantiles señalan la emergencia de “una contingencia fundamental —no un rito sino un accidente”. En este sentido, los estudiantes “son una «fuerza vital» opuesta a la policía como «fuerza de muerte»” (Smithson 135). Esta fuerza-vida fue el tema de una obra que Smithson había producido a principios del año en Kent State University llamada *Partially Buried Woodshed* (*Cobertizo de Madera Parcialmente Enterrado*). La obra implicaba apilar veinte cargas de tierra en una estructura en los predios de la Universidad hasta que su viga central se fracturara. Menos de cinco meses después, la Guardia Nacional disparó y dio muerte a cuatro estudiantes de Ken State que protestaban contra la Guerra de Vietnam. En el contexto de los comentarios de Smithson, la obra señala eventos entrópicos —tanto naturales como políticos— como catastróficos en un sentido revolucionario. La inextinguible fe de Smithson en el futuro afirma la belleza en todo desastre, y emana de la verdad Nietzscheana: no hay creación sin destrucción. *Partially Buried Woodshed* evita el viaje alucinante de *Spiral Jetty* y en lugar de ello apunta su fuerza entrópica contra la institución. Smithson dramatiza el momento del colapso, la caída, inevitable, necesaria. La “fuerza vital” de los estudiantes será liberada en una catástrofe revolucionaria, y aquí la obra de Smithson expresa un impacto sísmico. El diagrama revolucionario de Smithson es ‘geo-político’, dramatiza la caída a tierra de la estructura. Compara *Partially Buried Woodshed* con un terremoto que arrasó con toda una parte de Anchorage (Alaska) que luego se convirtió en un parque, y con una erupción volcánica en las Islas Westmann (Islandia) que creó un ‘sistema habitacional enterrado’ (Smithson 305). Ambos son ejemplos de procesos productivos y creativos que emergen del caos de una catástrofe entrópica. Esto es, explica

Smithson, “un manera interesante de lidiar con lo inesperado y de incorporarlo a la comunidad” (Smithson 305). En la dramatización que Smithson hace de la entropía en máquinas-arte, sin embargo, la catástrofe no se emplea como parte un movimiento político ‘espontaneista’ sino como la primera *intervención* de una práctica constructivista.

Deleuze y Guattari sugieren algo similar, al sostener que el caos no es algo a lo que resistimos sin esperanza sino ‘algo en lo que debemos zambullirnos’, pues ‘solamente lo derrotamos a este precio’ (1993:203). Aunque el caos existe “como las velocidades infinitas que se mezclan en la incolora y silente nada que atraviesan” (1993: 202), el arte puede ‘derrotarlo’ atravesando una catástrofe para dejar “el rastro de su paso [...] del caos a la composición”. (1993: 204). Esta zambullida revolucionaria en la desdiferenciación produce una *ruptura* social y subjetiva, una ruptura con los clichés y las opiniones —el reino de lo mismo— que intentan protegernos del caos imponiéndonos una conformidad con el pasado (1993: 203). Esto y no el caos es la desgracia del pueblo (“la lucha con el caos no es más que el instrumento de una lucha más profunda contra la opinión, pues de la opinión procede la desgracia de los hombres” (1993: 207-208)). Los *Earthworks* de Smithson proclaman su propio tipo de ambientalismo, pero se trata de uno que se dedica a reclamar la energía que se imagina como disipada o a conservar la que queda. Parece, dice Smithson por su parte, que uno tendría que reconocer su condición entrópica en lugar de tratar de revertirla (Smithson 307). Los *Earthworks* asumen la catástrofe como un acto de reclamación, vuelven expresiva la catástrofe y producen una sensación. ‘El arte lucha con el caos’, Deleuze y Guattari sostienen, ‘pero lo hace para hacerlo sensible’, para darnos un nuevo ‘paisaje encantado’ (QF 205) (1993: 205-206).

En este sentido Smithson tiene una visión política. Cómo vemos las cosas y los lugares, escribió Smithson, con respecto al proyecto de reclamación, no es una preocupación secundaria sino primaria (Smithson 380). Es precisamente al componer esta ‘visión’ en sensación, sostiene Smithson, que el arte puede entrar en el proceso social y educativo al mismo tiempo (Smithson 379). Desde la catástrofe y su explosión de desdiferenciación caótica proviene la composición de un nuevo cuerpo social, político y estético organizado a través de la sensación. En este sentido, como insiste lacónicamente Smithson, “los escombros son frecuentemente

más interesantes que la estructura” (Smithson 257). Deleuze y Guattari plantean este rechazo de la estructura precisamente resumiendo en una sentencia una de las trayectorias de este ensayo: El monumento [es decir la obra de arte] no actualiza el evento virtual sino que lo incorpora o lo encarna: le da un cuerpo, una vida, un universo (1993: 179).²¹

Aún debemos desplegar este cuerpo, esta vida, este universo. Más allá de la ruptura introducida por Smithson y por Deleuze y Guattari debemos entender por nosotros mismos las formas en que podemos dar cuerpo a la revolución. Ésta no es más que la definición de ‘contemporáneo’, la forma en que el arte se transforma en eco-estética, y la forma en que la eco-estética puede abrir un nuevo futuro para nosotros.

Bibliografía

Obras citadas de GILLES DELEUZE

DELEUZE, GILLES 2004. ‘How Do We Recognize Structuralism?’ in *Desert Islands and Other Texts 1953 – 1974*. Translated by Michael Taormina. New York: Semiotext(e), (1967).

DELEUZE, GILLES 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. London: Continuum, (1981).

DELEUZE, GILLES 1997. ‘What Children Say,’ in *Essays Critical and Clinical*. Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1993).

DELEUZE, GILLES 1994. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, (1968).

DELEUZE, GILLES and GUATTARI, FÉLIX 1994. *What Is Philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, (1991).

²¹ Es importante notar que Deleuze no abandona la distinción virtual/actual junto a su interpretación estructuralista sino que ellas se acercan mucho, siendo, por ejemplo, ‘totalmente reversibles’ en la imagen-cristal de *Cine 2*, lo cual no cancela lo virtual en lo actual sin es ‘actual y virtual al mismo tiempo’ (1987: 98)

DELEUZE, GILLES and GUATTARI, FÉLIX 1988. *A Thousand Plateaus*. Translated by Brian Massumi. New York and London: Continuum.

DELEUZE, GILLES and GUATTARI, FÉLIX 1983. *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1972).

DELEUZE, GILLES 1982. *Nietzsche and Philosophy*. (Translated by Hugh Tomlinson. New York: Columbia University Press, (1962).*

Traducciones castellanas de las obras citadas de GILLES DELEUZE

DELEUZE, GILLES 2005. *La isla desierta y otros textos textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, GILLES 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, a cargo de Isidro Herrera, Madrid: Arena Libros.

DELEUZE, GILLES 2002. *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.

DELEUZE, GILLES 1996. *Crítica y clínica*, Traducido por Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama.

DELEUZE, GILLES 1995. *Conversaciones*, Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX 1993. *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX 1988. *Mil Mesetas*, Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, GILLES 1987. *La Imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FÉLIX 1985. *El Anti-Edipo*, Barcelona: Paidós.

DELEUZE, GILLES 1971. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama.

Otras obras citadas

EHRENZWEIG, ANTON 1995. *The Hidden Order of Art*. Berkeley: University of California Press, (1967). Versión castellana: EHRENZWEIG, ANTON 1973. *El orden oculto del arte*, traducido por J. M. García de la Mora, Barcelona: Labor.

KRAUSS, ROSALIND 1983. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (MA): MIT Press. Versión castellana: «La escultura en el campo expandido» en: KRAUSS, R. 1996. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid: Alianza.

REYNOLDS, ANNE and SMITHSON, ROBERT 2003. *Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge (MA): MIT Press.

SMITHSON, ROBERT 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkeley: University of California Press.

SPINOZA, BARUCH 2000. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.

TOSCANO, ALBERTO 2006. *The Theatre of Production: Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze*, Basingstoke: Palgrave.