

LUGAR Y AMNESIA. PAISAJISMO FOTOTEXTUAL EN EL ARTE DEL CONCEPTO

VÍCTOR DEL RÍO

hace ya unas décadas que asistimos a una serie de retornos del programa iconográfico de la modernidad y de los antiguos géneros pictóricos camuflados en soportes contemporáneos. Entre ellos el paisaje, en otro tiempo dominio de la pintura, adquiere un inédito protagonismo en el campo fotográfico. Sin embargo, ese nuevo paisajismo tiene unas características propias derivadas de su condición recuperativa, combinación de su referencia al pasado y de las experiencias cotidianas del nuevo territorio anómico de lo urbano. Las grandes ciudades y sus espacios yermos, los solares y los escenarios de hormigón y asfalto sugieren una nueva experiencia de lo que Benjamin anunciaba como el «hábitar sin huellas». En ello, la memoria de los lugares y el patrimonio simbólico que se les asocia quedan arrasados por una homologación internacional que confirma que el parking de una gran superficie es siempre el mismo en todas partes.

Resulta así paradójico en el mundo del viaje global y de la ubicuidad a través del desarrollo de los transportes, ya sea en las profecías de Virilio o en la de otros autores del Apocalipsis contemporáneo, que el escenario no cambie sustancialmente en puntos remotamente alejados del planeta. Quizá la forma craquelada con la que se nos ofrece la imagen de la Tierra en Google Earth sea una emanación residual del informalismo de los mapas, de su involuntario parentesco con las pinturas de Pollock, un parentesco que exaltara la paranoia del macarthismo cuando se elevó la sospecha de que aquellas superficies cubiertas de pintura azarosa contenían en realidad mapas encriptados que revelaban posiciones estratégicas.

Esos escenarios sin huellas, sin señas de reconocimiento, confirman los diagnósticos sobre un destino anómico de la modernidad. El núcleo melancólico de esa nueva experiencia del lugar fue, en efecto, pronosticado por tantos autores en los dos siglos pasados. En el devenir de las

prácticas artísticas la presencia de esta pulsión paisajística podría ser rastreada como una constante y un síntoma, y buena parte de la fotografía contemporánea no hace sino monumentalizar estas imágenes y transformarlas en cuadros que al modo romántico nos hablan de un sentimiento de lo sublime asociado a un sistema económico de la demolición.

Ahora bien, esas imágenes habituales hoy en las salas de exposiciones tienen su antecedente en una deriva quizá poco conocida del arte de concepto. En las prácticas de algunos de los artistas de los años 60 y 70 encontramos obras que son en realidad publicaciones y fotoensayos concebidos para ser tratados como pequeños relatos en los que se combina narración e imagen. Resulta sorprendente comprobar la coincidencia de intereses en la definición de ese nuevo paisajismo contemporáneo entre algunos de los artistas más influyentes formados y relacionados con el arte de concepto. Aunque podemos rastrear comportamientos similares en otras latitudes, la complicidad entre estos artistas muestra la raíz americana de las estrategias fototextuales y su relación con determinadas concepciones del paisaje. El «idilio americano»¹ con ese paisaje de lo sublime abre el campo de la colonización urbana y estética a los racionalismos de la ocupación, como de hecho sugieren los juegos fotográficos de los artistas contemporáneos. En efecto, se trata probablemente de una sensibilidad compartida que nace de una experiencia del territorio de la que participan artistas como Ed Ruscha, Dan Graham, Robert Smithson y Jeff Wall.

El contexto de los trabajos fototextuales está vinculado con al menos dos vectores recurrentes en las prácticas de los 70. Por un lado, la dimensión factográfica y simulacionista por la que las obras se integraban en un ámbito de realidad, imitando las formas de publicación periódica o las ediciones de bajo costo que facilitaban su difusión. Por otro, en la objetualización y funcionalización del proyecto

artístico en soportes alternativos al de la mera exposición en espacios asociados a la herencia de la neutralidad moderna. Como en una paradoja en torno a la luz de los objetos expuestos aquellas obras y sus artistas trataban de escapar de la sombra del «cubo blanco». Sin duda el origen se encuentra en la propuesta de Ruscha vinculada por él mismo con el *ready made*. En efecto, como sabemos, hacia 1962 Edward Ruscha editaba una pequeña tirada de libros de fotografías bajo el título *Twenty six Gasoline Stations*. A partir de este libro, y de los que se sucedieron después, la obra de Ruscha fue incorporada como parte de una lectura de la historia reciente del arte que conecta ciertos usos de la fotografía con el arte conceptual desarrollado más tarde. Como es bien sabido, Ruscha produce una serie de libros de fotografías presentados con el formato de catálogos de objetos y espacios del paisaje de Los Ángeles.

El hecho de catalogar espacios anónimos, el tratamiento fotográfico de las gasolineras, los parkings o los inmuebles, y la sucesión de estos libros desde 1962, sugiere una reorientación de su obra hacia posiciones que artistas posteriores como Dan Graham desarrollarían en clave más propiamente conceptual. Es así como la obra de Ruscha ha sido asociada al arte de concepto a través de sus incursiones en el campo de la fotografía y en la edición de aquellos catálogos ignorando en parte el más frecuente uso de una pintura del paisaje de Los Ángeles no exenta de ironía. En todo caso se puede reconocer con claridad el influjo de Ruscha sobre el «fotoensayo» que Dan Graham dedicara al paisaje de la arquitectura en *Homes for America*². En la obra de 1966 Graham señala precisamente el carácter modular y anónimo de una arquitectura devaluada que parece ser el destino irónico del proyecto racionalista de Le Corbusier. De nuevo el destino del proyecto de la modernidad desemboca en una arquitectura de la amnesia de la que han sido borradas todas las claves del reconocimiento y donde el individuo es igualado en una fórmula constructiva, a base de módulos idénticos y prefabricados.

El nuevo paisajismo da prioridad al escenario real a pesar de su naturaleza perfectamente antiestética y homogénea, tendente a la supresión de las diferencias y en cierto grado análoga a la modularidad minimalista. El efecto de fusión con esa realidad se verifica en la predilección de estos artistas por los objetos híbridos entre los que el libro de Ruscha o la inserción en prensa de Graham constituyen opciones vinculadas con la disolución del objeto artístico. La desafección del momento estético será otra de las características de estas imágenes que se integran en el discurso de la indiferencia³, en el uso de una fotografía torpe en sus características técnicas y estéticas que imitan las fotos de catálogo de las inmobiliarias.

Jeff Wall abordará la problemática del paisaje en sus primeras obras conceptuales a finales de los años 60. Para ello seguiría de modo bastante fiel los principios de neovanguardistas en las claves fototextuales. El caso de Jeff Wall al

respecto de los fotoensayos es quizá menos conocido que el de Ruscha o Graham, pero constituye una fuente muy reveladora de la relación entre tales estrategias y su superación en el plano de una crítica de la representación en su obra fotográfica después de 1978. En su trabajo, tanto artístico como teórico, Wall describe una trayectoria que es un puente explícito entre la neovanguardia de los 60 y 70 y las premisas del postmodernismo. La obra de Wall reaparece en 1978 con una caja de luz, *The destroyed room*, que inaugura las imágenes de gran formato bajo el paradigma de una fotografía escenificada cuyas formas y estudiadas composiciones remiten subrepticamente a la tradición de la pintura moderna en una suerte de complicidad con la herencia de ese imaginario. Este salto entre el que median unos años de silencio y formación en los que Wall estudia en Londres, sitúa el cambio de paradigma que su obra representa dentro del contexto artístico de los 80. La capacidad de irradiación de esta nueva fotografía tendente a los grandes formatos y a la depuración técnica abrirá el nuevo transcurso del medio en su relación ambigua y suplantadora de la pintura.

Las críticas de Wall a los prolegómenos conceptuales de la neovanguardia a finales de los años sesenta resultan especialmente significativas porque él mismo participa de las estrategias desarrolladas entonces para revisar su posición más tarde y dar a conocer su obra emblemática a partir de 1978. Es relevante a este respecto el salto entre su etapa de formación y primeras prácticas conceptuales, y los planteamientos posteriores desarrollados sobre la base de los conceptos baudelerianos en torno al pintor de la vida moderna. El propio Wall, en obras hoy escasamente conocidas, se aventuraba en el género del fotoensayo, de modo que la atracción por la experiencia de Graham o de Ruscha, con sus ediciones de libros de fotografías, parece justificada.

En la entrevista mantenida con Jean François Chevrier con motivo de la publicación de sus *Ensayos y entrevistas* en su edición francesa, Wall matizaba de nuevo sus propias premisas teóricas cuando explica la relación entre el pensamiento crítico y la creación de imágenes. La entrevista, realizada con la intención de presentar un libro recopilatorio con textos que abarcan desde 1984 hasta el 2001, supone una interesante revisión de su carrera en la que es posible encontrar contradicciones que plantean oportunos interrogantes sobre las razones de superación de un paradigma, tanto artístico como teórico, de las postrimerías conceptuales de los años 70. En este aspecto, algunas de las cuestiones abordadas en la antología de ensayos y entrevistas permiten releer las declaraciones más radicales en textos tan importantes como el que escribiera en 1995 con el título «Marcas de indiferencia»: aspectos de la fotografía en, o como, «arte conceptual»⁴. En este ensayo Wall propone, de hecho, una revisión genealógica de las estrategias conceptuales y de la incorporación de lo fotográfico según un paradigma que modifica los modelos representacionales y la propia idea de arte. Por lo que respecta a su posición seis años más tarde, hacia el 2001, entre

otras posibles matizaciones, puede constatarse su distancia con respecto a las tesis mantenidas a finales de los años 60 y principios de los 70.

Las obras de entonces estaban enmarcadas claramente en los presupuestos conceptuales y corresponden a la etapa menos conocida de su trayectoria. Entre ellas destaca *Landescape Manual*, de 1969, un fotoensayo de 28 x 21,5 centímetros y 64 páginas. El volumen es publicado en Vancouver con una tirada de 400 ejemplares mostrando en su cubierta el precio de 25 centavos. En el interior puede encontrarse un texto mecanografiado y corregido con tachaduras y anotaciones en los márgenes. Las fotografías en blanco y negro que lo acompañan muestran entornos urbanos al modo de los no lugares que ya habían retratado Graham, Smithson o Ruscha. Por su parte, el texto aborda metodológicamente un proyecto de fotografía de paisaje.

El discurso escrito sugiere una especie de metanarrativa sobre la preparación de una obra en proceso, o un experimento sin fin fechado el 27 de septiembre de 1969⁵. Los textos mecanografiados y corregidos parecen un diario o una transcripción directa de un discurso registrado en un magnetófono. Las frases, a veces sólo conectadas por una serie de guiones, sugieren la cadencia de ideas volcadas sobre la marcha en una grabación. El registro en sí se constituye como un aspecto preeminente de esta suerte de guión improvisado para una investigación de orden estético. Tal como sugiere el texto, el carácter procesual sustituye la consecución de la obra, el procedimiento es la obra en sí⁶. Algo que, en su caso, no es tanto una afirmación del proceso desmaterializador de este paisajismo conceptual, como una metanarrativa del propio arte de concepto, es decir, una reflexión en cierto modo metaconceptual.

The work in progress: sequences, interspersed with situations and spaces of a specific, dense nature —a sequence which is subtly altered, manipulated in a particular way, one procedure from a vault of endless possibilities. I myself sit here —or possibly ride in a car— and am somewhat more than just a «recording machine»⁷.

El texto se vuelve físico en la afirmación de la escritura mecanografiada, o los procesos corporales del recorrido en coche. El acto de la conducción o las sensaciones asociadas al viaje forman parte del contenido de la obra. Se trata, por tanto, de la génesis de una factografía del acto intencional del registro, de la producción no tanto de los objetos encontrados en la vida, como en la intención misma de abordarla desde la mirada extrañante de este «experimento».

Pero, en el caso de Wall, la aproximación al fotoensayo en estos momentos se vincula, asimismo, con la génesis del audiovisual. Tal como sugiere *Landescape manual*, estamos ante una suerte de localización de exteriores, una especie de *making off* de una película no realizada, un guion de cine para una extraña metanarrativa de la *road movie*. Como ha indicado Ian Wallace a propósito del giro al terreno de las fotografías a partir de cajas de luz, Jeff Wall deja de realizar guiones

cinematográficos en los 70 debido a una cierta frustración del deseo de control absoluto sobre el material fáctico de las escenas⁸. A pesar de que Wall ha negado en algunos momentos este deseo de control absoluto como un tópico sobre su obra lo cierto es que hay una precisión asociada a su procedimiento de escenificar las imágenes. Siguiendo a Wallace en este punto, Tom Holert también ha descrito este trabajo inicial de Wall, *Landescape manual*, como una reflexión sobre el punto de vista originario de la autoría en las narrativas cinematográficas. Literalmente, Wall interpretaría sus prácticas, según esta tesis, en clave cinematográfica tanto como se identifica con el director de cine o con el cámara⁹. Holert vinculará igualmente la obra con *Homes for America*, de Dan Graham y con *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967, de Robert Smithson. En realidad el propio Wall identifica esa herencia a la que se suma una referencia al heterodoxo libro de André Breton, *Nadja*, de 1928.

Quizá el rasgo común más llamativo de este conjunto de obras fototextuales producidas en los setenta sea su fijación por el paisaje como motivo de registro. El paisaje y la arquitectura se constituyen elementos depositarios de una concepción estética del mundo, y su perversión o degradación no hacen sino reproducir una mirada invertida sobre ese territorio tardorromántico de la representación. Ya sea a través de la precaria arquitectura modular que describe Graham, o por medio de la contemplación en clave de las ruinas preconstructivas de la ciudad en obras, según Smithson, las referencias al paisaje reaparecen indisolublemente unidas al hecho de su registro fotográfico o audiovisual así como a la anomia de los lugares. Sin duda, el valor del paisaje en la conciencia artística de los norteamericanos comparece tras estas cuestiones como un aspecto solapado pero no menos importante.

El planteamiento de Smithson en su fotoensayo de 1967, «A tour of the monuments of Passaic, New Jersey», publicado en diciembre de ese mismo año en *Artforum*, confirma una nueva aproximación al paisaje desde la narración de un recorrido por una serie de «lugares pintorescos». En realidad, los «monumentos» atisbados por Smithson (así se referirá a diferentes rincones del paraje) son lugares que podrían estar en las antípodas de lo pintoresco. La contradicción estética de los espacios escogidos contrasta con su tratamiento pormenorizado y la atención desproporcionada que merecen al narrador. Éste desciende del autobús para visitar un lugar en obras, y en cierto modo devastado por el proceso de transformación que sufre, pero su mera atención fotográfica lo convierte automáticamente en un «paisaje» que será en sí un objeto estético. Más importante que el juego con las expectativas estéticas sugeridas por el entorno, resulta el que también Smithson propone una mirada autorreferencial instalada en el hecho del registro de la imagen, e inspirada por el dispositivo fotográfico. Si Rodchenko se fijaba en su Leica en aquella obra de 1927, *Naturaleza muerta con Leica*, que resumía el equipo básico del escritor operante que postulara Tretyakov, Smithson lo hará, no sin cierta ironía, en su Instamatic o incluso en la leyenda que aparece en la

carcasa de su carrete Kodak. El narrador ingresa literalmente en el espacio representacional de la fotografía, antes que en un espacio físico.

The bus passed over the first monument. I pulled the buzzer-cord and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that connected Bergen County with Passaic County. Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into a over-exposed *picture*. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of «stills» through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was a though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank¹⁰.

La sostenida metáfora de los elementos físicos del paisaje como partes de una fotografía sirve para reinterpretar toda la escena y transfigurarla en un objeto de la mirada. El paisaje se muestra como estética de la aparición, de lo que nos es dado a la conciencia, rescatándolo de su invisibilidad. Los no lugares son por esencia invisibles a la mirada. Ésta retorna como una mirada sobre el mirar o, como sugiere el texto, una fotografía de la fotografía. De modo similar a la ubicación de la mirada en la búsqueda de Jeff Wall para su *Landescape manual*, el fotoensayo de Smithson reconstruye la autorreferencia del dispositivo y reinterpreta una experiencia autocontemplativa en la que la estrategia intencional del fotógrafo convierte el lugar en un espacio «pintoresco».

El objeto de contemplación invierte, a su vez, la idea de lo pintoresco como aquello que merece ser recogido en una «vista», o que debe ser contemplado. Explícitamente, Smithson ve en estas «obras públicas» que transforman el paisaje una suerte de ruinas invertidas que evocarán antagónicamente la contemplación romántica¹¹. Se trata de unas ruinas surgidas del proceso mismo de construcción, ruinas prematuras, que, en lugar de aparecer tras el paso del tiempo, tienen lugar antes de que ningún edificio se eleve en el paisaje. El juego de referencias al paisajismo artístico del XIX y las contradicciones con la brutalidad de lo cotidiano contemporáneo componen esta nueva realidad en la que la fotografía parece tener un papel decisivo al reinterpretar nociones de la representación artística en Occidente.

Para estos autores, serán las propias determinaciones del paisaje como género las que implican una crítica al medio artístico en tanto que foco de cristalizaciones tranquilizadoras. El paisaje impone una distancia que regula la posición subjetiva del espectador. Las periferias, los solares, los edificios en construcción se presentan bajo la forma de ruinas o vestigios de lo inconcluso. Son restos de una arqueología sobre una temporalidad alterada¹², escombros de un paisaje en el que la destrucción y la construcción son indistinguibles.

En el análisis de ese nuevo paisajismo se entremezcla la desolación de esas ruinas prematuras y el colorismo de las estaciones inacabables del consumo. Toda una nueva arquitectura idéntica en cualquier periferia urbana del mundo genera la estética inconfundible del no lugar. Este paisajismo constituye en sí un género desde que Ed Ruscha realizara su, en apariencia anodino, catálogo de gasolineras. La supuesta insignificancia de los motivos, su registro regular y «desinteresado», permitía recobrar un potencial de concepto en el acto fotográfico y dar salida a la negación de lo estético implícito en el programa vanguardista. Es el propio Jeff Wall quien se encarga de establecer una genealogía de lo fotográfico parafraseando a Adorno en sus «Señales de indiferencia»¹³. A través de esta lectura se sitúa la presencia de la fotografía en el arte conceptual como el último avatar de una negación o una autocrítica de la obra artística iniciada en las vanguardias.

Pero, al igual que la fotografía, con su inespecificidad permitía desbloquear ese proceso, abría paso también a nuevas versiones de antiguos temas presentes en la pintura, o permitía rememorar el origen mismo de la fotografía en su vínculo con el paisajismo de las vedutas y los fragmentos de lo pintoresco¹⁴. Por ello es significativo que sea el paisaje uno de los vehículos principales en la crítica a los géneros y los soportes artísticos tradicionales tras el agotamiento de las vanguardias.

En un texto de 1995 Jeff Wall analizaba la dimensión política del paisaje desde una perspectiva en la que estaban en juego sus obras fotográficas de gran formato. Abandonado el fototextualismo simulacionista, la imagen-cuadro se había constituido como el recurso más identificable de la obra de Wall. En este texto del 95 la «dimensión» era una expresión casi literal porque abordaba el tema de la «medida» o más bien, la «escala» como contenido político derivado del género paisajístico. Wall evoca el concepto de «medida» en términos de una herencia idealista que, sin embargo, opera en nuestra construcción imaginaria del mundo. Evoca la idea platónica de que lo grande o lo pequeño no son sólo términos correlativos, sino que llevan implícita una idea de medida o un «término medio» que la representación artística ha gestionado mediante una normativa gremial. Es decir, que la proporción entre el paisaje y lo humano se hace índice de una distancia que se bifurca en dos ejes. Por una parte, en el que se establece entre espectador y la obra situándole en un determinado grado de implicación con la escena. Por otra, en el que media entre los personajes involucrados en la escena. El dato tiene mayor interés en el contexto tardocapitalista, en el que las escalas y los paisajes han sido desbordados hasta lo grotesco.

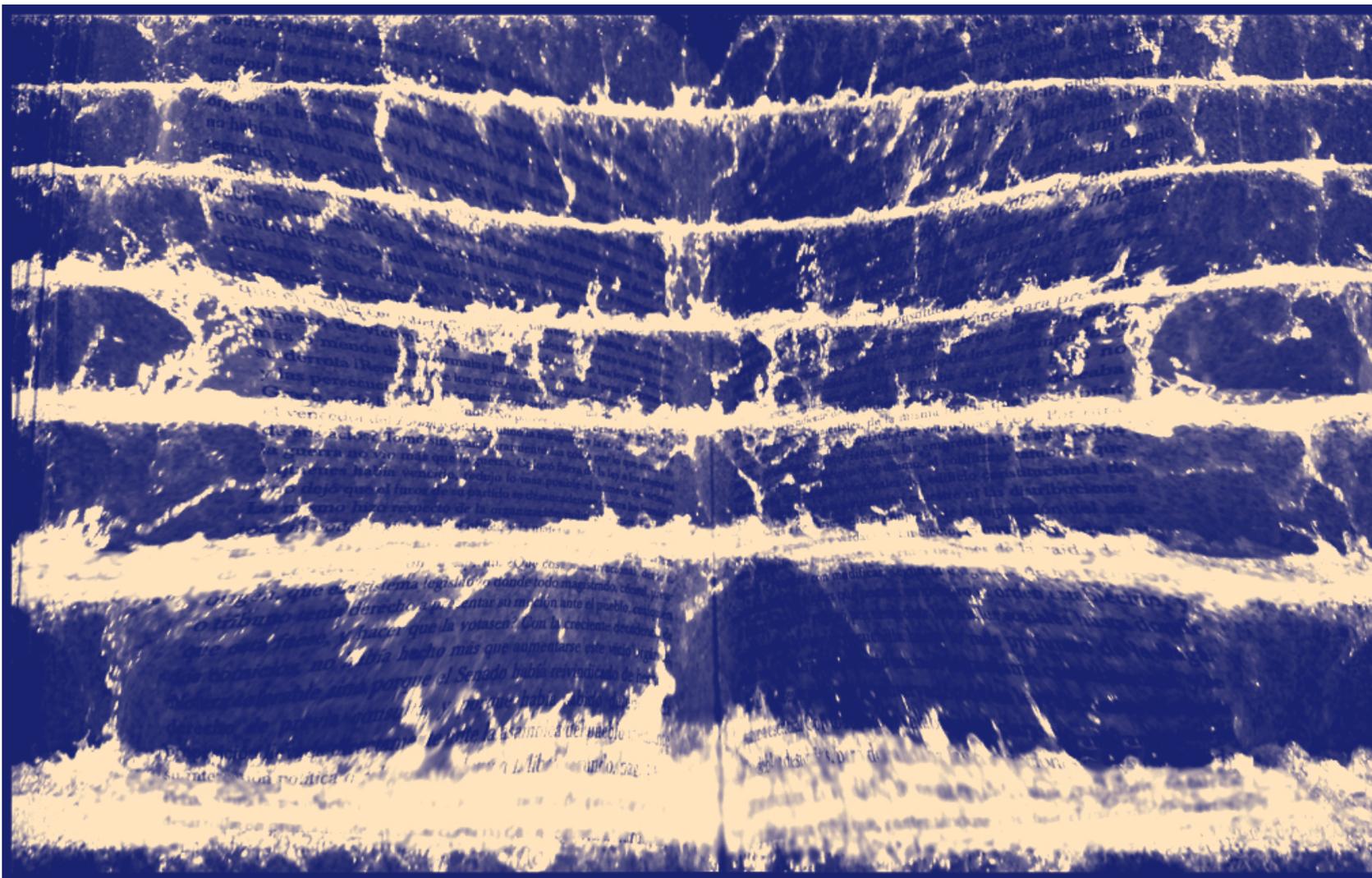
Como dirá Wall «una forma de aproximarse a la problemática de las «políticas de representación» será, por tanto, el estudio de cómo la imagen llega a formarse en relación con la acción de medida que constituye su propia forma» [...] «Para mí, por tanto, el paisaje como género implica hacer

visibles las distancias que debemos mantener entre nosotros para así poder reconocernos mutuamente por lo que, sometidos a condiciones en constante variación, aparentemente somos»¹⁵.

En la idea de paisaje está implícita una distancia, la que hace que los personajes ubicados en el lugar sean suficientemente distinguibles como «agentes en un espacio social». Esto se consigue mediante el despliegue de algunos dispositivos precisos de encuadre y enfoque. En ello, el posible humanismo de la tradición paisajista estaría obligado por las determinaciones biológicas de la visión. El ojo humano finalmente se revela clásico en la distancia que ha de tomar ante las cosas para poder verlas. Las ideas de Jeff Wall acerca del contenido político en la escala del paisaje se ven confirmadas de forma paradigmática en la obra de Andreas Gursky y de otros fotógrafos alemanes discípulos de los Becher como Thomas Struth, Thomas Ruff o Axel Hütte. En el contexto de una configuración globalizada del paisaje contemporáneo el testigo de este paisajismo es retomado en Europa. Algunas de las obras de la fotografía alemana de los 90 serían un inmejorable ejemplo de ese desbordamiento de la escala cuando la imagen se fuerza por medios técnicos a una visión panorámica y completa de los nuevos paisajes. La tensión entre los continentes espaciales y la figura humana o la mercancía que hormigüea

dentro de ellos responde a la propia experiencia actual de hipertrofia productiva o arquitectónica.

Sin duda, el asunto del paisaje es sólo uno de los géneros rehabilitados en ese nuevo escenario en el que la fotografía cobra su protagonismo en la superación de la estética documental. En ello, los dispositivos objetuales, su monumentalización como cuadro en el paisajismo de lo anodino o en lo que Roy Arden ha considerado un «paisaje de la economía», son aspectos que definen su nuevo estatuto contemporáneo y su relación peculiar con lo moderno. En ello, como hemos tratado de mostrar¹⁶, la fotografía reproduce a escala una tendencia al ensimismamiento y al refuerzo de su autonomía de todo el discurso artístico contemporáneo. El conjunto de propuestas que representaría esta constelación de artistas recoge así una inversión de los términos de lo bello natural arraigados en la estética clásica para reintegrar sus efectos en un escenario urbano como naturaleza secundaria. Estas imágenes se ofrecen así como ilustraciones inquietantes de los nuevos modos de vida instalados en la amnesia contemporánea. La experiencia de esta visión extrañada del nuevo paisaje aúna las pulsiones del pintoresquismo y la afición por la cotidianidad bajo un paradigma estético que muy bien podría situarse en un despliegue de lo siniestro. En este aspecto, de nuevo, los mecanismos descontextualizadores de esas escenas de lo cotidiano se integran en un programa



que visto con la debida distancia aparece con sorprendente coherencia. La fotografía no ha hecho sino ubicarse en un lugar privilegiado desde el que mirar las ruinas contemporáneas como estructura constitutiva de nuestra experiencia del tiempo.

NOTAS

¹ Para una revisión del concepto de lo sublime americano véase: SANTAMARÍA, Alberto, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

² Así lo expresa Dominique Baqué cuando escribe: «A partir de 1963, Edward Ruscha “fija” el paisaje americano a través de sus emblemas más conocidos y más significativos. *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), mientras que los conceptuales reconocían su deuda con Evans. Dan Graham confiesa que al menos le debe dos cosas: por un lado, su interés por la arquitectura vernácula; por otro, la idea de que el trabajo fotográfico pueda encontrar su plena realización en una revista». BAQUÉ, Dominique, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 100-101.

³ «Aunque una o dos fotografías indican en cierta manera un reconocimiento de los criterios de la fotografía artística, o incluso fotografía de arquitectura (por ejemplo, 22014 Beverly Glen Blvd.), la mayor parte de ellas parece disfrutar mostrando una rigurosa serie de lapsus genéricos: una relación incorrecta del objetivo con las distancias del sujeto de la foto, falta de sensibilidad ante el momento del día y la cantidad de luz, reencuadres excesivamente funcionales, con escisiones abruptas de objetos periféricos, falta de atención sobre el personaje específico que se está representando; en resumen, una interpretación jocosa, una imitación casi siniestra de la manera en que «la gente» reproduce imágenes de sus moradas». WALL, Jeff, «“Señales de indiferencia”: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual», en AA.VV.: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, MACBA, 1997.

⁴ WALL, Jeff, «“Marks of Indifference”: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», in *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, Cambridge, The MIT Press, 1995.

⁵ «The beginning of a continuing interpenetration with as yet untaken photographs, with as yet unrecieved signals from the as yet existnceless future. This date, September 27, 1969, 7:15 p.m, will mark the “outset” of this endless experiment». WALL, Jeff, *Landescape Manual*, Vancouver [edición del autor], 1969, p. 1.

⁶ «Instead of being an expository work, the work should be a particular procedure itself, carried out as the writing (etc.) is

carried out, becoming, in effect indistinguishable from the procedure itself». *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ WALLACE, Ian, «Jeff Wall's Transparencies», en [catálogo] *Jeff Wall. Transparencies*, Londres/Basilea, ICA/Kunsthalle Basel, 1984.

⁹ «Looking at it that way, lightbox photography seems to have enabled him to combine elements of cinematic staging with other techniques and concepts in the controllable framework of virtually arrested film, the *still photography of films* never to be shot; the term *cinematography* which Wall likes using to describe his specific practice is indicative of his identification with film directors and cameramen». HOLERT, Tom, «Interview with a vampire. Subjectivity and visuality in the works of Jeff Wall», en *Jeff Wall. Photographs*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰ SMITHSON, Robert, «A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)», en SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, California University Press, 1996, p. 70. Existe una traducción española del texto, por desgracia agotada, en: SMITHSON, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

¹¹ «That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. This anti-romantic mise-en-scene suggest the discredited idea of time and many other “out of date” things. But the suburbs exist without a rational past and without the “big events” of history». *Ibidem*, p. 72.

¹² «I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's newspapers, in the jejune advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into things, and stacks them up in cold rooms, or palces them in the celestial playgrounds of the suburbs». *Ibidem*, p. 74.

¹³ WALL, Jeff: «Señales de indiferencia»: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual», en *op. cit.*

¹⁴ Sobre esto véase CHEVRIER, Jean-François, «La fotografía en la cultura del paisaje», en CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp. 41-99.

¹⁵ El texto puede encontrarse traducido al castellano: WALL, Jeff, «Sobre la construcción de paisajes», en JEFF WALL, Pepe Espaliú, *Tiempo suspendido*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1999.

¹⁶ Hemos desarrollado estas tesis en: DEL RÍO, Víctor, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.