



Arte y lugar en la era de la movilidad

Una conversación de José Díaz Cuyás con James Meyer

José Díaz Cuyás: Me gustaría comenzar esta conversación centrándonos en la noción de *movilidad*, uno de los conceptos fundamentales en tu trabajo. En primer lugar, quiero mencionar que la razón inmediata por la que tiene lugar esta entrevista

precisamente porque se trata de un tema tan importante para nuestro tiempo, este término te ha permitido articular problemas históricos que a primera vista parecían no estar relacionados entre sí. ¿Qué opinas al respecto?

James Meyer nos propone un recorrido dialogado que se adentra en los conceptos que han definido su práctica como curador e historiador especializado en arte americano de los sesenta, entre ellos, la idea de movilidad y de crítica institucional han sido claves en su discurso.

es la excelente exposición que has comisariado, *Los Angeles to New York: Dwan Gallery 1959-1971* en la National Gallery of Art en Washington, actualmente en Los Angeles County Museum of Art. En el catálogo de la exposición se hace una revisión exhaustiva de esta legendaria galería. En tu ensayo inaugural, comienzas relatando el célebre viaje de Robert Smithson, Nancy Holt y Virginia Dwan a Yucatán en 1969, (parte de ese texto lo publicamos en castellano en las siguientes páginas de este número de CONCRETA). *Movilidad* es un concepto muy fértil para analizar el presente. La libertad de movimiento es la primera exigencia del capital, y del mismo modo que circula el capital, tiende a hacerlo todo lo demás: objetos, información, imágenes, energías, la gente, los deseos... Pienso que a lo largo de tu carrera has empleado el término *movilidad* de diferentes maneras, con diversas funciones. En este sentido, y

James Meyer: Mi forma de entender la movilidad es que siempre mantiene una especificidad histórica y que se manifiesta en obras de arte particulares en momentos concretos. Estás en lo cierto al subrayar la dimensión económica, en cómo la «necesidad» de circulación del capital se ha vuelto multidimensional de un modo progresivo, incluyendo la circulación de imágenes y de información, así como de objetos y cuerpos. Pero también debemos pensar en las formas de movilidad en sus propios términos, en cómo las diferentes tecnologías del viaje han afectado a la práctica artística. Me gustaría escribir un estudio histórico sobre esta cuestión, y una de las vías que elegiría sería la de hablar del caminante, del conductor y del piloto en el arte desde 1900. Por ejemplo, cuando los dadaístas escenifican un paseo cruzando el Sena hasta la plazuela de una iglesia en el margen izquierdo, tanto el acto de caminar como el lugar que nos pasa desapercibido —la plazuela por la que cruzamos, que ahora es un destino— se han estetizado. (El escritor Francesco Careri llama a esta forma de arte la «visita»). Con el surrealismo, André Breton, Louis Aragon, Roger Vitrac y Max Morise cogen el tren hacia un lugar concreto que escogen aleatoriamente (la ciudad de Blois). Allí desembarcan, caminando a través

< Robert Smithson en Yucatán, México, abril, 1969. Cortesía de Virginia Dwan Archives.

de campos y bosques al azar durante varios días. A esto lo llamaron *deambulación*: un vagabundeo sin límites espaciales o temporales que les llevaría, eso esperaban, a encuentros casuales con lo «maravilloso». Las prácticas conceptuales y *land art* de las décadas de los sesenta y setenta son consecuencia de las formas de movilidad y de los circuitos de desplazamiento del siglo XX: el avión a reacción y el sistema de autopistas interestatales. La propia Dwan Gallery surgió como parte de una red de galerías de Los Ángeles, Nueva York y París conectadas por dichas tecnologías.

En este sentido, hay una especificidad absoluta de la movilidad en el arte y de las formas de viaje que están disponibles para usos artísticos muy diferentes. Estas tecnologías están vinculadas con los movimientos históricos del capital y con las formas de dominación (colonialismo, neocolonialismo). Los barcos mercantes franceses traían objetos «primitivos» y Jemer que llamaron la atención de Gauguin, quien toma esas líneas navieras para ir al Pacífico Sur, transformando de ese modo su arte. 100 años después, en *Loop* (1997), Francis Alÿs sigue un itinerario muy distinto alrededor del Pacífico volando desde un lado de la frontera entre México y Estados Unidos al otro. Vuela de Tijuana a Panamá, Santiago, Auckland, Sidney, Singapur, Bangkok, Hong Kong, Shangai, Seúl, Ancoraje, Vancouver, Los Ángeles, llegando a San Diego un mes después y mapeando el itinerario en una postal. (La postal es el registro del trabajo). En los tiempos de Gauguin este viaje hubiera tomado muchísimo más tiempo. Las diferentes tecnologías del viaje reinventan nuestra comprensión de la geografía y del lugar.

Ahora no se nos ocurriría hablar de Gauguin y Alÿs en la misma conversación. Sin embargo, ambos son artistas-viajeros que aprovechan las formas de movilidad características de sus respectivos momentos. Sus proyectos

hablan de las estructuras políticas, nacionales y económicas en las que trabajaron. Las diferentes formas de movilidad hicieron posible su trabajo, y están inscritas en sus obras.

JDC: Ya que insistes en la especificidad histórica de la movilidad, déjame decir que es admirable el modo en el que te centras en los elementos históricos concretos de cada obra de arte en tus textos (incluyendo su producción y distribución), en lugar de subsumirlas en categorías abstractas sociales o históricas. Dices que estás interesado en lo que podríamos llamar la fenomenología del viaje, en la experiencia corporal de los diferentes vehículos y técnicas de la movilidad. En tu trabajo pones todo esto en relación con el concepto de *site* (lugar, emplazamiento), un problema muy importante desde la década de los años sesenta. En el catálogo de Dwan introduces la idea de una relación «dialéctica» entre movilidad y lugar.

JM: Me alegra que comentes la cuestión de la fenomenología de la movilidad. En *The Functional Site* (1995) traté de distinguir la fenomenología del trabajo de un artista como Richard Serra —alabado por críticos como Rosalind Krauss, quien estaba muy influenciada por el trabajo minimalista de Robert Morris y los escritos de Merleau-Ponty— en contraposición a la fenomenología de Robert Smithson. ¿En qué consiste la «fenomenología» de Smithson exactamente? ¿En la percepción de un *non-site* (no lugar) expuesto en una galería que señala a un lugar que no está aquí, sino en otra parte? El espectador se imagina el viaje de Smithson al *site*, y fantasea con ir a visitarlo. Pero no está allí. El *non-site* requiere que el espectador *no* se encuentre en el lugar. No es el tipo de fenomenología «literal» que encontramos en Serra: la de la escultura que está *aquí*, contigo en la galería o en la plaza. A pesar de que fueran amigos y trabajaran en el mismo período, o de que Serra ayudara a

terminar la *Amarillo Ramp* de Smithson, sus trabajos producen modos de ver muy distintos.

En relación a lo que llamo la «dialéctica de la movilidad y del lugar», se trata de un replanteamiento de la oposición propuesta en *The Functional Site* entre el lugar literal de Serra y el lugar «funcional» o vectorial de Smithson: el lugar que refiere a otro sitio, o diferentes lugares a la vez. Muchos trabajos de Serra están hechos *para* un lugar. El espectador solo puede experimentar la obra allí. Por eso se llaman «*site-specific*».

Como he mencionado, el lugar funcional apunta a otro sitio o quizás a una secuencia de lugares. Implícitamente sugiere que se podrían visitar. El primer *non-site* de Smithson, el *Pine Barrens* de Nueva Jersey que mostramos en la exposición de Dwan, incluye un texto que dice «*tours disponibles*», lo que sugiere que Smithson podía llevarte allí. Todo te recuerda continuamente que no estás en el sitio.

Esta oposición entre lugar funcional y literal es binaria. Los binomios pueden ser útiles, como sabemos gracias a Barthes y Lévi-Strauss. Son heurísticos: nos permiten pensar mediante comparaciones. Sin embargo, me di cuenta a posteriori de que la oposición entre lugar literal y lugar funcional se complicó por el mismo arte de finales de la década de los sesenta y setenta que la generó. Hay bastante de *site-specific* en Robert Smithson. Construyó la *Spiral Jetty* donde lo hizo y le dio forma de espiral en referencia al mito de los nativos americanos sobre un remolino en Great Salt Lake, donde un canal subterráneo conecta el lago con el Pacífico. Históricamente la oposición entre los modelos del lugar literal y funcional surge más bien como una dialéctica, como una oposición dinámica antes que como una de carácter estrictamente estático, esto es lo que sugiere la historia de la Dwan Gallery.

JDC: Al principio de tu carrera como crítico, empleaste el concepto de *lugar (site)* de un



Virginia Dwan con el Segundo árbol invertido de Smithson, Captiva Island, Florida, abril, 1969. Cortesía de Virginia Dwan Archives.

modo expandido. Lo usaste para diferenciar la crítica institucional propia de la década de los setenta de la de tu generación en los noventa. ¿Podrías hablarnos sobre esta reconceptualización del lugar?

JM: Ahora me devuelves al primer ensayo, un ensayo de un crítico joven que está desarrollando sus ideas. *What Happened to the Institutional Critique* (1993) fue el catálogo de una exposición. Los artistas participantes fueron Christian Philipp Müller, Renée Green, Tom Burr, Mark Dion, Andrea Fraser, Zoe Leonard y Gregg Bordowitz. *The Functional Site* llegó dos años más tarde y fue escrito para una exposición comisariada por Mendes Bürgi en el Zurich Kunsthalle con Burr, Dion, Müller y Ursula Biemann. Así que hay dos años de diferencia entre los textos. La palabra *lugar* está muy presente en la crítica de la década de los noventa. Diferentes versiones se estaban poniendo a prueba. La idea del *lugar expandido* me permitía pensar sobre los modos en los que la crítica institucional había cambiado sus prácticas durante los noventa. Y se trataba en efecto de crítica institucional más que de la dialéctica Serra/Smithson. La crítica institucional que habíamos heredado como artistas y críticos jóvenes de la época había sido teorizada ampliamente por Benjamin Buchloh y

concernía a figuras como Michael Asher y Daniel Buren. La crítica institucional tendía a ser *site-specific*, posminimal; estaba centrada en el museo, la galería y otros espacios concretos.

El artista de la crítica institucional que siempre pensó de un modo integral que me interesaba fue Hans Haacke. Pensaba en las redes globales y en los flujos de capital desde muy temprano. Pienso en su trabajo *Vioci Alcan* (1983), sobre las inversiones de Alcan en la Sudáfrica del apartheid, o en su pieza *Guggenheim Board of Trustees* (1974) en la que vinculaba las inversiones de los miembros del patronato del museo con el Chile de Pinochet. Pero la crítica institucional clásica tendía a ser *site-specific* y estaba centrada en el mundo del arte: como la estupenda pieza de Asher en la Claire Copley Gallery en Los Ángeles (1974) donde retira el muro entre la oficina y la galería, interrumpiendo una de las experiencias habituales del «cubo blanco» y revelando que los espacios de comercio y los de transacción, habitualmente separados, están inextricablemente conectados.

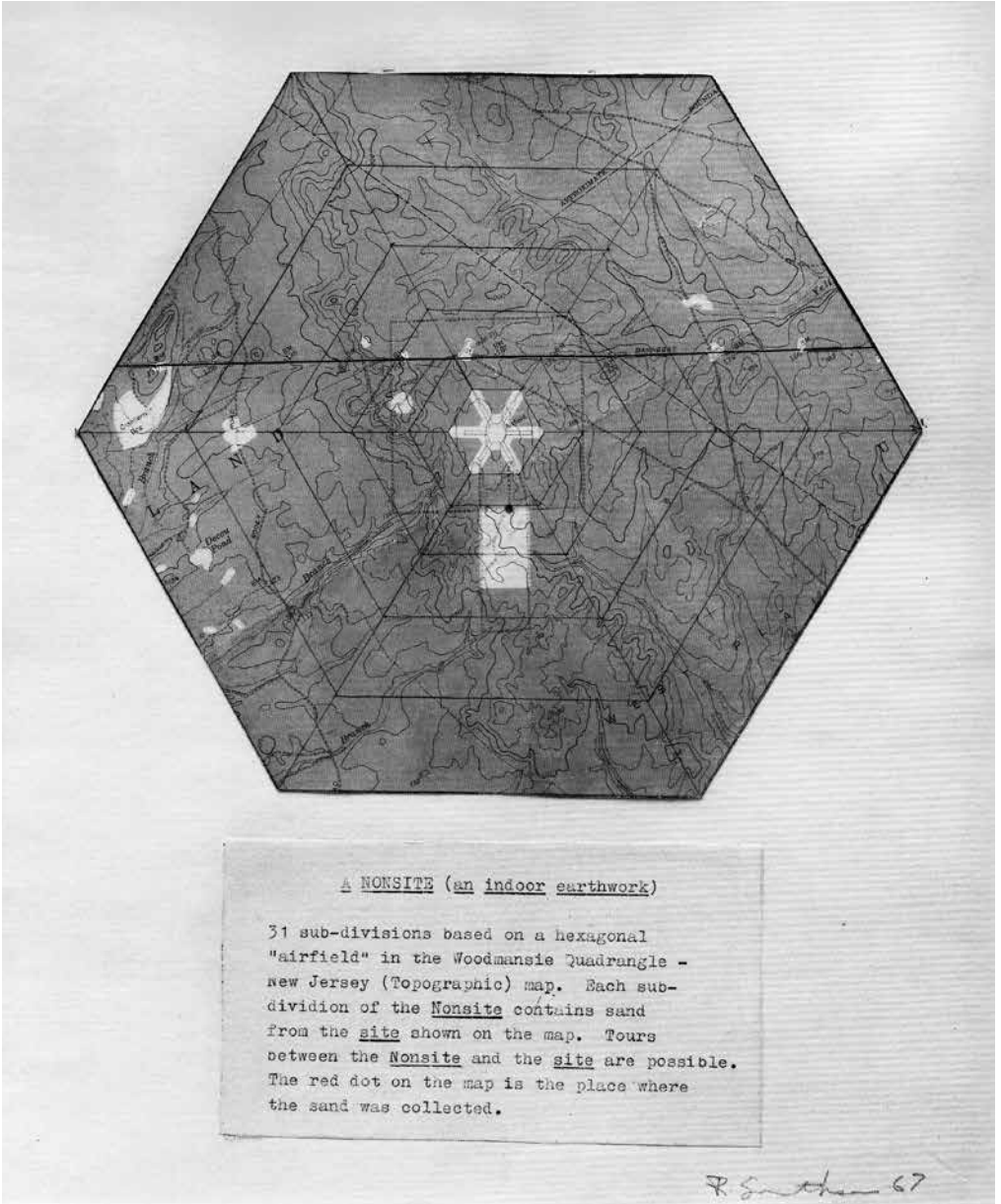
Los artistas en *What Happened...?* miraban cada vez más hacia fuera del mundo del arte. Mark Dion buscaba en los museos de historia natural y en los zoológicos; Tom Burr en los baños públicos, los parques, y en los espacios de entretenimiento y sexo ilícito. Zoe Leonard tomaba fotografías de colecciones antropológicas y de «bonitos» museos. Todos estaban muy interesados en las críticas de Foucault a la clínica, la prisión, etcétera. Algunos de estos artistas estaban involucrados activamente en ACT UP. Los activistas contra el sida aprendieron mucho de los textos de Foucault sobre sexualidad e instituciones. Fue realmente Foucault quien nos abrió al *lugar expandido*. Los artistas de los noventa que me interesaron tenían un sentido ampliado del concepto de *institución* que iba más allá del mundo del arte que lo abarcaba. Quizás el *lugar funcio-*

nal surgió del *lugar expandido*: el trabajo de estos artistas señala el pasó de una forma de entender la institución o el lugar a otra.

También es importante recordar que *The Functional Site* fue una respuesta a la crítica de *What Happened...?* Un crítico se quejó de que los trabajos en la exposición no eran *site-specific*. Esa era la cuestión: el lugar fenomenológico «literal» con el que habíamos crecido y que nos había transmitido la generación de críticos anterior se mostraba inadecuado para entender cómo el lugar estaba compuesto por una red de lugares: cómo la movilidad afecta nuestra experiencia del lugar. También el mundo del arte se percibía cada vez más no solo como un «mundo» separado, sino conectado con muchos otros. *Globalismo* no era una palabra común entonces en el mundo del arte, pero sus efectos estaban comenzando a sentirse.

JDC: ¿Podríamos decir que la principal diferencia entre los dos tiene que ver con que uno tiene un punto de vista más antropológico sobre la noción de lugar? Los antropólogos piensan en los lugares como situaciones —como un cruce temporal y espacial— no solo como una localización física, sino también como espacio de la memoria.

JM: Algunos de los artistas de la exposición, Mark Dion y Gregg Bordowitz, habían estudiado con Joseph Kosuth, quien escribió un ensayo llamado *The Artist-as-Archaeologist* en el que se exploraba la relación entre arte y antropología. En ese período se publicó también un ensayo de Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, en el que Foster criticaba algunas de estas prácticas. La idea de que un artista pudiera llegar a un lugar desde fuera e hiciera una pieza sobre lo local, Foster la consideraba como una suerte de otredad etnográfica. Este tipo de crítica ha resurgido en la polémica sobre la documenta de Atenas. La terminología ha cambiado, por supuesto.



Robert Smithson, *A NonSite*, Pine Barrens, Nueva Jersey, [mapa] 1967.
Cortesía del legado de Robert Smithson, VEGAP, Valencia, 2017.



Imágenes de la exposición *What Happened to Institutional Critique?* comisariada por James Meyer en la galería American Fine Arts de Nueva York en 1993. De derecha a izquierda: Tom Burr, *Un jardín americano* (parque de Sonsbeek, Arnhem, Holanda) y vista de su instalación *Construcción de un jardín americano*, 1993; Renée Green, *Secret*, 1993; Christian Philipp Müller, postales del proyecto *Green Border*, 1993 y texto de sala del comisario.

JDC: En relación al debate actual sobre documenta, la expresión clave empleada por algunos críticos para referirse a la exposición ha sido «turismo de la miseria». Me parece significativo. Si tenemos en cuenta los flujos de intercambio dentro de la cultura de consumo global resulta difícil pensar en las bienales de arte o en eventos similares, con independencia de su grado de sofisticación, como encuentros meramente artísticos. Son productos culturales en un sentido amplio. En mi opinión, están estructurados de un modo muy semejante al de cualquier feria turística, como un *tour* organizado y escenificado para el visitante. La diferencia aquí sería principalmente subjetiva: en el mundo del arte la gente se resiste a considerarse a sí misma como turista. Respecto a la documenta, sin entrar a valorar las buenas intenciones de sus organizadores, ni siquiera su honesta ideología, lo cierto es que resulta difícil determinar cuáles son los valores en juego que prevalecen: ¿Los estéticos, los políticos o meramente los de consumo tal y como sucede en cualquier evento de turismo cultural?

JM: Debemos pensar en documenta como parte del contexto del «mundo del arte» expandido de las últimas décadas: la multiplicación de bienales y trienales en un contexto

global y el crecimiento de ferias de arte son parte de este giro estructural. Los «flujos» tienen lugar a muchos niveles como has apuntado antes: flujos de turistas del arte: académicos, coleccionistas; flujos de información en internet; flujos de obras de arte, desde los artistas y sus talleres a las galerías, ferias, exposiciones, casas de coleccionistas, museos; y, por supuesto, los ingentes flujos de capital involucrados multidimensionalmente (venta de obras, costes de envío, viajes, hoteles, etc.). Es interesante mirar atrás hacia la década de los noventa, como mucha gente está haciendo, y me parece que también hacia los sesenta y setenta, la era de la Dwan Gallery, para tener una visión más amplia. Los noventa es el momento en el que artistas como Müller y Green, Rikrit Tiravanika y Gabriel Orozco, estaban haciendo obras sobre su propia movilidad en un mundo del arte cambiante, un mundo del arte que es predominantemente europeo y norteamericano. El cruce Atlántico, la articulación de esa doble costa del «mundo del arte» de la década de los sesenta y setenta explorada en la exposición de Dwan todavía predominaba a principios de los noventa. Como he mencionado, el concepto de *globalismo* todavía no formaba parte de los debates artísticos. Las cosas han cambiado dramáticamente en el sentido en que venimos hablando.



For some time now, the Institutional Critique has been institutionalized, has itself become a tradition. The self-reflexive work of recent decades analyzed the perceptual, material, and ideological conditions of the gallery and museum. Building on this legacy, these producers interrogate an expanded site: natural history and anthropological museums, zoos, parks. The apparatus of art - the network of the gallery, critic, and patron - has become one of the many sites of analysis, inscribed in a larger social field: an institution among institutions. Influenced by contemporary activist strategies and critical scholarship, while responding to the international, dispersed "art world" of the 90's, these artists are engaged in a nomadic movement between countries, sites and professional roles. The production of gallery "art" has given way to a *critical practice* that makes little distinction between cultural work, pedagogy, and political action.

Los «flujos» son más complejos y de mayor alcance. Hay muchos más participantes, lo que es verdaderamente positivo. Artistas de todo el mundo (si son suficientemente afortunados) muestran su trabajo en Sharjah, Hangzhou, Sydney, Londres, etcétera. Quizás todos seamos en cierta medida turistas del arte y consumidores: trasladándonos de una feria o exposición a otra, dependiendo de nuestros recursos financieros o del apoyo institucional. (Por lo que ser un turista es una posición de privilegio, un estatus que no puede separarse de la posición del migrante, quien no viaja por placer o refinamiento sino por una necesidad desesperada).

Quizás esta movilidad constante y distraída sea la condición «fenomenológica» de la mirada actual. Considerar siempre al mercado como una fuerza negativa es un poco simplista, aunque la insistencia de Marx en mantenernos vigilantes ante los sistemas de producción e intercambio —en «seguir la pista del dinero» como decimos en Estados Unidos— sigue siendo esencial, sobre todo teniendo en cuenta cómo crece el «mundo del arte», cada vez más internacionalizado y capitalizado.

JDC: Por supuesto, estoy de acuerdo. Desde mi punto de vista la función turística de

documenta, por ejemplo, o de los museos en general, no es negativa en sí misma. El turismo es un fenómeno complejo y no puede considerarse que sea malo por definición. Cuando hablo en estos términos lo hago para describir una realidad histórica. Como sostienen tantos antropólogos, todos somos turistas. Se trata de una afirmación heurística y descriptiva, no de un juicio, resultaría equivalente a una afirmación tan obvia como la de que todos somos partícipes del capitalismo. Otra cuestión muy distinta será cómo actuemos ante esta realidad histórica, si ofrecemos o no resistencia. Creo que el problema reside, quizás, en pecar de ingenuos a la hora de gestionar esa realidad.

JM: Debo confesar que soy escéptico sobre esto. Soy bastante escéptico con la moda de los museos que han hecho grandes ampliaciones arquitectónicas —el «efecto Bilbao» se llama— para atraer a los turistas del arte y a la publicidad. Y en cómo la escala grandiosa de estos espacios ha impactado en la escala y en la percepción del arte. Necesitas un enorme *Puppy* o *Rocker* de Jeff Koons, o un Olafur Eliasson gigante, o una gran pila de rocas pintadas de Ugo Rondinone para dar la bienvenida. La escala del arte de finales del siglo XX, que estaba en correspondencia con el cuerpo, se ha tirado por la borda completamente.



Robert Smithson en La Hacienda Uxmal, abril, 1969.
Cortesía de Virginia Dwan Archives.

En cuanto a la «resistencia», sí creo que el arte puede intervenir, y anticipar. En 1993 Christian Philipp Müller mostró uno de sus trabajos en *What Happened to the Institutional Critique?* Se basó en su increíble pieza para el pabellón austriaco de aquel año en la biennial de Venecia, donde «migró» ilegalmente desde Austria a varias naciones adyacentes, todas pertenecientes a lo que fue el imperio austro-húngaro. Su trabajo abordaba la migración desde Europa del este al oeste a principios de la década de los noventa, después de la caída del muro y de que el político de derechas Jörg Haider adquiriera protagonismo con una plataforma antiinmigración. Müller, suizo de nacimiento, fue uno de los tres artistas elegido para representar a Austria en Venecia, sus «caminatas» aludían a los apuros de los migrantes en uno de los destinos más importantes del turismo de arte internacional. Su trabajo presentaba los temas de la migración y del turismo cultural (los cuales han crecido desde 1993) simultáneamente. Esto sugería que ambas formas de «movilidad» estaban sucediendo a la vez y estaban vinculadas históricamente.

JDC: Has pensado mucho sobre el artista como viajero, como nómada. De hecho, comentabas que estás trabajando en un libro

sobre esta cuestión. ¿Podrías contarnos un poco más sobre él?

JM: Qué bien que menciones el ensayo *Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art* en el que opongo el trabajo de Green y Müller al de Orozco y Tiravanija. ¡Otra relación binaria! Tal y como lo veo, existían dos tipos de artistas-viajeros en el arte de los noventa. Por un lado, el artista que piensa críticamente sobre las condiciones históricas de la movilidad; por otro lado, el artista que explora la poética de la movilidad. Un futuro estudio podría revisar este argumento y llevarlo a los movimientos de principios del siglo XX y a las prácticas que hemos discutido antes de la década de los sesenta y setenta. Hay muchos caminantes, conductores y pilotos en el arte desde 1900. El contexto que ha ocasionado cada obra —económico, tecnológico, político— está inscrito en su forma.

JDC: Me gustaría volver al viaje de Smithson a Yucatán. La idea de viaje es muy importante en su trabajo, pero este viaje a México parece algo más que una escena metafórica. Fue un viaje real y produjo varias obras a lo largo del camino. Para él fue muy importante en un plano teórico, pero también fue una especie de *tour* antropológico. Da la impresión de que aquí todo está entrelazado ¿no te parece?

JM: Smithson fue uno de los artistas viajeros más significativos del siglo XX. Reinventó esta modalidad en los sesenta junto con otros artistas como Richard Long y Douglas Huebler. Hizo varios viajes antes de ir a Yucatán. Su ensayo *The Crystal Land* describe una visita con Donald y Julie Judd junto a Nancy Holt a una cantera en Nueva Jersey. Luego, por supuesto, su *Monuments of Passaic* (1967) que tiene la forma de un diario de viaje e incluye un viaje en autobús y un paseo por el río. La escritura es absolutamente central en la práctica de Smithson, es muy importante que



Virginia Dwan en Yucatán, abril 1969.
Cortesía de Virginia Dwan Archives.

narre y fotografíe sus «tours». La movilidad, la escritura y la fotografía están interconectadas en su práctica. El viaje ha de ser escrito, tiene que ser documentado. El trabajo es tanto textual como fotográfico. Smithson se inventa una forma con la que poder representar esa experiencia.

Así que tenemos que observar estos viajes no tanto como viajes reales sino como textos, como representaciones, contruidos además sobre la larga tradición de la escritura de viaje. *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán* toma su título de «Incidents of Travel in Yucatán» (1843) del explorador John Lloyd Stephens. El texto sobre Yucatán es la culminación de los diarios de viaje de Smithson. En esta obra, hizo piezas a lo largo del camino que luego describe. El ensayo se divide en nueve partes en correspondencia con estos *Nine Mirror Displacements*. La escultura temporal, la real, produce una fotografía y un comentario textual. El lugar funcional también emerge aquí. La escultura es un marcador de su movilidad, de su movimiento de un lugar a otro.

El libro de Stephen estaba ilustrado con los grabados de monumentos Maya de Frederick Catherwood, y se convirtió en una de las recopilaciones clásicas de Yucatán. Ellos pasaron por varios de los lugares que Smithson visitó. No reprodujo exactamente su itinerario, pero era muy consciente de este precedente. Su texto es un comentario irónico de las expediciones coloniales norte-sur del siglo XIX cuyos pasos siguió.

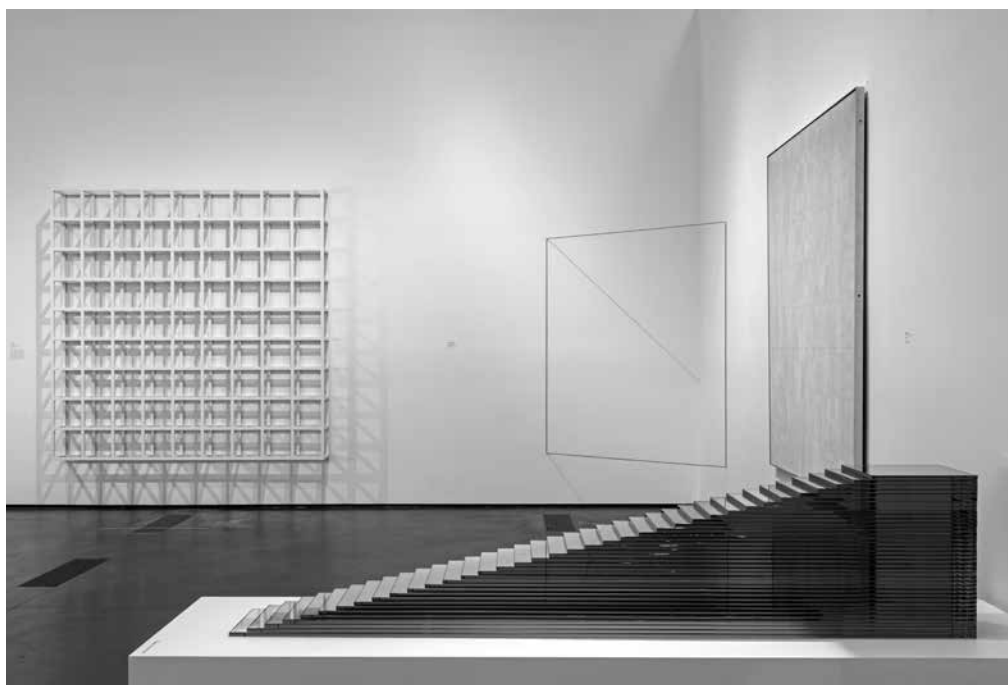
JDC: Relacionas el viaje con la narración. En este sentido, podríamos pensar en Smithson como un artista narrativo.

JM: Sí, completamente. Y en su caso cada vez más. *The Chrystal Land* describe un viaje real con viajeros reales. *The Monuments of Passaic* también lo hace, aunque es un trabajo más imaginativo. «Incidents of Travel in Yucatán» es pura fantasía. No menciona a Virginia Dwan ni a Nancy Holt, quienes por supuesto estaban allí. La vida inspira su ensayo, pero es una absoluta creación. Las fotografías del viaje tomadas por Dwan y las películas que filmó, que mostramos en nuestra exposición, son los verdaderos documentos turísticos.

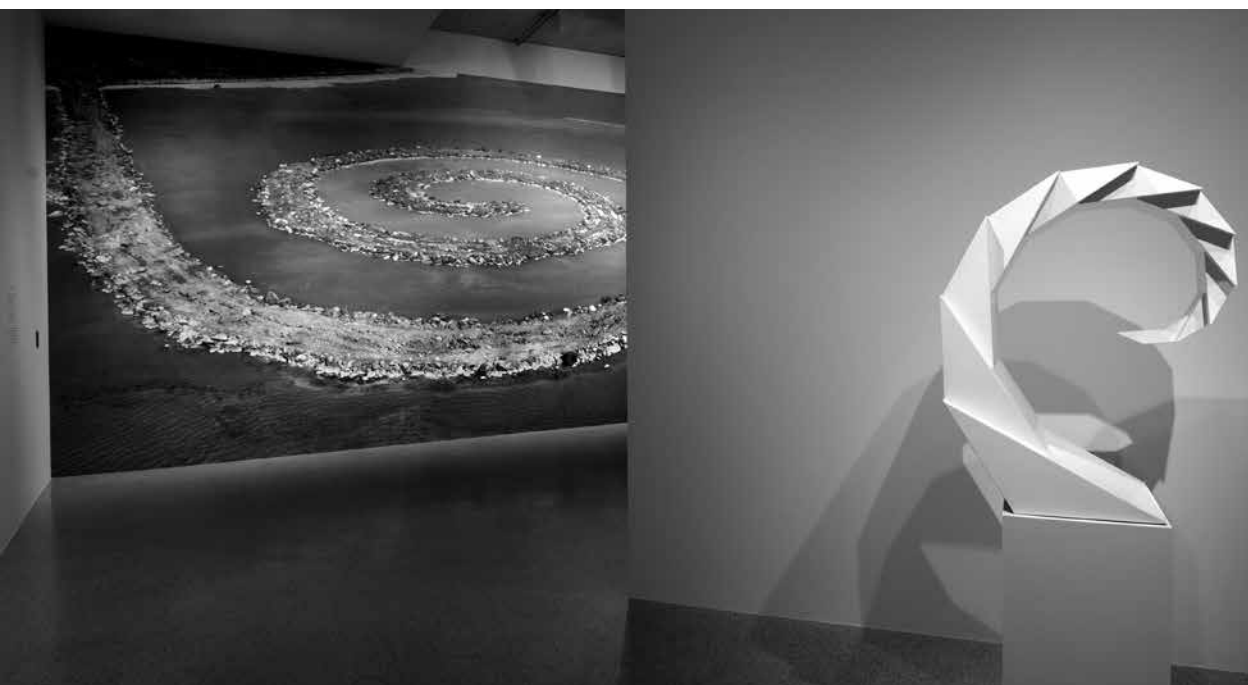
JDC: Es una especie de narrativa de ciencia-ficción...

JM: Smithson fue a Yucatán, pero no habla de los monumentos Maya. Su texto omite las atracciones turísticas que en realidad visitó: Uxmal, Palenque, Bonampak. Lo más directo que tenemos se encuentra en el *Seventh Mirror Displacement* donde describe a los cerdos corriendo alrededor de las «masas amenazantes» y de una estela abandonada. Menciona el lugar, Yaxchilán, pero poco tiene que decir sobre las pirámides. Es algo bastante deliberado. Un lugar auténtico se convierte en irreal.

Sol Lewitt me dijo una vez que todo lo que Robert Smithson hizo o escribió era «ciencia ficción». Se lo comenté a Dwan pero no le gustó, porque para ella la afirmación de Lewitt infravaloraba a Smithson, la dignidad o la seriedad de su arte. Pero ahora entiendo lo que Lewitt quería decir. Incluso eliminaría la parte de «ciencia» y diría que el arte de Smithson es ficción. Todo se convierte en alimento de su imaginación. El viaje desaparece detrás de su representación.



Vista de la exposición Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959-1971, Los Angeles County Museum of Art (19 de marzo 2017 - 10 septiembre 2017). © Museum Associates/LACMA. Fotografía de Robert Grosvenor.



Vista de la exposición *Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959-1971* (30 de septiembre 2016 - 29 enero 2017).
Fotografía de Rob Shelley, National Gallery of Art, Washington, D.C., Gallery Archives.