

LA CIUDAD INTERTEXTUAL
LA PRODUCCIÓN DE VANCOUVER EN LA OBRA DE ROY
ARDEN Y JEFF WALL

Doctorando
Néstor Delgado Morales

Dirigida por
Dra. Eva Darías Beautell
Co-dirigida por
Dr. Ramiro Carrillo Fernández

Doctorado en Artes y Humanidades
Universidad de La Laguna
La Laguna, 2018



Néstor Delgado Morales, 2018

Diseño de Portada: María Laura Benavente Sovieri

Imagen de cubierta: Detalle de la obra *The Bridge* (1980) de Jeff Wall (Cortesía de Jeff Wall Studio)

A mis padres, por el apoyo.

A Sofia, por la valentía.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi directora Eva Darías Beautell y co-director Ramiro Carrillo por los años en los que he contado con su apoyo e interlocución. Asimismo, me gustaría dar las gracias a todas las personas que durante mi proceso de investigación se han ofrecido para el diálogo: son muchas, pero me gustaría reconocer particularmente la ayuda de Glen Lowry, Ramón Salas, Gilberto González, Mariano de Santa Ana y Lola Barrena.

Mi investigación se ha visto respaldada por el Programa de Formación de Investigadores de la Universidad de La Laguna. En concreto, me gustaría reconocer la importancia que han tenido en el desarrollo de mi trabajo las becas de Apoyo al desarrollo de tesis con mención internacional: Ayudas a estancias en otros centros asociados al desarrollo de Tesis Doctorales y Apoyo a la formación de investigadores pre-doctorales: asistencia a cursos y seminarios de especialización fuera de la ULL.

Me gustaría extender mi agradecimiento a las personas e instituciones que amablemente han cedido imágenes para reproducir en esta tesis.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| AGRADECIMIENTOS..... | ix |
| RESUMEN..... | xii |
| ABSTRACT..... | xiv |
| INTRODUCCIÓN..... | xvi |
| PRIMERA PARTE: INTERTEXTUALIDAD Y ESPACIO..... | 30 |
| I.1 Fotografía e intertextualidad: un marco teórico para el post-conceptualismo..... | 31 |
| I.1.1 Lenguaje e imagen..... | 32 |
| I.1.2 Texto e imagen..... | 38 |
| I.1.3 Diferencia entre foto-conceptualismo y post-conceptualismo..... | 43 |
| I.1.4 La intertextualidad como metodología post-conceptual..... | 49 |
| I.2 Espacio de la posmodernidad: discurso y espacio en el contexto del post-conceptualismo de Vancouver..... | 57 |
| I.2.1 Espacio y lenguaje..... | 57 |
| I.2.2 Espacio e imagen..... | 65 |
| I.2.3 Precedentes artísticos del post-conceptualismo..... | 70 |
| I.2.4 El post-conceptualismo de Vancouver..... | 76 |
| SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE OBRAS..... | 90 |
| II.1 La producción de Vancouver en la obra de Jeff Wall..... | 91 |
| II.1.1 La imagen y el texto: La intertextualidad del espacio de representación..... | 92 |
| II.1.2 La imagen y el texto: Mímesis y diégesis en la imagen fotográfica..... | 108 |
| II.1.3 La textura urbana: Vancouver como espacio de la Modernidad..... | 125 |
| II.1.4 La textura urbana: Idealismo y paisaje..... | 146 |
| II.1.5 El medio fotográfico: La luz eléctrica..... | 169 |
| II.2 La producción de Vancouver en la obra de Roy Arden..... | 180 |
| II.2.1 La imagen y el texto: La poética del signo fotográfico..... | 181 |
| II.2.2 La imagen y el texto: El ideologema en la imagen..... | 198 |
| II.2.3 La textura urbana: El signo de la catástrofe..... | 218 |
| II.2.4 La textura urbana: Tropo y entropía..... | 236 |

| | | |
|--|---|-----|
| II.2.5 | El medio fotográfico. La luz solar..... | 260 |
| TERCERA PARTE: LA CIUDAD INTERTEXTUAL..... | | 274 |
| III.1 | La ciudad intertextual como concepto..... | 275 |
| CONCLUSIÓN..... | | 292 |
| CONCLUSION..... | | 297 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | | 301 |
| LISTA DE FIGURAS..... | | 309 |

RESUMEN

Esta tesis doctoral estudia la producción intertextual en las obras de los artistas visuales Jeff Wall y Roy Arden y, en concreto, en sus representaciones de la ciudad de Vancouver desde la segunda mitad del S.XX hasta la actualidad. El análisis de las obras de ambos autores combina conceptos post-estructuralistas desarrollados por Julia Kristeva y Roland Barthes con los expuestos por la teoría marxista de la producción espacial de Henri Lefebvre. Se aplican en el análisis formal una serie de nociones de la ciencia semiótica, como la de texto, y de la ciencia del espacio, como la de textura, con el fin de poder integrar la intertextualidad, como una herramienta metodológica, a un sistema de análisis de la significación del espacio urbano.

El momento histórico en el que Jeff Wall y Roy Arden comienzan sendas trayectorias artísticas es contemporáneo a los debates de la Post-modernidad, el auge del pensamiento post-estructuralista y las manifestaciones artísticas posteriores al arte minimalista. Las obras de ambos se enmarcan dentro de la corriente post-conceptual, que lidia con el debate artístico entre la defensa de la obra de arte como objeto autónomo y las tendencias que promueven su desmaterialización en el espacio-tiempo. Esta investigación se propone identificar de qué modo estos artistas se sirven de la intertextualidad para enlazar la escala local con la escala global en sus discursos críticos. Del mismo modo, busca demostrar cómo en su representación de la ciudad hay implícito un comentario sobre la Modernidad y un diálogo histórico con formas y debates artísticos de la tradición artística.

La primera parte de la tesis se divide en dos capítulos que exponen los marcos teóricos y contextuales. En el primer capítulo, se define el concepto de intertextualidad, realizando un enfoque post-estructuralista del arte posterior a la década de 1960 y subrayando la relación entre la semiótica y la corriente artística del post-conceptualismo. El segundo capítulo desarrolla los conceptos de ciudad y de espacio y su aplicación en el momento histórico de la post-modernidad y en el contexto geográfico de Vancouver. La segunda parte dedica dos capítulos al análisis de las obras y los escritos de Jeff Wall y Roy Arden. Se presta atención a la relación de sus representaciones con la ciudad de Vancouver, aplicando un método de análisis que utiliza las nociones de texto, textura y medio. La tercera parte expone el concepto de “ciudad intertextual”, argumentando la viabilidad del término y el modo en el que las

obras de Jeff Wall y Roy Arden representan un caso paradigmático. Las obras estudiadas y el método desarrollado para su análisis tienen como propósito demostrar que la intertextualidad puede ser utilizada como un sistema de análisis de la significación espacial, haciendo evidentes las interrelaciones entre la representación del espacio urbano y la crítica cultural.

ABSTRACT

This doctoral thesis studies intertextual production in the works of visual artists Jeff Wall and Roy Arden, and, concretely, in their representations of the city of Vancouver since the second half of the 20th century until the present. The analysis of the works of both authors combines post-structuralist concepts developed by Julia Kristeva and Roland Barthes, with those exposed by Henri Lefebvre's marxist theories regarding the production of space. The formal analysis incorporates notions from the science of semiotics, such as text; and from the science of space, such as texture, with the purpose of integrating intertextuality, as a methodological tool, to a system of analysis of the significance of the urban space.

The historic moment in which Jeff Wall and Roy Arden began their artistic careers is contemporaneous with postmodern debates, the rise of post-structuralist thinking and artistic manifestations that emerged after minimalist art. The works of both artists are framed within post-conceptualism, which deals with the artistic debate between the defense of the work of art as an autonomous object, and the tendencies that promote its dematerialization within space-time. This investigation proposes to identify in what way these artists use intertextuality to intertwine a local and global scale in their critical discourses. In the same way, it seeks to demonstrate how, in their representation of the city, there is an implicit comment about modernity and a historic dialogue with forms and debates that stem from the artistic tradition.

The first part of this thesis is divided into two chapters that lay out the theoretical and contextual frameworks. In the first chapter, the concept of intertextuality is defined, conducting a post-structuralist focus on art after the 1960's and underlining the relationship between semiotics and the artistic thinking regarding post-conceptualism. The second chapter develops the concepts of city and space and their applications in the historic moment of post-modernity and in the geographic context of Vancouver. The second part dedicates two chapters to the analysis of the works and writings of Jeff Wall and Roy Arden. The attention is focused on the relationship between their representations and the city of Vancouver, while applying a method of analysis that uses the notions of text, texture and medium. The third part exposes the concept of an "intertextual city", arguing the viability of the term and the way in which the works of Jeff Wall and Roy Arden represent a paradigmatic case. The works studied here and the method developed for their analysis intend to demonstrate that

intertextuality may be used as a system of analysis for spatial significance, thus evidencing the interrelations between the depiction of urban space and cultural critique.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral se centra en el trabajo de dos artistas visuales, Jeff Wall y Roy Arden, o siendo más precisos en la relación que su obra establece con la ciudad en la que ambos nacieron, en la que viven y en la que han desarrollado la mayor parte de su producción: Vancouver. Ambos son conocidos internacionalmente porque la mayor parte de su trabajo utiliza como medio la fotografía y por haber llevado a cabo su práctica artística dentro de la corriente conocida como post-conceptualismo. En general, su obra ha trascendido el contexto en el que fue producida, ofreciendo obras autónomas que se apoyan en una visión crítica de la imagen contemporánea. Estos artistas abordan en su trabajo la complejidad de la representación de lo real y estudian valores asociados a la fotografía como el de la objetividad. Este posicionamiento crítico frente a las imágenes que producen se refuerza al moverse en un campo ambivalente en el que los medios se cruzan, donde elementos discursivos de lo pictórico, lo cinematográfico y lo fotográfico se interrelacionan, como es el caso de Wall, o se despliegan en una práctica artística heteróclita, como es el caso de Arden. Podrían establecerse bastantes diferencias entre estos dos artistas, pero hay un factor muy interesante que ambos comparten: del trabajo de los dos puede extraerse como telón de fondo la representación de una misma ciudad.

En el mundo contemporáneo, la ciudad se ha convertido en un concepto difuso y amplio, al tiempo que cargado de contradicciones que podemos transformar activamente como ciudadanos y que podemos pensar y dar forma a través de la representación. La evolución de las grandes poblaciones humanas en las últimas décadas, marcadas por el apogeo del capitalismo, muchas veces hace difícil dar una forma específica a lo urbano. Del mismo modo, la evolución de la tecnología y su mediación con respecto al espacio ha hecho que cada vez sea más complejo diferenciar entre antagonismos antes claros, como lo privado y lo público o lo local y lo global. Por su parte, dentro del panorama del arte contemporáneo, Vancouver propone un paradigma cultural que desde hace décadas forma parte de la discusión acerca de estas cuestiones. Lo hayan querido o no, parte del reconocimiento internacional de estos artistas ha sido propiciado por haber sido relacionados con la Escuela de Vancouver, al tiempo que han formado parte del mercado artístico y el debate cultural a una escala global¹. Puede que esto se deba a que en la obra de estos autores el paisaje de Vancouver se presenta como una experiencia

1

urbana con un carácter universal, tratando cuestiones que conciernen al sujeto contemporáneo, no sólo a los habitantes de esa urbe en concreto. A raíz de este reconocimiento, surge la pregunta acerca de qué tiene esta ciudad en particular que la convierta en un paradigma del paisaje globalizado y que valga como representación de todas las ciudades. Este no es un tema que haya quedado fuera de los debates acerca de la obra de estos dos autores, siendo más bien numerosos los/as críticos/as que lo han abordado². Sin embargo, partiendo de los enfoques y posturas críticas que pueden agruparse en dos contextos diferenciados, los textos críticos escritos fuera de Vancouver –principalmente, en Europa y Estados Unidos– y aquellos que se producen en las discusiones locales, parece que no haya una misma visión de la ciudad. Por tanto, esa separación genera más preguntas que se hacen patentes a la hora de profundizar sobre la relación de estos dos autores con Vancouver. ¿A quién pertenece la representación de la ciudad de Vancouver? ¿Para quién es producida simbólicamente?

Dado que la rápida decantación por un bando u otro a la hora de contestar estas cuestiones puede generar controversias, trataremos de conciliar las posturas pensando de qué manera puede beneficiar a ambos contextos la respuesta a estas preguntas. Sin duda, la primera razón de la importancia de abordar esta cuestión sería la de ofrecer a los ciudadanos y ciudadanas, como figuras globales, una lectura crítica de un arquetipo urbano. A pesar de que la validez de dicha figura sea rebatible, la transformación de la globalización hace necesaria la creación de puntos en común y de referencia en el mundo. En este sentido, el entendimiento conceptual de la ciudad nos permite tener herramientas para la lectura del territorio y, al tiempo, propiciar un posicionamiento crítico con respecto al espacio social. En tanto que la construcción del paisaje es siempre ideológica, es esencial que los habitantes de una ciudad se percaten de la carga política de la producción simbólica del territorio. Es necesario conectar los lugares con acontecimientos que ocurren a escala local y global para no perder el hilo de una trama histórica. Por lo que, a la hora de reclamar la importancia del lugar como punto de enfoque de una narración, un conocimiento sobre la ciudad que conjugue una visión

Nos referimos aquí al término Escuela de Vancouver utilizado por Jean-François Chevrier (1989) para referirse al grupo de artistas fotográficos, entre los que se encuentran Arden y Wall, que a partir del último cuarto del S.XX comenzaron su práctica artística.

² Somos conscientes de la necesidad del lenguaje no sexista y de la aplicación del mismo a esta tesis. Sin embargo, el sesgo de género dentro de la llamada Escuela de Vancouver y el hecho de que los dos autores de esta tesis sean identificados como “hombres” hace que en la mayoría de casos no usaremos sino el género gramatical masculino. En los casos en los que tratemos otros grupos de personas o contextos más genéricos utilizaremos el lenguaje inclusivo.

abstracta, desde lo global, y específica, desde lo local, puede ofrecer herramientas comunes. Frente a la descomposición simbólica de los lugares, entendidos como los espacios en los que la gente establece sus lazos afectivos con el territorio (Lippard, 1997:8), la construcción semiótica del territorio por parte del espectador se hace cada vez más necesaria.

Esta Tesis Doctoral nace con la intención de plantear un enfoque adecuado a estas cuestiones. Como punto de partida, es necesario que el debate no se diferencie en dos enfoques separados y, por tanto, que para abordar el trabajo de los dos artistas sea esencial tener en cuenta la consideración sobre el territorio desde dentro y fuera. Esta incidencia reclama la necesidad de insistir en la dimensión espacial de la obra de estos dos autores. Dicho más claramente, el tema de sus obras es la ciudad. Por ello, nos preguntamos cómo se articulan las imágenes que estos autores nos brindan de Vancouver y qué relación tiene esta ciudad con nuestro lenguaje. Por lo que, de forma más exacta, esta investigación es un intento de ver de qué manera ha llegado a los espectadores la ciudad a través de sus obras. Planteamos, pues, si la creación de un tropo urbano puede ser aplicada de forma genérica, tanto en Vancouver como en el resto del mundo. Ante todo, trataremos de dilucidar si es correcta la formulación de la pregunta “¿qué significa Vancouver como ciudad?” o si debemos plantearla como “¿cuál es la forma de Vancouver como representación?”.

El periodo en que ambos autores desarrollan su obra se enmarca dentro de los debates sobre la post-modernidad³ y se ve influida por la entrada del pensamiento post-estructuralista dentro del mundo anglosajón, los debates post-coloniales y la tercera ola feminista. Sin embargo, en sus inicios, su trabajo está marcado por la influencia del marxismo y la dialéctica hegeliana, y, más específicamente, por las teorías críticas de la Modernidad de la Escuela de Frankfurt⁴. Según Bruno Latour (2007:27), lo “moderno” es el fruto de una doble asimetría: una ruptura del paradigma temporal-histórico y la diferenciación entre “vencedores y vencidos”. Las circunstancias históricas, culturales y geográficas de Vancouver hacen de ella un ejemplo en el que pueden hacerse visibles estas asimetrías. Así, son sus constataciones las desigualdades raciales fruto de la colonización europea de la Columbia Británica, sus aceleradas transformaciones

³ En esta tesis nos centraremos especialmente en la crítica de la posmodernidad desarrollada por Fredric Jameson (1991).

⁴ El interés por “el pintor de la vida moderna” que es patente sobre todo en la obra de Wall toma como una de sus fuentes la lectura que Walter Benjamin (2014) hace de la obra crítica y poética de Charles Baudelaire.

urbanas e industriales y la ebullición de los debates multiculturales, económicos, ecológicos y sociales en apenas un siglo y medio de historia colonial.

Estas condiciones han sido generadas por las singularidades geográficas de Vancouver. Principalmente, el aislamiento orográfico de la Columbia Británica con respecto al resto de Canadá hace que esta provincia esté más abierta al circuito de las corrientes culturales de la Costa Oeste de Estados Unidos. Esto ha propiciado una identidad nacional fronteriza, dividida entre el carácter de la *self-made society* de Estados Unidos y el amparo de la *Commonwealth* por la parte canadiense. A esto hay que añadir una identidad multicultural fruto de la mezcla de los flujos migratorios, principalmente de Europa y Asia, y la persistencia cultural de las Primeras Naciones.

Al mismo tiempo, una disociación entre naturaleza y cultura no resulta extraña en un territorio en el que se hace visible la diferencia entre los asentamientos humanos y los ricos entornos naturales. Persisten en la actualidad comunidades que tienen un modo de entender el espacio y la naturaleza totalmente diferente –como es el caso de las Primeras Naciones. Ese carácter dual de provincia un tanto recóndita, pero también de metrópolis abierta a flujos internacionales ha permitido que, pese a ser un lugar relativamente periférico, pueda llegar a ser una ciudad sobre la que se especula teóricamente a nivel global. Reuniendo y partiendo de todas estas características, en esta tesis se plantea la hipótesis de que en Vancouver pueden verse las asimetrías modernas de las que habla Latour. Es decir, que sus singularidades han permitido que muchos de sus artistas hayan desarrollado un meta-discurso de la Modernidad.

El primer objetivo de este trabajo es demostrar que estos autores han utilizado el espacio urbano para analizar críticamente asimetrías de la Modernidad. A través de éste abordan en sus trabajos problemas económicos, identitarios, de clase, raciales y ecológicos. También, trataremos de ver qué relaciones hay entre la fotografía y el desarrollo de Vancouver tras su fundación en 1886. Lo haremos, teniendo en cuenta que se pueden establecer relaciones entre el desarrollo tecnológico de la fotografía, la propagación de la Revolución Industrial, el auge del capitalismo clásico como sistema económico global y el surgimiento de Vancouver como colonia del Imperio Británico.

El segundo objetivo sería demostrar que la intertextualidad puede ser una herramienta metodológica de significación del espacio urbano. Partiendo de la ciudad como núcleo, estudiaremos la intertextualidad en el trabajo de Arden y Wall bajo el

precepto de la carga semiótica de lo visual en el paisaje y, por tanto, de lo urbano como textura. Esta Tesis no busca una profundización en las fuentes de estos autores, sino plantear la necesidad de un recorrido por la manera en que esta ciudad ha sido producida simbólicamente en el trabajo de Arden y Wall. A su vez, al referirnos a la intertextualidad no se tratará únicamente de determinar que la representación de la ciudad que hacen estos autores evoque otras representaciones, sino también tratar de ver si es la ciudad la que ha pasado a reproducir el arte. El planteamiento es el de un estudio de los elementos textuales y visuales que caracterizan a la ciudad de Vancouver, al tiempo que se hará una aproximación a aquellas construcciones del paisaje dentro de la historia de esta ciudad. A su vez, trataremos de identificar de qué manera la intertextualidad conecta con discursos globales o locales.

Al hablar de ciudad intertextual tenemos dos términos aparentemente antagónicos o, por lo menos, conflictivos unidos en un mismo concepto: ciudad e intertextualidad. La ciudad se decanta por un carácter dinámico, vivo y orgánico; es cambiante en base a las acciones humanas y no-humanas que operan en el espacio y hacen que esté en continuo proceso de transformación. La intertextualidad también sugiere una producción en continuo cambio, pero se mueve en el terreno de lo virtual. Es decir, está ligada a la palabra o a la relación que los humanos establecen entre los signos y el lenguaje. Ante la necesidad de un marco metodológico, estableceremos una diferencia entre una producción a través del logos y otra a través de la vida y la experiencia. Si entendemos que la producción semiótica es aquella que genera significados a través del lenguaje, como la que opera en el campo de lo textual, debemos desarrollar un método que permita integrarla a la producción del espacio. En esta tesis defendemos que la ciudad es un espacio que se construye, como el habla, a través del proceso de producción social, pero que también tiende a convertirse en un sistema rígido, como en el caso del lenguaje normativo. En este campo, partiremos de la concepción del espacio urbano desarrollada por Henri Lefebvre (2013), relacionándola inevitablemente con la semiótica. Ambas posturas no son irreconciliables, sino que se solapan. Para ello, aceptaremos que los acontecimientos provocados por agentes sociales influirán en la creación de un espacio determinado y, a la inversa, que la forma en la que una ciudad se construye ideológicamente afectará a la transformación social de sus habitantes. En resumen, se juntarán elementos y terminología del estudio urbano

con terminología de los estudios lingüísticos, ya que el de “ciudad intertextual” es un concepto que cruza ambos campos de estudio.

Conviene definir exactamente a qué nos referimos cuando hablamos de texto. Se trata de un concepto tan utilizado que es necesario acotar su significado describiendo los límites en los que va a operar. Para ello, en esta Tesis nos ceñiremos a la noción de intertextualidad desarrollada por Julia Kristeva (1997:3) y Roland Barthes (1987:78) que la entiende como una producción significativa interdisciplinar –en tanto que no tiene que ser lingüística. Este dato es esencial a la hora de concebir que texto e imagen pueden guardar una semejanza si son vistos como significantes sin un significado cerrado, sino abierto a la interpretación del receptor. Demostraremos que las fotografías de Arden y Wall no tienen un carácter semánticamente concluido, sino que muestran una apertura que favorece la libre construcción de una exégesis por parte del espectador. Otra de las razones por las que nos basamos en las nociones de textualidad de Barthes y Kristeva es por su énfasis en las propiedades plurales del texto (Barthes, 1987:77). Es decir, se trata de la idea de que un texto está construido por muchos textos anteriores y se genera en un tejido de relaciones: es una intertextualidad. Estas nociones extrapoladas a la representación del espacio nos resultarán particularmente útiles en tanto que funcionan en clave “glocal”⁵. Es decir, las referencias textuales de los discursos críticos locales se conectan con textos culturales que son globales.

Es preciso señalar que la obra de estos dos semiólogos nos servirá como herramienta para abordar otras muchas cuestiones. En el caso de Barthes, nos centraremos especialmente en su noción de mito como base para establecer un estudio translingüístico que ponga en relación el texto con la imagen. Será importante entender a través de su teoría cómo se estructuran los sentidos de la imagen y de qué forma podemos hablar de una significación fotográfica. Nos basaremos en sus diversas reflexiones en torno a la imagen fotográfica e imagen en movimiento para aplicarlas a nuestro estudio de la obra de Wall y Arden. Por su parte, Kristeva nos servirá para ahondar en la relación indisociable entre la producción semiótica y la ideología. Así, su concepto del ideograma será esencial para tratar los temas de la fotografía ligada a instituciones sociales. Del mismo modo, se tratarán las nociones de la insignificancia

⁵ El concepto de glocalización ha sido acuñado por el sociólogo Roland Robertson (1995) y hace alusión a los cambios económicos y culturales provocados por la globalización y su interacción con espacios locales. Aunque este término se encuentra frecuentemente bajo la sospecha de sus inclinaciones neoliberales, existe entre los/as artistas y escritores de Vancouver una visión crítica contra el poder de los discursos de la globalización (Darias-Beautell, 2014:94).

lingüística ligadas a lo abyecto y al trauma desarrolladas tanto en la obra de Barthes como en la de Kristeva. A su vez, es esencial tener en cuenta la deuda de estos autores con el formalismo ruso y, en especial, con la figura de Mijaíl Bajtin. Partiremos de varios conceptos de este autor que se pondrán en continua conexión con la intertextualidad, tales como los conceptos de polifonía, dialogismo y cronotopía.

Ante todo, la intertextualidad es uno de los elementos indisociables de la pintura, del cuadro como artefacto de representación y la aparición de géneros pictóricos como la naturaleza muerta (Stoichita, 2000:27). Aunque partan de visiones diferentes del medio fotográfico, estos autores proponen una revisión de géneros y códigos que parten de lo pictórico y continúan en otras artes de la representación. Esto hace que a la hora de hablar de imagen se guarde una estrecha relación con el carácter intertextual de la pintura y con el hecho de que la creación de imágenes parte de otras imágenes.

La metodología que se plantea en esta tesis para abordar el carácter complejo del concepto de “ciudad intertextual” es la comparación de la obra de estos dos autores utilizando tres enfoques diferentes. Estos serán los aspectos textuales, aquellos relacionados con la textura y los concernientes al medio. En el primero se partirá de la semiótica para ver las conexiones de las fotografías con el lenguaje, ampliando el campo del signo a lo extralingüístico y considerando las imágenes como textos. Ante todo, se entenderá el texto como un campo de producción asociativa que genera conexiones y reproducciones en el lenguaje de una forma intertextual. El segundo enfoque tiene que ver específicamente con la ciudad y su arquitectura. Así, hablaremos de textura para referirnos a la manera en que la ciudad, bajo los efectos de los agentes que operan en ella, desarrolla sus propios signos. Por último, un tercer punto de enfoque servirá como síntesis en la forma en la que se conjugan el lenguaje y la ciudad a través de las decisiones formales de los autores, entendiendo que “operativa y prácticamente, el medio es el mensaje” (McLuhan, 1998:186).

Dado que se incluirán entre las fuentes de esta tesis los textos críticos de ambos autores, trabajaremos con la hipótesis de que también éstos construyen un discurso que connota la lectura de sus piezas y dan una dimensión textual al conjunto de su trabajo. Aunque podemos considerar las obras fotográficas de Arden y Wall como autónomas, a nuestro juicio, la importancia que tienen sus escritos no es meramente complementaria. Para reforzar esta idea, es necesario que se haga un inciso para ver qué relaciones se

establecen entre la fotografía y el texto en la corriente a la que se adscribe el trabajo de Arden y Wall, el post-conceptualismo. Precisamente la separación entre conceptualismo y post-conceptualismo permite establecer la distinción entre un arte en el que el concepto es la obra y otro en el que la forma remite a otras obras. Como apunte, en determinados momentos nos referiremos a los textos críticos escritos por Arden y Wall. Sin embargo, no es nuestra intención establecer una diferenciación entre “textos escritos” y “textos visuales”. Tanto el carácter extralingüístico del texto, como la dimensión conceptual de la obra de estos artistas dejan claro que no existe una separación necesaria y participan de la misma producción intertextual.

A la hora de utilizar un enfoque que nos permita abordar correctamente lo urbano y para no recurrir a un elemento únicamente lingüístico en el análisis de las fotografías, aplicaremos el concepto de textura utilizado por Henri Lefebvre (2013:172). Para este autor la representación del espacio es la manera en que la ideología se reproduce en la ciudad: el urbanismo, la arquitectura y los efectos producidos por la economía y los órganos de poder. Es por eso que, en su estudio de los valores arquitectónicos de la ciudad, Lefebvre (2013:172) no se refiere a textos, sino a texturas para nombrar la combinación de las cualidades simbólicas de la ciudad y de la producción que sus habitantes hacen sobre ella.

En este apartado prestaremos atención a la forma en la que Arden y Wall establecen una postura crítica frente a la arquitectura y el urbanismo de su ciudad y de qué manera la hacen conjugar con una producción en el campo de la intertextualidad. La pregunta sería si tomando representaciones del espacio de Vancouver se trazan o no conexiones críticas con representaciones del espacio globales. A su vez, este enfoque sobre el tejido de la ciudad dejará ver la forma en la que la ciudad reproduce representaciones sobre las que hay ejercer un análisis. Si la ciudad asimila las producciones simbólicas que se crean en ella y las incorpora en su desarrollo, el artista debe ejercer un posicionamiento de responsabilidad crítica⁶. Estos artistas trabajan con la perspectiva post-moderna de que ciertas ideas del proyecto de las vanguardias llegaron a cumplirse y es en el espacio social donde se ha llevado a cabo su materialización. En otras palabras, los planteamientos modernistas, absorbidos por la

⁶ Tal como escribe Wall (1982:43) la obra *Homes for America (1966-1967)*, de Dan Graham señala el momento en el que la ciudad se define como el tema principal y objeto de crítica artística del conceptualismo. Partiremos de la hipótesis que este protagonismo temático de la ciudad tiene su continuidad en el post-conceptualismo.

ideología capitalista, han superado los marcos de la representación y se ha desparramado sobre la realidad. Frente a este escenario, la práctica artística del post-conceptualismo se posiciona crítica y conscientemente.

Esta tesis está dividida en tres partes. La primera trata de exponer en dos capítulos sendos marcos contextuales: uno lingüístico y otro sobre la representación espacial de la ciudad de Vancouver. En el primer capítulo se define el concepto de intertextualidad, se expone la deriva de la producción textual hacia el campo del arte – concretamente, subrayando la relación entre la semiótica y la corriente artística del post-conceptualismo– y se señalan las relaciones de la obra de Arden y Wall con el texto a través de diversos ejemplos. En el segundo, delimitamos y concretamos qué entendemos por ciudad y por espacio y cuáles son las particularidades geográficas, históricas y materiales en las que nos vamos a centrar. Haremos un breve repaso por el contexto histórico de la ciudad y otro artístico, especialmente enfocado en el periodo en el que Arden y Wall hacen su aparición. Por último, expondremos las singularidades históricas y geográficas que hacen que sean visibles en Vancouver tensiones dialécticas propias de la Modernidad.

La segunda parte consiste en el análisis de las obras y los escritos de Roy Arden y Jeff Wall y su relación con la ciudad de Vancouver. Estará dividida en dos capítulos, uno por autor, que al mismo tiempo se subdividen en las tres categorías cuyo enfoque será el texto, la textura y el medio en su trabajo.

La tercera parte la dedicamos a una discusión del concepto “ciudad intertextual”. Por un lado, argumentaremos la viabilidad del término, su importancia y su posible aplicación a otros contextos y explicaremos, ante los análisis propuestos, en qué medida Jeff Wall y Roy Arden representan un caso paradigmático. Por último, la conclusión plantea un sumario de las cuestiones abordadas y abre, a raíz de las preguntas suscitadas en esta investigación, la posibilidad de futuras líneas de trabajo.

En este punto conviene aclarar que esta no es una tesis sobre Arden y Wall, sino sobre el concepto de “ciudad intertextual”, que cobra forma en el contraste de las obras de estos autores. Por ello, a la hora de elegir a estos artistas, cuyo trabajo sirve como paradigma paisajístico de la ciudad de Vancouver, se han tenido en cuenta principalmente seis aspectos. El primero, como se ha mencionado anteriormente, es que ambos han desarrollado su trabajo en la misma corriente teórico-artística que hace que

su obra se caracterice por aplicar la intertextualidad en la producción de sus imágenes. Ciertamente, hay entre ellos un salto generacional, pero este hecho resulta enriquecedor a la hora de observar dos posturas diferentes en cuanto al método de la representación de su ciudad. El segundo es que ambos autores han dedicado una parte de su trabajo al desarrollo de un cuerpo discursivo y teórico: textos críticos, comisariado de exposiciones, enseñanza, etc. De modo que es necesario abordar la relación entre su bagaje académico y la formación de un discurso artístico. En tercer lugar, las carreras profesionales de ambos artistas se desarrollan de manera desigual. Mientras que la de Arden se desarrolla principalmente en un contexto local, la de Wall tiene una mayor amplificación a nivel internacional. Aquí se abre la pregunta de cómo ha influido la forma de desarrollar un tipo de representación concreto o la decantación por un posicionamiento con respecto al medio en el desarrollo profesional de los dos. El cuarto, ambos tienen como objeto de su trabajo la Modernidad: su concepción y producción del espacio es dialéctica. Por ejemplo, en muchas de sus obras hay una clara separación entre naturaleza y cultura, resaltando en la representación del paisaje el linde que las separa. En quinto lugar, tienen un interés común teórico por la fotografía. La relación que establecen los dos entre este medio y la ciudad se percibe a través de sus obras y sus escritos. Se podría decir que, aunque tienen diferentes formas de asumir el medio fotográfico, no se trata de una diferencia excluyente, sino que propicia un análisis comparativo. A pesar de que ambos artistas mantienen una postura ambigua a la hora de considerarse fotógrafos, toda su producción es una profunda reflexión sobre este medio. Como se verá, Arden y Wall plantean dos vías divergentes de lo fotográfico: la fotografía directa, en el caso de Arden, y la fotografía cinematográfica, en el de Wall. Un factor a tener en cuenta en relación a estos posicionamientos es el advenimiento de la tecnología digital. En sexto y último lugar, el contraste entre estos autores es interesante en la medida en que sus divergencias en el entendimiento del medio suponen construcciones diferentes del paisaje de Vancouver.

Por tanto, se justifica plenamente la selección de entre los demás post-conceptuales canadienses, de estos dos artistas en cuyo trabajo pueden llegar a vislumbrarse las tramas de la discusión acerca de la representación de su ciudad. Ante la pregunta de qué manera se produce simbólicamente la noción de ciudad intertextual en la obra de Arden y Wall, ponemos el foco en la forma en la que ambos utilizan el medio y en los efectos que tiene cada decantación. Así, la fotografía cinematográfica fomenta

la producción de la ciudad de una manera platónica, mientras que la fotografía directa es capaz de registrar los acontecimientos que se están produciendo directamente en la ciudad. Veremos las implicaciones filosóficas que tienen dichas posturas y cuáles son las repercusiones del posicionamiento de cada uno en la producción simbólica de la ciudad. Se puede hacer en su obra la lectura de un subtexto: de qué manera los debates sobre lo urbano se dividen en perspectivas locales, relacionadas con el contexto, y globales, ligadas a una producción intertextual.

La idea de McLuhan (1998:186) de que el medio y el mensaje están imbricados nos servirá para entender que la fotografía no es meramente depositaria de un contenido, sino que tiene efectos tanto en el discurso como en el espacio social. La ciudad puede ser entendida como un entramado de medios o, incluso, como un medio cuyo contenido son otros. Por eso, el entendimiento sobre el carácter modificador del medio nos servirá para sintetizar las diferencias entre texto y textura. Así, la fotografía, como un fragmento siempre inacabado de la realidad, es capaz de mediar sobre ella y moldearla. Partir de la base teórica de McLuhan (1998:186), que concibe que el contenido de un medio es otro medio, nos ayudará a ver de qué manera la ciudad contiene a la fotografía, al tiempo que esta contiene en sí misma otros medios como el lenguaje y este, a su vez, el pensamiento del artista.

Esta tesis doctoral abarca un periodo de tiempo marcado por las carreras de los artistas, que van desde finales de los años sesenta hasta la actualidad. Como se ha señalado, los artistas elegidos forman parte de dos generaciones diferentes: la de Wall comienza su práctica artística a finales de los sesenta y la de Arden a comienzos de los años ochenta. Es por eso, que en la ordenación de los capítulos comenzamos con el análisis de la obra del primero y continuamos con la del siguiente. Hemos prestado mayor atención a las etapas del trabajo de estos artistas que han estado centradas en el paisaje y la representación de lo urbano. Hay que tener en cuenta que esta investigación no propone un análisis cronológico de las obras, sino que sigue sistemas de ordenación basados en los tres enfoques descritos en la metodología. Por otra parte, en el desarrollo cronológico de esta tesis tenemos en cuenta la importancia de eventos históricos locales y globales. Por ejemplo, se analizan en el mismo plano de importancia eventos de repercusión global como la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética y eventos de repercusión local como las transformaciones urbanísticas de la Expo' 86 de Vancouver.

Breve apunte sobre Vancouver

Por último, consideramos necesario introducir una breve descripción de la localización urbana en la que nos vamos a centrar y de los cambios morfológicos más significativos en sus 150 años de existencia. En 1886, al convertirse en una terminal de ferrocarril, una pequeña población ubicada en Coal Harbour recibió por parte de la Canadian Pacific Railway (CPR) el nombre de Vancouver debido a su proximidad con la isla⁷. El papel de las líneas ferroviarias fue decisivo en este proceso y en la colonización de todo el territorio canadiense durante este periodo, gracias al suministro de materiales y al favorecimiento del aumento demográfico implícito a la comunicación. Robert A.J. McDonald (1996:4) escribe que la colonización de Vancouver y la llegada de las primeras comunidades madereras deben ser entendidas como el producto de dos fuerzas principales: el capitalismo y la frontera. Respectivamente, una condición temporal e histórica y otra espacial se encontraron en una encrucijada que propició una serie de eventos que concluyeron con la formación de Vancouver. Según McDonald (1996:4), todas estas condiciones únicas que confluyeron en un territorio geográficamente favorecido, como es Burrard Inlet, conformaron un mosaico complejo de identidades. Curiosamente, este carácter fronterizo devino en una situación paradójica de apertura cultural que la diferenció de la identidad nacional canadiense.

Vancouver se convirtió en la ciudad en la que acababa la línea de ferrocarril, albergando a muchos desempleados en busca de trabajo y siendo bautizada por muchos de sus habitantes como “Terminal City”. Su orografía montañosa con las Coast Mountains y las Rocky Mountains favoreció su aislamiento con respecto al Dominio de Canadá y que tuviese, como ya se ha dicho, una mayor conexión con la Costa Oeste de los Estados Unidos. Del mismo modo, el puerto fomentó la entrada de emigrantes de Italia, Japón, Yugoslavia, Rusia y Escandinavia (Marlatt & Itter, 1979:2). La abundancia de pioneros y la amalgama de municipalidades que fueron surgiendo provocaron el aumento de la población y llevaron al primer cambio importante en la

⁷ La isla de la Columbia Británica, adoptó el nombre del navegante inglés George Vancouver, antiguo acompañante de James Cook, que exploró la zona cuando se encontraba en una ruta por la costa noroeste de América bajo tareas diplomáticas y cartográficas ordenadas por su gobierno. En 1792, la isla fue bautizada como Quadra y Vancouver, como acuerdo frente a un posible conflicto a causa de los derechos de navegación disputados entre España y Reino Unido en este territorio. A pesar de que su bautismo recoge el apellido de ambos, con el tiempo la isla pasó a ser conocida únicamente por el nombre del capitán inglés.

morfología urbanística de la ciudad, ya que fue necesaria la construcción del Vancouver City Hall al sur de False Creek en 1929 (Boddy, 2004:15).

En la segunda mitad de los sesenta, la población del distrito de Great Vancouver sobrepasó el millón de habitantes (Shadbolt, 1983:108). Ante tal crecimiento, la legislación permitió regulaciones que animaron a la construcción de bloques de apartamentos y barrios residenciales, lo que impulsó una rápida implementación de este nuevo tipo de vivienda (Watson, 2008:39). Entre la década de 1960 y la de 1980 en esta ciudad de la Columbia Británica se popularizó un estilo arquitectónico de vivienda residencial llamado *Vancouver Special*. El resultado de la nueva legislación fue un proceso de estandarización arquitectónica y, al mismo tiempo, el impulso de un plan urbanístico basado en bloques de apartamentos y zonas suburbanas. Hasta 1970 había algo llamado viejo Vancouver, la ciudad aún se caracterizaba por un tipo de construcción más regulada, por una mayoría de casas de madera y edificios *Beaux – Arts*. Sin embargo, en esta década este casco urbano “antiguo” empezó a ser reemplazado por la especulación del terreno y la zonificación urbana (Wall, 2011:21).

El siguiente cambio morfológico importante de la ciudad se vivió en la década de 1980 y tiene que ver con la introducción de las grandes corporaciones como elemento de inestabilidad dentro del equilibrio ecológico de la ciudad y con la llegada de las políticas neoliberales aplicadas al urbanismo. Con la recesión de finales de la década de 1970, el primer ministro de la Columbia Británica, Bill Bennett, aprobó un presupuesto basado en los recortes sociales que alinearon sus políticas con las de Estados Unidos, bajo el mandato de Ronald Reagan, y Gran Bretaña, con Margaret Thatcher. Estas transformaciones culminan con el nombramiento de Vancouver como sede de la Exposición Internacional de 1986, acontecimiento que no estuvo exento de problemas y conflictos sociales. La venta de 70 hectáreas de la ciudad a un solo propietario y la permisividad de las autoridades ante las incursiones de las constructoras en los espacios naturales o las demoliciones que precedieron a la Expo fueron un caldo de cultivo para la protesta social y el levantamiento de un ecologismo activo (Watson, 2005:34). En los años siguientes, lo que se importó de Hong Kong a Vancouver no sólo fue una inversión de capitales y una progresiva migración de población, sino la introducción de un modelo urbanístico que transformó completamente el centro de la ciudad y la convirtió en un paradigma del urbanismo densificado y la arquitectura postmoderna. El crítico, arquitecto y urbanista Trevor Boddy (2004:16) ha señalado que

el modelo arquitectónico que se llevó a cabo en Vancouver tiene como principal influencia el desarrollo de la respuesta urbanística a la densificación de ciudades de China como Hunghom. Para Boddy (2004:15) esta operación inmobiliaria ha sido una de las más significativas remodelaciones urbanísticas de la ciudad de Vancouver y, a su vez, un modelo exportado a otros países como los Emiratos Árabes Unidos o Panamá.

Esta imagen de Vancouver como ciudad post-moderna, con sus grandes edificios de torres de cristal, es presumiblemente la más conocida. Sin embargo, no será la que Wall y Arden nos mostrarán. Más bien, la suya muestra una visión algo más descontenta con el progreso, pero también más cercana a una realidad urbana cotidiana. La suya es la representación de un lugar común, peculiarmente extraño en su banalidad, que nos muestra de otra forma aquello que nuestro ojo tiene asumido como una mera rutina: nuestra realidad urbana.

PRIMERA PARTE: INTERTEXTUALIDAD Y ESPACIO

I.1 Fotografía e intertextualidad: un marco teórico para el post-conceptualismo

Para empezar, se hace necesario comprender a qué nos referimos cuando hablamos de las obras de Jeff Wall y Roy Arden. Como precepto, sabemos que ambos autores han desarrollado sendas producciones relevantes de imágenes fotográficas, a cada una de las cuales nos remitimos cuando hablamos de sus *obras*⁸. Sin embargo, estas fotografías no pueden escindirse de una conceptualización. Tanto la premeditación de su producción, como la labor crítica que ambos artistas elaboran en sus escritos se basan en planteamientos teóricos y están imbricadas con sus respectivas obras. De una forma u otra, las imágenes que producen ambos autores se anclan a textos, mensajes codificados que terminan de construir a las fotografías, y la separación de éstos en el análisis de sus obras supondría una descontextualización. Por ello, es necesario indagar sobre qué implica la fotografía como medio en el contexto de estos dos autores y cómo debe estudiarse este lenguaje visual en el arte contemporáneo. Asimismo, debe entenderse que las obras de Arden y Wall no se pueden separar de una dimensión teórica y textual que ambos desarrollan precisamente para darles un sustento y defensa conceptual. Este campo teórico ha dotado a las imágenes de una lectura textual adicional, que se suma a la que el espectador obtiene simplemente observando las obras en una exposición. En definitiva, dentro de los trabajos de Wall y Arden nos topamos con una dimensión “intertextual” que demanda ser definida antes de proseguir un estudio sobre ambos artistas.

Se abren, por tanto, una serie de preguntas. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de intertextualidad en las obras de Wall y Arden? ¿Cómo definimos su relación con el signo fotográfico? Nos acercaremos a esta cuestión como si tuviésemos que definir cuáles son las fuentes primarias de este trabajo: las fotografías o los textos de ambos autores. ¿O ambas cosas? Los trabajos de los dos canadienses se mueven en un campo difuso que convendría, por lo menos, definir para saber cuál es el objeto de nuestro estudio. Por todo ello, en este capítulo trataremos de adentrarnos en los aspectos semióticos de las obras de ambos autores y demarcar este contorno difuminado.

8

En esta tesis nos referiremos a la imagen o las imágenes asumiendo la ambigüedad de este término en castellano e intentando matizar su significado a través de la argumentación. En inglés, las diferencias entre *picture* e *image* proporcionan un matiz conceptual que se pierde en la traducción. El término *picture* hace referencia a una representación visual o imagen pintada, dibujada, fotografiada o fijada sobre una superficie plana. Por su parte, el término *image* se usa para hacer referencia a una imagen mental.

Es necesario advertir que en este capítulo no se bifurcará el análisis de las producciones de los dos artistas de manera significativa. Aunque las posturas artísticas de ambos se diferencian, este capítulo no se detendrá demasiado en dichas distinciones. En cualquier caso, los dos se ven inmersos en la cuestión de la redefinición conceptual de la fotografía y este será el punto de partida común a la hora de intentar desentrañar todas estas cuestiones.

I.1.1 Lenguaje e imagen

A la hora de abordar la amplitud de lo que entendemos como lenguaje, comenzaremos delimitando el campo en el que se moverá este concepto. Para acotar, señalaremos que cuando nos referimos a lenguaje, lo hacemos dentro del marco de la semiología y la semiótica, disciplinas que definiremos y diferenciaremos más adelante. Más concretamente, nos serviremos del sistema semiológico desarrollado por Roland Barthes y Julia Kristeva a partir del trabajo seminal de Ferdinand de Saussure. A su vez, será necesario entender las diferencias que se establecen cuando hablamos de lenguaje y su relación con la imagen. Con estos preceptos podremos aventurarnos a contestar la pregunta: ¿de qué manera están relacionados el lenguaje y la imagen?

A comienzos del s. XX, el lingüista Ferdinand de Saussure estableció la semiología como una ciencia capaz de investigar el signo como una unidad elemental del lenguaje. Desde entonces, con diversas modificaciones, el lenguaje sería concebido como un sistema que se divide en dos elementos: la *lengua*, el sistema de signos o “el lenguaje menos la palabra”, y el *habla* o *parole*, “el acto individual de selección y actualización” en el que el hablante establece un uso subjetivo y combinatorio del código de la lengua (Barthes, 1993:22). A pesar de esta división, la lengua no puede concebirse sin el habla y viceversa, ya que establecen una relación recíproca. Es decir, el habla no puede obtenerse sino de la lengua y ésta no puede evolucionar sino a través de la masa hablante. De este modo, la lengua no es una nomenclatura compuesta de términos que hacen referencia a objetos, sino que se desarrolla a través de una interiorización psíquica del hablante. Esta entidad psíquica es el signo, elemento formado por un significante, una imagen acústica, y un significado o concepto. Tal como señala Saussure, la imagen acústica o significante no es algo físico, sino una huella psíquica y si se refiere a ella como “material” es por simple oposición a la abstracción del “concepto” (Barthes, 1993:42).

Posteriormente, Louis Hjelmslev redistribuyó los términos de Saussure, aunque sin alterar demasiado la concepción de éste. El concepto de lengua lo dividió en dos: el “esquema”, como forma pura y corresponde con el concepto de lengua saussuriana, y la “norma”, que es “una pura abstracción metodológica” (Barthes, 1993:24). Bajo su concepción, el cambio más significativo concernió al concepto de “habla” concebido bajo el término de “uso”, ya que reformula el concepto haciendo hincapié en su carácter social. Este matiz hace referencia al hecho de que el individuo transforma el “habla” en su uso en relación con los otros (Barthes, 1993:24).

La base del estructuralismo saussure-hjelmsleviano ha servido para conformar una ciencia del lenguaje que más tarde se relacionó con el psicoanálisis, la filosofía y, como veremos, la imagen. La corriente predominante de lingüistas coincidió y continuó con la formulación de lengua/habla y, más importante aún, de signifiante/significado. En esta línea, la evolución teórica amplió el estudio del significado en la sociedad para pasar de la lingüística a un campo más abierto e interdisciplinar en el que se encontrarían las imágenes, desarrollándose lo que ahora conocemos como semiótica. El énfasis de esta ciencia recae en la relación entre el lenguaje "natural", el habla y la escritura, y los otros "lenguajes". Nos encontramos, pues, con una distinción de sistemas que cabría explicar para entender de qué manera la semiótica puede hablar de una equivalencia entre ellos.

En la segunda edición de su *Mitologías*, Roland Barthes (1999) propuso una equiparación entre el mito y el habla, estableciendo una relación de la lingüística con sistemas de comunicación de la cultura de masas: la prensa, el cine, la moda, etc. Al referirse a un mito hay que entender que este es un término bastante laxo debido a su popularidad, ya que ha sido utilizado en una amplia diversidad de contextos y su significado varía con respecto a cada uno de ellos. Comúnmente está relacionado con un relato situado fuera del tiempo histórico y protagonizado por personajes de carácter divino o heroico. Sin embargo, para Barthes (1999:108) el mito no tiene un carácter estático y concluido, sino que es un proceso histórico y social en continua permutación y totalmente ligado a la producción de significados. Así, es descrito por Barthes (1999:108) como un modo de significación, una forma o, entroncando con Saussure y Hjelmslev, como un “un habla elegida por la historia” y “un *uso* social que se agrega a la pura materia”. Los mitos son, pues, representaciones colectivas e individuales o

producciones de imaginario íntimamente ligadas a lo ideológico, que según Barthes pueden formar un sistema de signos. En sus palabras:

[E]n adelante entenderemos por lenguaje, discurso, habla, etc., toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico. Hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo. (...) Esto no significa que debamos tratar el habla mítica como si fuera la lengua: en realidad, el mito pertenece a una ciencia general que incluye a la lingüística: la semiología. (Barthes, 1999:109)

Dado que el concepto de mito es entendido a través de muchos significados, a los que Barthes enriqueció con su propia definición, debe explicarse brevemente por qué razón es incluido y con qué matices será concebido aquí. Barthes (1999:6) introduce la idea de mito contemporáneo como cualquier producción significativa y, así, poder abordar desde la semiología sistemas no digitales. Como veremos, los artistas post-conceptuales no solo producen imágenes, sino que operan en el campo de la significación de las mismas. Se podría decir que es en la relación entre su significado y su carga ideológica que las obras de estos artistas pueden relacionarse con la noción de mito de Barthes. Tal y como el semiólogo explica:

[E]l mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma. [...] Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas. (Barthes, 1999:108)

Aquí se ve de qué manera la dilatación del campo lingüístico que plantea el mito concede la cualidad de escritura o habla a aquello que tiene la capacidad de significar y, por tanto, de ser un mensaje, permitiendo relaciones entre lo verbal y lo visual. Barthes (1999:109) planteó que esta inclusión del mito en el sistema semiológico fuese consentida aún tratándose de una ciencia de valores y de formas. Sin embargo, debe entenderse la diferencia de la semiología como una ciencia que estudia la estructura del lenguaje y la variación que plantea Barthes (1999:109), como una ciencia de las formas, dado que “no se puede hablar de estructuras en términos de formas y a la inversa”, y que todo lo que explora la segunda lo hace desde la equivalencia. Aquí se introduce una de las escisiones principales en las que reside la diferencia entre la semiología y la semiótica. Por un lado, la primera sería capaz de ordenarse en un sistema estructura,

siendo, por tanto, una ciencia centrada en la lingüística. Por otro, la segunda consistiría en un sistema de formas extralingüísticas, como es el caso de las imágenes.

En este punto, debe entenderse la separación entre el sistema analógico, que comprende los códigos de las imágenes y que funciona por equivalencia, y un sistema digital, que se ocupa de la lingüística⁹. Este último tiene su ejemplo más reconocido en el lenguaje objeto: es discontinuo, se caracteriza por estar basado en unidades discretas como los fonemas, las letras, y los monemas, las palabras; es arbitrario, por lo que estas unidades discretas significantes no se corresponden con aquello que significan y, por último, no hay similitud entre estos significantes y su significado. De esta forma, una palabra no se parece a lo que designa, aunque se pueden encontrar excepciones específicas como las onomatopeyas (Barthes, 1993:49).

Por otra parte, el sistema analógico es aquel al que pertenece la imagen y se rige por las siguientes reglas: es continuo, por lo que no hay doble articulación y la significación no se construye a través de unidades discretas como los monemas y fonemas; es motivado, en tanto que su significante y su significado son análogos y hay una similitud en la significación (1999:118). La problemática implícita en el análisis de este segundo sistema ha llevado al cuestionamiento de lo analógico como lenguaje o, al menos, ha llevado a ciertos lingüistas a considerarlo como rudimentario y más pobre que el lenguaje exacto a causa de la ausencia de una doble articulación. Sin embargo, Barthes (1993:50) reconoce el encuentro entre lo analógico y no analógico, defendiendo que su carácter complementario es el resultado de una reciprocidad entre los dos sistemas. Así, reconoce que “[l]a significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía” (1999:118).

Por ello, a la hora de escribir sobre el mito, Barthes (1999:118) retomó los términos postulados en la semiología de Saussure. Es decir, la trinidad formada entre el significante, significado y el signo. Se percató de que en el mito su esquema tridimensional se encuentra encadenado a un primer sistema semiológico: el lenguaje objeto. Para que existiese una lectura de una imagen como signo, esta debe apoyarse en el lenguaje (Barthes, 1999:111). Hay, por tanto, un primer sistema, el sistema lingüístico

⁹ Es importante no confundir el uso de los términos digital y analógico con la aplicación que estos términos puedan tener en el mundo de la computación. Aunque puedan establecerse relaciones, nos referimos aquí a la aplicación que hace de ellos Barthes dentro del campo de la semiología.

o lenguaje objeto, del que el mito se sirve para construir su propio sistema que es, por tanto, un metalenguaje (Barthes, 1999:112). Más concretamente, lo que en el lenguaje objeto es el signo, constituido por un significante y un significado, se corresponde con el significante del mito, a su vez incluido en un esquema de tres dimensiones. Para estudiar cómo se relacionan entre sí los dos sistemas, el lenguaje objeto y el mito, Barthes (1999:112-113) propone un renombramiento de los siguientes términos: el significante del primer sistema será denominado sentido, mientras que el del segundo pasará a ser la forma; el significado será el concepto y, en cuanto al tercer elemento, en el lenguaje seguirá siendo el signo, pero en el mito, se conocerá como significación.

| | | | | |
|-----------------|-----------------|--------------|-------------|---------------|
| Primer sistema | Lenguaje objeto | Significante | Significado | Signo |
| Segundo Sistema | Mito | Sentido | Concepto | Significación |

La maniobra que realiza el mito a la hora de adherirse al lenguaje es denominada por Barthes (1999:116) como “coartada” y consiste en un proceso de movimiento que funciona en dos actos: un desplazamiento en el que la forma, significante del segundo sistema, vacía y usurpa el sentido, el signo del primer sistema, y el momento posterior en el que lo desocupa y le devuelve su sentido. Estos dos momentos se repiten de manera continuada, por lo que ambos sistemas se solapan y se perciben como uno. El ejemplo a utilizar es el de ver un paisaje a través de un cristal en el que intermitentemente se puede centrar la atención en su superficie, para después fijar la atención en el fondo (Barthes, 1999:117). Tal como señala el autor:

El mito es un valor, su sanción no consiste en ser verdadero: nada le impide ser una coartada perpetua; le basta que su significado tenga dos caras para disponer siempre de un más allá: el sentido siempre se encuentra en su lugar para presentar la formas; la forma está siempre allí para distanciar el sentido. Y jamás existe contradicción, conflicto, estallido entre el sentido y la forma: jamás se encuentran en el mismo punto. (Barthes, 1999:117)

Es decir, el mito debe entenderse como un sistema de segundo orden que opera en el campo de la significación y, para que se dé, necesita anclarse al primer sistema que es el lenguaje. El entendimiento de este solapamiento que es la significación, lo que más adelante denominaremos como connotación, será algo que nos servirá a la hora de entender el cuerpo fotográfico de Arden y Wall. Nos interesa la concepción de mito de

Barthes para adentrarnos a analizarla en las obras de estos artistas post-conceptuales por un aspecto esencial: la significación como la conjunción de forma y conceptos o, si queremos, un código. Es decir, las fotografías de ambos autores se mueven dentro del campo de la connotación, característica que las enlaza con el carácter enfático de la pintura y la imagen publicitaria. Por ello, cuando hablemos de lectura de la imagen nos referiremos al escrutinio del mensaje inserto en ella, analizaremos su significación. Del mismo modo, el conjunto de fotografías de los dos autores se recogerá en un cuerpo al que aplicaremos una lectura detallada sobre los discursos tras las imágenes o, más claramente, su trasfondo ideológico.

Según Barthes (1986:15) la fotografía, que es un mensaje sin código, contiene una lectura que está mediada por unos factores ideológicos y culturales que cargan los códigos de la imagen. Por tanto, se puede hablar de denotación, el *análogon* sin código, y connotación, la significación o mensaje codificado (Barthes, 1986:15). Tenemos, pues, un mensaje que pone en relación a la fotografía con objetos del mundo en tanto que son denotados por esta y, por otro lado, los códigos de connotación que hacen referencia a un sistema de significados de segundo orden. La traslación de estos términos venía del análisis lingüístico: denotación y connotación son dos niveles diferentes de significado. El primero, objetivo y adscrito al lenguaje universal, y el segundo, contextual, más complejo y dominado por matices culturales y subjetivos. A pesar de la transacción de nociones descriptivas del lenguaje, la denotación y la connotación no funcionan exactamente como en la lingüística. Así, Barthes (1986:16) habla de una paradoja fotográfica en la que, a partir de la denotación, la pura analogía no adscrita a lo digital y por tanto motivada y continua, la connotación “contiene un plano de la expresión y un plano del contenido, significantes y significados”. Tal como él lo explica:

Así pues, la paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el arte, el tratamiento, la “escritura” o retórica de la fotografía); en su estructura, la paradoja no reside evidentemente en la connivencia de un mensaje denotado y un mensaje connotado: tal es el estatuto, fatal quizá, de toda comunicación de masas, sino en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje sin código. (Barthes, 1986:15)

De esta manera, la connotación es la que dota de significación a la fotografía, pero es totalmente dependiente de la denotación. En su estudio sobre la fotografía publicitaria, Barthes (1986:24) establece que la connotación es siempre cultural e histórica y “la significación es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre hombre

cultural y hombre natural”. Es como el mito, tal como lo entiende Barthes, en tanto que los significados van modificándose o asentándose en relación con los desarrollos sociales, pero también posee una importante carga subjetiva. Según él, se pueden distinguir varios niveles de connotación: la “perceptiva”, la imagen captada por el metalenguaje interior que es la lengua; la “cognoscitiva”, aquella que pone en relación a la imagen con unos conocimientos y un aprendizaje cultural adquiridos, y la “ideológica” o “ética”, aquella que introduce unos valores a la imagen (Barthes, 1986:24-26).

De estos niveles de connotación, las relaciones entre la imagen, la cultura y la ideología serán principales para profundizar en el trabajo de los artistas post-conceptuales. Barthes (1993:78) asoció este concepto con la ideología y he aquí su influencia sobre los trabajos de los artistas que nos conciernen¹⁰. Como en la literatura, donde una descripción nunca es neutra, sino que carga de ideología lo descrito, las imágenes están ancladas a un sistema de segundo orden que es ideológico. El espectador continuamente las vacía y llena de contenido a través de una operación de coartada. Esta es la asunción de que las imágenes se construyen en el terreno de la lectura y será el punto de partida de gran parte del arte post-conceptual. Del mismo modo, se tratará de un ámbito abierto y translingüístico que pone a la fotografía en relación a otros medios como la pintura y el cine¹¹.

I.1.2 Texto e imagen

Durante los años sesenta, la segunda revolución teórica de la semiología, aquella a la que podemos referir como semiótica textual, trasladó la atención de la ciencia del lenguaje hacia un nuevo paradigma. El desarrollo de la lingüística de este periodo produjo un cambio de concepción sobre el lenguaje y, por tanto, sobre la idea de escritura. Hubo, en las nuevas prácticas semióticas un enfoque translingüístico. A comienzos de la década de 1970, Roland Barthes (1987:73) se acercaba a este desplazamiento teórico aproximándose a una interpretación más abierta y crítica de la lectura, oponiéndose a la hermenéutica de la obra como entidad conclusa y estática. La

¹⁰ Aunque es necesario precisar que, como señala Barthes (1993:76), fue Hjelmslev quien abrió un campo de estudio en lo que denominó como “semiótica connotativa”.

¹¹ La naturaleza de esta relación no es más que un movimiento hacia estadios previos y posteriores del medio. Partiendo de que los medios son prolongaciones de facultades psíquicas y físicas de los humanos, McLuhan (1998:186) habla, como ya dijimos, de que el contenido de un medio es otro medio, es decir es una intensificación de un medio anterior. Según él, la pintura está contenida en la fotografía y esta a su vez, está contenida en el cine.

influencia devenida del desarrollo de otras disciplinas como el marxismo, la antropología, el psicoanálisis o el propio estructuralismo fomentó la eclosión de esa nueva noción que es el “texto”. Se trata de un elemento que se mueve en el campo del significante y, por tanto, el de la comunicación: es el lector el que llena de significado al texto (Barthes, 1987:71). Por su parte, Julia Kristeva ya había escrito en 1970:

[D]efinimos el texto como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una productividad, lo que quiere decir: 1. que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destrutivo-constructiva), y por consiguiente resulta abordable a través de las categorías lógicas más puramente lingüísticas; 2. que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan. (Kristeva, 1981:147)

El texto es, a diferencia de la obra, un campo metodológico, un espacio inconmensurable más que un objeto (Barthes, 1987:75). Se trata de la eliminación del “consumo” de la obra, asociado a la lectura pasiva, para implementar el juego, entendido como una utilización de ese significante por parte del lector (Barthes, 1987:79). De esta forma, el fin del texto es el de disminuir la distancia entre la escritura y la lectura, intentando que ambas cosas se junten en una producción. Se trata de una producción dentro de los “límites de las reglas de enunciación”, en la que el lector es responsable de producir sus propios significados y emprender su propio itinerario (Barthes, 1987:75). Es decir, el sujeto, que se encuentra inmerso en el discurso, reproduce de forma combinatoria el texto, pero siempre dentro de unos límites de la racionalidad y la legibilidad. Así, en el acto individual de apropiación de lengua, el sujeto se produce en el discurso. Lejos de tener que descifrar un significado último, como ocurre con la obra, el sujeto experimenta el texto de una forma directa, como significante.

De esta forma, el texto se restablece en el lenguaje, estructurándose como éste de forma descentrada, ya que no es estático, ni está atado por un significado concreto, sino que su carácter es dinámico (Barthes, 1987:77). Por tanto, la travesía que ejecuta actúa de forma metonímica, haciendo referencia a otros significantes y el significado queda replegado por el espacio del juego. Este juego metonímico hace que el texto sea concebido como un tejido o, más bien, como una red (Barthes, 1987:77). La pluralidad es el texto en sí mismo creado a través de otros textos y, al mismo tiempo, su propia diseminación, una “textura plural” o “intertextualidad” (Barthes, 1987:78). La

intertextualidad no debe confundirse con una filiación o un reconocimiento a las referencias; no es un simple juego de citas, sino que puede ir más allá y librarse de su vinculación con su autor (Barthes, 1987:78). En definitiva, es el lector el que se encarga de expandir el significado de la obra más allá de los límites de la autoría.

Debemos recordar que, como receptores del mensaje fotográfico, dividimos entre la denotación y la connotación, para aclarar que el texto se mueve en la segunda. Cuando nos referimos al texto, debemos precisar que no nos referimos únicamente a un ámbito lingüístico –aunque sí depende totalmente de este–, sino que, en el caso que nos atañe, hablamos de fotografía y para aclarar este aspecto volveremos a la noción de mito de Barthes. Como hemos visto, el mito se apoya en dos sistemas que se solapan a través de lo que Barthes denomina “coartada”. Debemos recordar que la fotografía necesita del lenguaje objeto para realizar esa operación de transacción que une a ambos sistemas. Por ello, el espacio intertextual es muy amplio: un texto puede enlazar con otro texto, con una imagen, con una composición musical, etc. Este cruce o complementariedad de sistemas analógicos y digitales empuja al texto a una circulación a través de los códigos y lenguajes. Sobre este viaje translingüístico, Barthes escribe:

El Texto, en cambio, está asociado al disfrute, es decir al placer sin separación. Al pertenecer al orden del significante, el Texto consigue, si no transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio donde los lenguajes circulan (conservan el sentido circular del término). (Barthes, 1987:81)

Por ello, cuando hablemos de intertextualidad podemos decir que una fotografía nos lleva a un texto literario, pero también que una imagen nos lleva a otra imagen, etc. Aquí se puede jugar con todas las combinaciones posibles que nos permitan los límites de la enunciación. Por ejemplo, al estudiar la obra de Jeff Wall se hace evidente que en muchas de sus obras recurre al juego de citas, establece relaciones con otras obras y se sirve de referentes para construir su propio discurso. Podríamos analizar esto como una interesante relación discursiva que remite a diversos textos culturales, es decir, un intertexto. Así, las imágenes de Wall basadas en pinturas de Édouard Manet como *Déjeuner sur l'herbe* [Desayuno sobre la hierba] (1862-1863) o *Un bar aux Folies Bergère* [Un bar del Folies-Bergère] (1882) son un interesante caso de estudio, en tanto que recurren al rescate de un corpus pictórico para poder darle a esos cuadros un carácter sincrónico en el presente. De esta manera, podemos interpretar la estrategia referencial como un método de producción textual ligado a las imágenes. Aunque

también puede ser vista como una simbiosis en la que la relación entre imágenes desencadena una serie de imbricaciones históricas y culturales. Sobre este sincretismo el filósofo Vilém Flusser ha escrito:

Aunque los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las imágenes, a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable. Aunque el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual a fin de imaginar sus conceptos. Durante este proceso dialéctico, el pensamiento conceptual y el mágico se refuerzan mutuamente: los textos se hacen más imaginativos, y las imágenes más conceptuales. (Flusser, 1990:14)

Según establece Flusser (1990:13), la relación entre texto e imagen es una negociación dialéctica. Es decir, es necesario que las imágenes sean capaces de ser descifradas, para lo que es necesario el texto. Así, será posible llevar a cabo una operación de imaginación, la capacidad de “producir y descifrar las imágenes”, y no caer en un estado de idolatría en el que las imágenes sustituyen a la realidad y el observador no es capaz de entenderlas (Flusser, 1990:11-12). A la inversa, el exceso de textos, puede llevar a la abstracción de la idea, que nos separe de cualquier pensamiento imaginativo, y a la “textolatría”¹², como podría ocurrir en el lenguaje científico.

La relación entre diferentes textos culturales que, como veremos, se establece en la obra de Wall crea capas de lectura en la imagen que la van complejizando en relación a su historia. De este modo, las imágenes, como las obras literarias, van instituyendo retóricas a lo largo de la historia. Por eso, a la hora de hablar de la obra fotográfica dentro del post-conceptualismo, Wall retoma la tradición de la imagen occidental –“[r]epresentation, as an institutionalized practice, or concept of practice” (Wall, 1993:121)–, como la fundación de unas retóricas, reglas y normas que tienen una continuidad histórica en el presente. Puede pensarse en la tradición pictórica, pero también en lo que Wall (2006:12) ha denominando formas canónicas o artes de representación: el dibujo, la pintura, la escultura, las artes gráficas y la fotografía¹³. Solo cabe adelantar que la postura de Wall no debe entenderse como un retorno nostálgico a la imagen o a un estadio anterior a la crítica de las vanguardias artísticas, las cuales se caracterizan por atacar dicho canon, sino precisamente como una puesta en relación de la representación con las críticas vanguardistas (Wall, 1993:121). Para los post-

¹² Este término lo extraemos de la teoría desarrollada por Vilém Flusser (1990:14) y se refiere a un énfasis en el carácter abstracto del lenguaje que se antepone a la imagen, reservándole un puesto secundario.

¹³ En el texto original Wall se refiere a estas como “Depictive Arts”. Además, Wall las diferencia de las artes de movimiento: la danza, el teatro, el cine o la “performance” (2006:12).

conceptuales, la imagen o a la representación debe ser entendida como el desarrollo de una compleja articulación teórica que justifique su validez. En palabras de Wall:

[T]he famous “crisis of representation” cannot be thought of as one in which legitimacy of representation as such is at stake, but rather as a new stage in the development of that practice, one which interrogates it profoundly and experiments with alternatives, often in the name of postmodernism and of post-structuralism. (Wall, 1993:121)

Se trata, por tanto, de un campo en el que los significados de las obras están en continua discusión. En este sentido, la imagen es claramente intertextual, en tanto que es una multiplicidad que solo puede existir en un campo de relaciones. La autonomía de la obra solo funciona a través de su justificación en un contexto discursivo histórico. En este movimiento hacia la autonomía de la fotografía, ésta será asimilada a lo que se ha denominado como *tableau* o cuadro.

Jean-François Chevrier (2006) ha utilizado el término *foto-tableau* para referirse a las obras fotográficas de Jeff Wall y otros autores, concibiéndolas como artefactos similares al cuadro. A este respecto, el término *tableau* también se relacionará con la concepción del cuadro como un artificio intertextual de Victor Stoichita (2000). Este autor ha escrito uno de los análisis más interesantes con respecto a cómo el desdoblamiento de la imagen en el S.XVI fue dando forma al cuadro como un objeto autónomo y que podía ser considerado como un “texto no formado de letras y palabras, sino de objetos” (Stoichita, 2000:16). Así, el cuadro es la traducción de un texto a la pintura, un espacio acotado cuya lectura es de izquierda a derecha, pero que se ha convertido en un espacio de alusiones a objetos fuera de la representación y a otras representaciones. En palabras de Stoichita:

La toma de conciencia de la pintura, el nacimiento de la concepción moderna de la imagen y, finalmente, la aparición de la imagen del artista muestra perentoriamente que la invención del cuadro, antes que incorporar un sueño de pureza, fue el fruto de la dramática confrontación de la nueva imagen con su propio estatus, con sus propios límites. (Stoichita, 2000:10)

Así, los cuadros son entendidos como "un "objeto teórico" cuyo tema central es la imagen", una "realidad enmarcada", algo que se encuentra "en el umbral infranqueable que separa ficción de realidad" (Stoichita:13-14). Esta autoconciencia de la imagen autónoma del cuadro, será llevada por los artistas post-conceptuales al medio fotográfico. Por ello, la autocrítica histórica del *foto-tableau* pone en relación el medio fotográfico con la historia de la pintura, pero también con el desarrollo de la imagen en

su reproducción técnica. Por ello, al hablar de imagen también se está haciendo referencia a una negociación entre las imágenes tradicionales y las imágenes técnicas¹⁴.

Por tanto, ante la pregunta de cuáles serán las fuentes primarias de este trabajo diremos que serán las obras de ambos autores, concebidas como una producción de imágenes. Sin embargo, al hablar de imagen como concepto, debemos entender que se trata de una relación entre imágenes tradicionales e imágenes técnicas. Por lo que hablamos de imágenes imbricadas en el lenguaje y en complejos códigos técnicos, históricos e intencionales. Las fotografías de los dos artistas tejen hilos a otras imágenes y textos y, tal como señala Barthes (1987:79), la metáfora del texto es la red. Como veremos a continuación, los ensayos y textos teóricos juegan un papel muy importante a la hora de colocar las obras de Arden y Wall dentro de un debate cultural específico. No solo son las referencias que utilizan las que colocan sus obras en un contexto artístico determinado –por ejemplo, el canon pictórico occidental–, sino que sus respectivos posicionamientos críticos defienden posturas concretas dentro de la historia del arte contemporáneo. Por ello, nos centraremos en los cuerpos teóricos que han desarrollado a lo largo de sus carreras como una dimensión textual de sus trabajos.

1.1.3 Diferencia entre foto-conceptualismo y post-conceptualismo

Al estudiar el contexto en el que germina el arte conceptual en Vancouver, nos daremos cuenta del protagonismo que tiene la fotografía en el trabajo de toda una generación de artistas. No es extraño, pues, que se use en los debates críticos el término de foto-conceptualismo para referirse a la prominencia de este medio en las manifestaciones artísticas de esta región. La introducción del arte conceptual en Vancouver y su relación con la fotografía supuso un cambio de paradigma en el contexto artístico de la ciudad¹⁵. Las primeras grandes exposiciones en las que esto se hizo patente fueron el *Photo Show* (1969) y *955,000* (1970). Estas primeras manifestaciones en Vancouver ofrecieron acercamientos originales a prácticas derivadas del conceptualismo, pero desde una

¹⁴ Flusser (1990:18) establece una distinción entre imágenes tradicionales e imágenes técnicas. Las primeras son aquellas hechas directamente por el gesto humano, abstracciones de primer grado, entre las que están la pintura o el dibujo. El proceso “codificador” ocurrió en la cabeza del pintor”, siendo pues una abstracción del mundo concreto (Flusser, 1990:17-18). Las imágenes técnicas son abstracciones del tercer grado – ya que “se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, ya estas a su vez son abstraídas del mundo concreto” (Flusser, 1990:18).

¹⁵ En su texto “Fourteen reasons for photoconceptualism”, Clint Burnham (2005:100-105) defiende que el foto-conceptualismo supuso una ruptura en el contexto fotográfico preexistente de Vancouver, al mismo tiempo que este contexto fue un caldo de cultivo para el desarrollo de una práctica foto-conceptual singular.

perspectiva regional (Wallace, 1988:96). A finales de la década de 1960, N.E. Thing co., Jeff Wall, Ian Wallace, Christos Dikeakos y Duane Lunden, especialmente centrados en la fotografía y la representación del paisaje urbano, formaron parte de esta generación que entró en contacto con el conceptualismo¹⁶.

De partida, no se puede negar que la fotografía haya tenido un papel predominante dentro de las tendencias artísticas surgidas del arte conceptual de Vancouver. Sin embargo, la diferenciación terminológica entre conceptualismo, foto-conceptualismo y post-conceptualismo genera aún divergencias teóricas dentro del contexto de esta ciudad. En este punto debe establecerse una distinción y separación entre estos términos para delimitar su utilización. De paso, se tratará de mostrar de qué modo se podría hablar de una producción textual en estas distinciones terminológicas. Para abordar estas cuestiones nos centraremos en los siguientes párrafos en los puntos de vista dados por Ian Wallace¹⁷ y Jeff Wall.

Wallace (1988:94) definió el foto-conceptualismo como el trabajo fotográfico surgido en el seno del arte conceptual y las tendencias artísticas cercanas a este movimiento. A su vez, describía el desarrollo del foto-conceptualismo en Vancouver en tres fases: una primera etapa que sería la aparición de la imaginería fotográfica en el arte conceptual de mediados de la década de 1960; una segunda, en los múltiples desarrollos de los aspectos narrativos y cinematográficos y una influencia de la teoría semiótica a lo largo de la década de 1970, y la última, un desplazamiento deconstructivo de las imágenes producidas por los medios de comunicación a través de la técnica del *ready-made* o el apropiacionismo a principios de la década de 1980 (Wallace, 1988:96). En base al desarrollo de Wallace, el patrón que establece el foto-conceptualismo desde sus inicios es el de un movimiento artístico centrado en la autoconciencia de la fotografía en relación con el lenguaje, los medios y un posicionamiento crítico en el *impasse* entre el arte moderno y el posmoderno. Principalmente, para Wallace (1988:95), se trataría de un movimiento no disociado del arte conceptual, sino inscrito en el mismo, debido a una autoconciencia lingüística y textual. En palabras del propio Wallace:

¹⁶ Las primeras obras de los/as artistas de Vancouver estuvieron caracterizadas por una focalización en el paisaje y la documentación del entorno urbano. Como ejemplos están las obras del matrimonio Baxter, de Jeff Wall su *Landscape Manual* (1969), de Ian Wallace su serie "Untitled" (1969-1970) o la serie de Christos Dikeakos "Street Scan" (1969).

¹⁷ Ian Wallace es una de las figuras importantes dentro del grupo de post-conceptualistas canadienses, que comenzó su práctica artística a finales de los años sesenta. Junto con Wall es una de los artistas seminales de esta corriente.

The relationship of language and theory to photoconceptualism is rooted in the problematic nature of conceptual art, its intellectual self-consciousness and the textual practice that was identified with it from the beginning. This is not to imply that pictorial concerns, whether related to painting or photography, play a secondary role, but that the emphasis is on the function of the image within all its linguistic parameters, both within and without the frame; that is, in terms of the total economy, its positioning within a world view, including the world of art and its institutions. It is specifically in the way the work positions itself and organizes itself as language, as a text of images as it were, that photoconceptualism asserts itself as a genre distinct from all other types of photography. This distinction therefore is not only formal; it is also paramountly ideological, and as such it questions its condition as a value. (Wallace, 1988:95)

Según Wallace (1988:95) el carácter lingüístico de este movimiento es lo que favoreció su expansión y diseminación a través de revistas, catálogos y exposiciones. Poseer el carácter translingüístico del texto le hizo establecer lazos con la institución universitaria, al mismo tiempo que tener la base de una actividad postmoderna que desafiaba las formas del arte conceptual. En cualquier caso, Wallace no plantea una ruptura con este movimiento y, por tanto, defiende que el foto-conceptualismo es una rama del arte conceptual, una tendencia no disruptiva del mismo.

Por su parte, Wall (2012:701) sí establece una diferenciación muy clara entre lo que es conceptualismo y una etapa posterior crítica con el programa emancipatorio no cumplido de la vanguardia, denominada post-conceptualismo. Aunque en 1995, en su texto “Marks of Indifference: Aspects of photography in, or as, Conceptual Art”, Wall utiliza el término foto-conceptualismo para definir las manifestaciones fotográficas relacionadas con el conceptualismo, más tarde defenderá que la fotografía no tuvo un papel destacado en el arte conceptual y esto lo lleva a negar la validez del término foto-conceptualismo (Wall, 2012:697). Su conclusión es que no puede haber foto-conceptualismo, porque el arte conceptual se caracteriza rigurosamente por no depender de una formalización artística (Wall, 2012:695). En esta reducción, la fotografía es un elemento ya no accesorio, sino residual. Por ello, para Wall (2012:697) utilizar el término foto-conceptualismo es un contrasentido que no traza la necesaria separación que debe haber entre la pura forma lingüística del conceptualismo y la obra de arte como representación –ya sea fotografía o cualquier otro medio. En sus palabras:

It would challenge the status of any other work as simply a “work” of art, an individual physical instance of the being of art—because it was the only instance of art that was not a work of art, and yet, in saying that it was not a work of art in the way that all other works are works, it becomes a work of art because it must be a work-that-is-not-a-work if it is to sustain the legitimacy that it claims and that it demonstrates in the body of its text. And so on. (Wall, 2012:697)

Para entender esta rectificación terminológica debemos tener en cuenta el contexto del arte conceptual y su relación con el reduccionismo lingüístico. Durante la década de 1960, los movimientos que emanaron del minimalismo se caracterizaron por problematizar el carácter de objeto de la obra arte, desplazando la práctica artística hacia la idea o el proceso¹⁸. Los artistas comenzaron a explorar el campo semiológico de la obra, prescindiendo cada vez más de la necesidad de una formalización para llegar a un esqueleto únicamente constituido por la enunciación lingüística. Al incidir en los procesos y no tanto en el producto de su ejecución, el foco de atención se instauró en fases preliminares que antes habían quedado totalmente relegadas a un segundo plano como meros medios para llegar a la obra: la concepción de la idea, la investigación previa, la planificación o el propio trabajo en el taller. Podemos considerar el arte conceptual como la culminación de una operación reduccionista y de autorreferencialidad de la obra de arte que se había iniciado años atrás en el arte minimalista. La aparición de neologismos como arte anti-forma o arte post-objeto hicieron evidente la separación de la concepción de la obra de arte y su formalización. La importancia de la idea sobre la formalización hizo que los artistas se liberasen del “*status quo* del objeto” (Lippard, 2004:7). Según Wall (2006:17), entre los artistas que mantuvieron la apuesta conceptual como una “instance of art” estarían Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Sol Lewitt, Michael Baldwin y Terry Atkinson – estos dos últimos fueron fundadores del grupo Art & Language.

Por seleccionar una obra emblemática, la pieza de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965), reunía los dos movimientos de la transición de la representación en su desplazamiento: el *ready-made* y el reduccionismo lingüístico (Wall, 2006:14)¹⁹.

¹⁸ En su libro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Lucy R. Lippard detalla la forma en la que las derivaciones artísticas del minimalismo fueron evolucionando a movimientos artísticos anti-forma como el arte conceptual o el land-art. Por su parte, Lippard (2004:7) señala la época del arte conceptual como un periodo contestatario marcado por las manifestaciones en contra de la Guerra de Vietnam o la lucha por los derechos civiles. Esta carga política estaba implícita en las aspiraciones utópicas de los/as artistas conceptuales e implicó el abandono de la formalización y su desvío hacia la idea.

¹⁹ Partiendo del texto “Art & Objecthood” de Michel Fried, Wall (2006:14-17) observa que en la crítica a la teatralidad del arte minimalista que hace el estadounidense hay implícitos dos transiciones importantes para las artes de representación en el arte del S. XX: el *ready-made*. y el reduccionismo conceptual. Para Fried (2004:173-174) la teatralidad del arte minimalista o literalista consiste en que la obra va perdiendo su carácter de figura y pasa a convertirse en un objeto. Esto convierte la relación entre el espectador y la obra de arte en una relación entre un sujeto y un objeto, derivando la experiencia artística hacia una situación. Dicha situación incluye al espectador, rompiendo cualquier distancia entre él y la obra y haciéndolo partícipe de una teatralidad. Es decir, el espacio de la representación de la obra de arte, la pintura o el cuadro, es destruido en pos de que todo se convierta en representación. Por su parte, Wall establece que esta tensión entre las artes de representación y el objeto, en tanto que anti-arte, ya se había comenzado a provocar en el *ready-made* de Marcel Duchamp.

En esta obra se mostraban tres enunciados del mismo objeto, una silla: el objeto en sí mismo o tridimensional; la copia o reproducción fotográfica bidimensional y la definición lingüística de silla contemplada en el diccionario. Este *ready-made* tautológico añadió una dimensión lingüística del arte en tanto que en el proceso de creación de la obra se abrió una nueva vía hacia el campo de la formulación de enunciados. Del mismo modo, “la propuesta del artista, la descripción de la obra y la definición del arte constituyen [...] una “circularidad modernista”, un sistema cerrado” (Guasch, 2000:179) que aludía al metalenguaje del propio arte. De esta forma, el arte conceptual amplió un campo enorme dentro de la práctica artística, pero más importante aún es que planteó la necesidad de una nueva definición del arte o, al menos, hizo visibles los contenidos ideológicos que conformaban su significado. Esto quiere decir que la apuesta del arte conceptual es la de ser fiel a esta purificación de la obra a través del lenguaje. Tal y como señala Wall:

Strictly speaking —and with conceptual art it will only do to speak strictly— conceptual art had only one objective: the reduction of art to an intellectual statement of the legitimacy of the intellectual statement itself as a work of art, not of literary art, but of visual art —to pass beyond the status of art needing either to be an object or a work, to posit it as something utterly other to all of that. The model work of conceptual art is a text of indeterminate length (since there are different versions of this text) that argues successfully for its own status as a work of art under the existing criteria of autonomous art, but that, in succeeding in doing so, passes beyond those criteria, and that of autonomous art as well. Once this argument is made and given its appropriate form, the conceptual reduction is completed and, in effect, conceptual art is also completed. At least its invention and formulation is complete, and there is nothing further to be articulated or created, posited, or proven. (Wall, 2012:695-696)

La idea del arte conceptual no sería, por tanto, literaria, sino que por el contrario buscaría la legitimidad del texto o la formulación lingüística como un arte visual. Dado que el arte había sido hasta entonces la creación de obras, como productos humanos, o artefactos, la ruptura con estos límites marcó la necesidad de una redefinición. Grupos como Art & Language se alejaron también de la representación para adentrarse en el lenguaje como campo de trabajo —del mismo modo que haría Kosuth a partir de 1966, con sus *First Investigations*. Por su parte, los artistas de Art & Language se acercaron a lo lingüístico a través del conocimiento científico, la epistemología, reduciendo el arte a un sistema digital como es el del lenguaje objeto. Este abandono de todo lo icónico se debe a que para ellos “el arte debe aislarse de toda representación física y de toda dependencia contextual, convirtiéndose en un sistema específico, inmanente y cerrado equiparable a los que maneja la ciencia” (Guasch, 2000:182). Hay en el arte conceptual

una operación de suplantación del objeto artístico como obra de arte que convierte al espectador en receptor de una idea. Más importante aún, el conceptualismo incide en el hecho de que “el texto lingüístico no es [...] comentario de la imagen, sino portador en sí mismo de significados artísticos” (Guasch, 2000:183). Según esto, podemos considerar que en el arte lingüístico conceptual las obras se limitan a un reduccionismo textual y toda intención de construir un enunciado no necesita de una formalización representacional.

Según Wall (1995:167-1968), la fotografía alcanza su autonomía artística a partir del uso que se hace de ella dentro del arte conceptual. Resulta paradójico, ya que en esta corriente la fotografía es utilizada como un instrumento ocasional para ilustrar ideas, enunciados del lenguaje y, en definitiva, textos. En todo momento, la fotografía está subordinada a la idea o concepto para registrar la ejecución de una asignación que requiere de la presencia de un texto, sin aspirar a un estatus independiente de este (Wall, 2012:697). En definitiva, en la práctica de los artistas conceptuales la fotografía no tiene un papel protagonista porque al querer prescindir del objeto artístico, esta tiene un carácter residual y parasitario (Wall, 2012:704). Sin embargo, Wall (1995:147-148) se sirve de la tesis de Peter Bürger para afirmar que la fotografía en tanto institución artística constituye su autonomía a través de su reafirmación frente a la negación conceptual.

De este modo, fueron las manifestaciones fotográficas que se relacionaron con el arte conceptual las que salvaguardaron una posibilidad artística posterior al conceptual para la representación. Surge, pues, un estadio posterior y crítico frente al posicionamiento institucional del arte conceptual, en el que la práctica de sus artistas no tiene por qué limitarse a un medio, pero tampoco a la reducción puramente lingüística. “The new kinds of works come into their own mode of historical self-consciousness through the acceptance of the claim that there is a form of art which is not a work of art and which legislates the way a work of art is now to be made” (Wall, 2006:20). Esta autoconciencia es lo que significa el post-conceptualismo.

En conclusión, mientras que el foto-conceptualismo puede verse como una derivación del conceptualismo, el término post-conceptualismo supone una segunda vida de la representación tras la reducción conceptualista. El término “foto-conceptualismo” une el lenguaje analógico de la fotografía y el lenguaje digital, como si

no fueran auto-excluyentes en relación al programa del arte conceptual. Sin embargo, si en el conceptualismo la obra se convierte en texto, lo que debe ser liberado en el post-conceptualismo es precisamente la dimensión textual de la obra. Así, “the necessity for art to exist by means of works of art is reasserted, not against the conceptual reduction, but in its wake and through making use of the new openness it has provided” (Wall, 2006:20).

El post-conceptualismo es una defensa de la representación, de la obra como objeto autónomo, pero bajo la autoconciencia de reduccionismo conceptual y, por ello, en una continua relación dialéctica con el lenguaje. Podemos considerar esta relación dialéctica entre imagen y texto como una tensión entre la representación y la anti-representación. A este respecto, Wall declara:

Under the regime of depiction –that is, in the history of Western art before 1910– a work of art was an object whose validity as art was constituted by its being or bearing a depiction. In the process of developing alternative proposals for art “beyond” depiction, art had to reply to the suspicion that, without their depictive or representational function, art objects were art in name only, not in body, form, of function. Art projected itself forward bearing only its glamorous traditional name, thereby entering a troubled phase of restless searching for an alternative ground of validity. This phase continues, and must continue. (Wall, 1995:145-146)

Ante la pregunta sobre qué es el post-conceptualismo fotográfico, entenderemos que es un arte cuya apuesta es la restauración de la validez del objeto artístico. Es decir, el discurso post-conceptual surge en este periodo como una oposición al reduccionismo lingüístico y a la iconofobia, por lo que deberíamos contestar a las preguntas: ¿Podemos hablar de una metodología del post-conceptualismo centrada en la intertextualidad? ¿De qué manera se establece la relación dialéctica entre fotografía e intertextualidad?

I.1.4 La intertextualidad como metodología post-conceptual.

Como hemos adelantado anteriormente, la intertextualidad es un concepto asociado a la literatura. Al mismo tiempo se ha dicho que la imagen fotográfica contemporánea permite su recepción desde la noción del texto. El texto tiene la condición de proceso comunicativo, por lo que puede “aceptar –como constituyentes de igual grado– tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos” (Vilches, 1984:31). Sin embargo, podemos considerar que ha viajado al campo de las artes de representación, pero es preciso que se matice de qué manera. Es necesario que concretemos cómo lo ha hecho, por qué puede

considerarse una de las bases del arte post-conceptual y qué relación tiene la práctica fotográfica con respecto a la intertextualidad.

Al escribir sobre la obra de Mijail Bajtin, Julia Kristeva (1997:2) reconoce que la estructura literaria “no *es*, sino que se elabora con respecto a otra estructura”. Más claramente, “la ‘palabra literaria’ no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales” (Kristeva, 1997:2). A la hora de describir el espacio textual que encuentra en la obra de Bajtin, Kristeva (1997:3) propone una triada: el sujeto, el destinatario y el contexto. Así, esta se divide en dos ejes, uno horizontal, formado por la relación entre el escritor y el lector, y otro vertical, compuesto por la relación entre un texto y otros textos diacrónicos que, al ser aludidos, se convierten en sincrónicos. Por su parte, en *La Cámara Lúcida*, Barthes (1989:35) propone otra triada en las que se recogen las intenciones de la fotografía: el “Operator” –el fotógrafo–, el “Spectrum” –la fotografía– y el “Spectator” –el espectador. Si oponemos esta triada a la propuesta por Kristeva, podríamos decir que el análisis de Barthes parece concentrarse en su análisis de la fotografía en un eje horizontal. Sin embargo, al añadirle el eje vertical nos encontramos con que las fotografías están también en relación con un contexto: otras imágenes y otros textos. De esta manera, partiendo de esta yuxtaposición podremos decir que un sistema semiológico translingüístico que, como los géneros literarios, “significa en el lenguaje, pero jamás sin él” (Kristeva, 1997:3). Dicho de otro modo, las imágenes significan en el lenguaje, pero también en su relación con otras imágenes.

Partiendo de esta base, podemos introducir la noción de “ideologema” de Kristeva como la “función intertextual ‘materializada’ que se puede leer en [...] cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole coordenadas históricas y sociales” (Kristeva, 1981:148). Este término surge de la teoría de la intertextualidad concebida por Kristeva, que usa para referirse al enunciado novelesco. Concretamente, define el texto como una productividad que realiza una función redistributiva (destrucción/construcción) de la lengua en la que se encuentra y, a su vez, es una permutación, una intertextualidad en sí mismo. Como ya vimos, existiría un texto general –la cultura–, el cual la semiótica tendría que ordenar en tipologías, dada la obsolescencia de los géneros retóricos.

El ideologema es una función de esta intertextualidad por la cual estos textos pueden ordenarse en relación con el contexto histórico y cultural de su producción. El

sentido de “un texto como un ideograma determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad, lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia” (Kristeva, 1981:148). Esto es, el espacio en el que los enunciados se recogen en un texto que a su vez se recoge en un texto histórico y social. Al hablar de textualidad, Kristeva (1981:151-154) reconoce que esta función que deriva del símbolo, se traslada al signo –donde el juego de significantes constituye la intertextualidad. Aunque la noción de ideograma fuese concebida en relación a la novela, podemos aplicarla a cualquier tipo de texto y, en definitiva, a la fotografía. Por ejemplo, la manera en la que, en las fotografías, los personajes utilizan ciertos atuendos que connotan un periodo histórico determinado o el mensaje que subyace bajo una imagen publicitaria.

Desde sus inicios el medio fotográfico se ha caracterizado por multiplicar imágenes gracias a su reproductibilidad, permitiendo la proliferación de las mismas. A comienzos del S.XX la imagen técnica y su reproductibilidad sobre el resto de obras comienzan a tener efectos sobre otros medios. La fotografía no solo empieza a hacer proliferar copias de obras originales, contribuyendo a la consiguiente pérdida aurática de estas (Benjamin, 2008:14-17), sino que comienza a hibridarse con estos otros medios. Esto ha derivado en que la cantidad de imágenes es cada vez mayor, pero también en que la fotografía haya alcanzado un protagonismo proporcional en el espacio de la representación. Para enfrentarse a esta proliferación el espectador desarrollaría una capacidad de lectura de la retórica de las imágenes, entendiendo el contexto ideológico en el que eran producidas. En esta proliferación en todo tipo de contextos la figura del productor de imágenes se ha visto cuestionada. Es en este campo en el que tanto el *ready-made* como el reduccionismo conceptual encontraron su intensificación en las tendencias apropiacionistas de los años ochenta. En definitiva, el apropiacionismo se caracterizó por invalidar la figura del autor, suplantando el significado de las obras existentes a través de operaciones de recontextualización²⁰.

²⁰ Para Wall (1993:121) el apropiacionismo es un epígono del programa del arte conceptual llevado a cabo a finales de los años 70 y la década de los 1980 por la Generación *Pictures* –entre los que se encontraban Sherrie Levine, Richard Prince y Barbara Kruger. La “crítica iconfóbica” de esta tendencia llevaba a su punto más radical la negación de producción de imágenes nuevas porque argumentaba que las imágenes que podían significar algo ya habían sido realizadas y sus significados iniciales habían terminado siendo falsificados por las instituciones que las mantenían (1993:119). Según Wall (1993:119) el efecto de esta crítica podía alcanzar de forma más llamativa con una demolición del aura de la fotografía artística y el desmantelamiento de la base poética de la fotografía.

Durante los años ochenta, el discurso de la post-modernidad, así como las herramientas críticas surgidas tras el post-estructuralismo –la tercera ola feminista y los debates poscoloniales–, pusieron en cuestión el rol ideológico del artista y de su producción simbólica. Sin embargo, en el otro extremo de esta crítica a la producción de nuevas imágenes están precisamente aquellos que sí defienden su creación. Ambas posturas son conscientes de la proliferación de imágenes y su uso ideológico dentro de la cultura de masas. Sin embargo, los post-conceptualistas abogan por el desarrollo de una retórica de la imagen, una forma de lectura de las mismas, pero también una reconstrucción de los modelos de su producción.

El post-conceptualismo puede ser considerado como un arte reconstructivo en este sentido, porque pese al programa reduccionista de las neovanguardias²¹ y la iconofobia del apropiacionismo, reclama la vigencia de las artes de representación. La vía que ha tomado este arte es la de explorar el campo de lo metonimia, lo polisémico y lo narrativo. La fotografía sigue manteniendo la metodología conceptual –es decir, el registro de una asignación y su ejecución– en tanto que parte de la premeditación y de una metodología. Sin embargo, el contenido del concepto ya no tiene por qué ser una tautología sobre el arte, sino que queda liberado en el campo de la connotación de la imagen a su dimensión simbólica, teniendo en cuenta que “[e]l texto no explica la fotografía, la sustenta” (Flusser, 1990:57). Así, la obra se compone de una dialéctica entre el texto y la imagen, entrando en un terreno intertextual. En el caso de los artistas post-conceptuales a los que nos referimos, en los que la casi totalidad de su trabajo es fotográfico, se consideran artistas o productores de imágenes antes que fotógrafos. O, al menos, justifican siempre el uso del medio como una decisión que se mueve en unos parámetros críticos y teóricos.

Si en el arte conceptual lo que constituye la obra es la declaración teórica y crítica, en el post-conceptualismo es la capacidad retórica de la imagen. Así, la obra no sólo está asociada al mensaje entre el emisor y el receptor, sino que se inserta en un contexto de imágenes y teórico desarrollado por los autores. Podríamos decir que las fotografías post-conceptuales poseen una dimensión mítica –utilizando el concepto de Barthes. En consecuencia, su campo natural es en realidad el del lenguaje y, por tanto, la producción intertextual. Su producción se basa en hacer imágenes, concibiendo a estas

²¹Utilizamos aquí el término “neovanguardia” de Peter Bürger (2000:54-55) para referir a las tentativas vanguardistas que se dieron en la década de 1950 y 1960.

como la obra –todo el desarrollo teórico y los ensayos, pueden ser considerados como una estructura secundaria. A diferencia del arte conceptual la imagen tiene una autonomía y no está subordinada al texto, aunque hay tras ella todo un sustento conceptual. Aquí, son las imágenes, como entidades autónomas, las que producen textos críticos y de interpretación. Es por ello que el objeto artístico es esencial y lo que se desarrolla a su alrededor es un metalenguaje, una intertextualidad. Según Wall:

The conceptual reduction, being necessarily realized in the purest linguistic form, “can concern itself”—as I said— “with only a single subject: the argument it makes for its own validity. The text can tell us only why and under what conditions it must be accepted as the final, definitive version of the ‘generic instance of art’ and why all other kinds of art are historically redundant. But it cannot say anything else. If it does, it becomes ‘literature’; it becomes ‘post-conceptual’ [...] and inaugurates a generalized postconceptual condition. (Wall, 2012:701)

En parte, los medios de comunicación producen códigos en la imagen que tienen un efecto en la sociedad y la práctica post-conceptual hace hincapié en ellos. A diferencia del arte conceptual, ahora la imagen ya no está subordinada al texto, sino que, a la inversa, a través de la fotografía podemos acceder a una multiplicidad de textos, moviéndose en el campo de la alegoría. Como escribiría Barthes en relación a la presencia de la fotografía en los medios de comunicación:

El texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a “insuflar” en ella uno o varios significados segundos. Dicho en otras palabras, y con una inversión histórica importante, la imagen ya no ilustra a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen (...); en sus relaciones actuales, la imagen no aparece para iluminar o “realizar” la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen. (Barthes, 1986:22)

Por tanto, podemos decir que en el post-conceptualismo la intertextualidad es una metodología, en tanto que opera en el campo de los códigos y la connotación. Es decir, la producción de los artistas consiste en explorar la retórica de la imagen, la carga ideológica tras ella y los códigos que la componen. Heredan del arte conceptual la estrategia más significativa, aquella en la que el artista hace una labor de mimesis con respecto a unos modelos y códigos preexistentes. Para ello, el artista debe estar familiarizado con una retórica de las imágenes y ser capaz de defenderla teóricamente. Dado que las imágenes no sólo se relacionan por sus contenidos, sino metonímicamente como significante, la labor del artista es la de ser capaz de reconocer los tropos a un nivel historiográfico.

La asimilación de modelos de producción de los post-conceptuales de Vancouver, como respuesta a los debates surgidos del arte conceptual, se inserta dentro de un marco teórico marxista. Walter Benjamín describió el proyecto de transformación que trata de convertir al consumidor en productor o a los lectores o espectadores en colaboradores de la obra, pero, en cualquier caso, haciendo énfasis en la idea de modelo: *“Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña nada a nadie. Lo que importa, por lo tanto, es el carácter de modelo de la producción, que es capaz, en primer lugar, de guiar a otros productores a producir y, en segundo lugar, de poner a su disposición un aparato mejorado”* (Benjamin, 2001:306).

Este énfasis en los modelos de producción puede ser visto como un trabajo en los códigos de la imagen. Esta metodología, que establece relaciones miméticas con gramáticas preexistentes y la exploración del medio a través de la praxis, reevalúa procedimientos e identidades institucionalmente asociadas a la producción de imágenes, pero defiende la posibilidad de crear imágenes nuevas. En este aspecto, el/la artista se mueve en el campo de la retórica precisamente teniendo en cuenta unos modelos de producción, que se basan en unos códigos y formas preexistentes²². En cierto modo, la lectura y producción de las imágenes están determinadas por el campo ideológico en el que constituyen su retórica. El problema al que se enfrenta el/la artista es el de crear una identidad basándose en modelos anteriores y lo hace a través de una práctica intertextual en el plano de significación de las imágenes. En el caso concreto de la práctica fotográfica, Wall escribe:

The problem of “being a photographer” is, of course, fundamental to any model-making thought about photographic practices, since the models propose identities for those who work within them, or even at their boundaries. From this perspective, “being a photographer” tends to mean making pictures “as if one were conforming to the model in question”. That is, the notion of a model of practice implies an experimental treatment of procedures, relations, and the identities conventionally associated with them. (Wall, 1993a:114)

²² Wall (1993a:114) distingue tres posibles modelos fotográficos contemporáneos: el “documental”, el “cinematográfico” y el “foto-periodístico”. El primero, rehúsa crear imágenes nuevas y parte únicamente de material existente, donde el cómo de la selección y la presentación es lo que ocupa la práctica del artista. Este modelo hace hincapié en lo colectivo, en la construcción y formación ideológica de la institución fotográfica. El “cinematográfico”, aquel en el que se basa el carácter pictórico de la obra de Wall, se centra en lo escenográfico y compositivo, en la construcción de las imágenes fotográficas de forma premeditada. El foto-periodismo ha pasado por varias fases históricas de definición crítica que han trasladado la ilusión inicial de la fotografía como un medio prosaico a la de su vinculación directa con lo poético (Wall, 1993a:116). Esto es, la práctica fotográfica no puede sino captar un instante de la realidad, por lo que jamás puede ser relato en sí misma. Sí puede ser algo relacionado con un relato –lo que Wall (1993a:116) llama “narratología” de la fotografía– y este aspecto simultáneo y asociativo la acerca a la experiencia de la poesía.

Para crear un modelo de cómo “ser un fotógrafo”, la práctica fotográfica post-conceptual parte de la mimesis de modelos anteriores, no sólo para establecer analogías con otros modelos, sino para constatar la operatividad de éstos en la actualidad. De este modo, a través de la imitación se puede indagar sobre los límites de estos modelos que, en algunos casos, llegan a cruzarse y mezclarse. Así, el artista traza reconocidas conexiones entre lo fotográfico y cinematográfico, componiendo sus fotografías de manera premeditada. Por ejemplo, en muchas de sus fotografías Wall colabora con actores, todos los elementos están premeditadamente ubicados y despliega un simulacro que convierte lo que está a punto de ser fotografiado en una escenografía. La pintura siempre fue un constructo que remitía a otros textos, ya que de ellos partía su concepción. A la hora de escribir sobre el lenguaje visual y la pintura representacional o clásica –aquella que representa de forma “realista”–, Julia Kristeva escribe:

El cuadro no es otra cosa que el texto que lo analiza. Este texto se convierte en cruce de significantes y sus unidades sintácticas y semánticas remiten a otros textos diferentes que forman el espacio cultural de la lectura. Se descifra el código del cuadro cargando cada uno de sus elementos (las figuras, las formas, las posiciones) de uno o varios sentidos que les hubiesen podido dar los textos (tratados filosóficos, novelas, poesías, etc.) evocados en el proceso de lectura. El código del cuadro se articula sobre la historia que le rodea y procede de este modo el texto que constituye el cuadro. (Kristeva, 1988:318)

Como veremos, en las fotografías de estos autores, lo pictórico juega un papel importante, al menos en lo que tiene que ver con aquello que nace partiendo de otras imágenes y textos. El espectador, como el lector, se sirve de otras imágenes y textos, hay también una transmisión de la imagen al texto. La concepción intertextual de un cuerpo de imágenes, que permita el trabajo de determinado autor puede ser “leído” en su conjunto, permite también que su contenido pueda ser relacionar con un contexto. Si, como hemos visto, los trabajos de Wall y Arden pueden ser analizado desde la perspectiva del texto es por la connotación subyacente en las imágenes de ambos autores. Tal y como escribe Barthes (1986:17), “el código de la connotación no es ni artificial (como el de una verdadera lengua) ni natural; es histórico”. La lectura de las imágenes es siempre histórica y, por ello, implica una relación textual tanto del texto con su época y su lugar, como del lector conexionando su tiempo con el del texto. Poniendo en juego, otra vez, la idea de mito de Barthes, vemos cómo en el mensaje hay una significación ideológica que conecta de forma directa con lo cultural.

Para concluir, es preciso que hagamos mención de un término que tendrá un valor central en nuestro análisis. Nos referimos a la noción de dialogismo desarrollada

por Bajtin. Es necesario reclamar su importancia, ya que el concepto de intertextualidad desarrollado por Kristeva tiene como base los estudios de este formalista ruso. En la teoría que desarrolló sobre la novela, Bajtin (1989:91) se percató que en ella la palabra se desarrolla siempre de forma contrastada a través un diálogo. Así, “[l]a filosofía de la lengua, la lingüística y la estilística, nacidas y formadas en la corriente de las tendencias centralizadoras de la vida de la lengua, han ignorado [el] plurilingüismo dialogizado, que daba forma a las fuerzas centrífugas de la vida de la lengua" (1989:91). Esta concepción es contraria a la idea de que la obra sea un monólogo completamente autosuficiente creado por un autor. Por el contrario, el dialogismo entiende que éste la idea se construye siempre en base a ideas, géneros y estilos anteriores. Se considera un diálogo en tanto que el autor ofrece su punto de vista y lo confronta con aquello que recibe. Es decir, en un juego dialéctico en el discurso dialógico, lo Uno se construye en base a lo Otro.

En el análisis de los trabajos de Wall y Arden, este término nos servirá para entender que el sentido de las imágenes se construye a través de un discurso dialógico. En primer lugar, debemos entender que el concepto del plurilingüismo puede ser aplicado al mundo de la imagen. Como hemos dicho, las obras de estos autores se desarrollan partiendo de discursos e imágenes anteriores. Consideraremos que no incorporan estas referencias a sus obras de una forma frívola o paródica, sino que por el contrario las rebaten y las ponen en cuestión contrastándolas entre sí. Esta es la esencia de un espacio polifónico, construido en base a múltiples voces que, aunque divergentes y contrarias, comparten un espacio común. En segundo lugar, es necesario señalar que esta será una fórmula para crear un discurso original y propio, que les servirá para construir un pensamiento autocrítico con su propia práctica artística y del medio en el que trabajan. Se trata de un "plurilingüismo [...] orientado [...] contra los lenguajes oficiales de la contemporaneidad" (Bajtin, 1989:91). En tercer y último lugar, el discurso dialógico será usado en esta tesis para tomar en cuenta diversas posturas confrontadas que se dan entre diferentes tipos de representación, pero también entre el autor y las referencias que sintetiza a través de su obra; entre el espectador y la obra artística o, incluso, entre la obra de Wall y la de Arden.

I.2 Espacio de la posmodernidad: discurso y espacio en el contexto del post-conceptualismo de Vancouver

En este capítulo expondremos los términos que manejaremos en nuestra metodología de análisis espacial. Nos centraremos en cómo el giro lingüístico ha provocado un cambio en la concepción del espacio del sujeto en la post-modernidad y, para hacerlo, lo enfocaremos desde dos perspectivas contrastadas. La primera será la influencia de la ciencia del lenguaje sobre la construcción social en el post-estructuralismo y la segunda es el enfoque de la teoría espacial de Henri Lefebvre. Es necesario que analicemos cuáles han sido las implicaciones y problemas surgidos de este tránsito progresivo hacia la ciencia del espacio y por qué en la segunda mitad del S. XX los análisis sociales más que centrarse en un proceso histórico, se caracterizan por un giro espacial. Será preciso hacerlo a través de las diversas manifestaciones artísticas de vanguardia posteriores a la Segunda Guerra Mundial que han mostrado este desplazamiento en su producción simbólica. Tanto el giro espacial, como el giro lingüístico afectaron a la idea de la obra de arte entendida como objeto autónomo. Será esta cuestión a la que prestaremos especial atención a la hora de definir el contexto histórico en el que se produce la obra de arte en la post-modernidad. Para ello, prestaremos atención a los precedentes artísticos del post-conceptualismo y trataremos de verlos como figuras que muestran las paradojas históricas y culturales de este tiempo. Por último, nos centraremos en el caso concreto de los post-conceptualistas de Vancouver. Dado que estamos hablando de la ciudad, en esta tesis nos interesa analizar el post-conceptualismo de Vancouver como un fenómeno localizado. Esto no quiere decir un fenómeno local, ni regional. Más bien, habría que señalar que, a través de lo local, los artistas hablarán de la ciudad como una construcción simbólica global.

I.2.1 Espacio y lenguaje

Para empezar, debemos introducir brevemente el momento histórico en el que se inscriben las obras de los dos autores: la post-modernidad. Para ello, partiremos de la definición dada por Fredric Jameson (1991) para explicar las características de este periodo en el plano cultural. Este autor afirma que todas las posiciones del post-modernismo en el plano cultural son “declaraciones políticas implícitas o explícitas sobre la naturaleza del capitalismo multinacional” (Jameson, 1991:18). La fase histórica del capitalismo a la que Jameson (1991:17-18) se refiere a la del capitalismo tardío,

también entendido como el sistema económico de la sociedad post-industrial y de consumo.

Jameson (1991:15-16) define el post-modernismo no como un estilo aislado, sino como una pauta cultural dominante que permite que coexista una gran variedad de cualidades y diversas posturas dentro de ella. En el plano cultural, el post-modernismo es un término ampliamente discutido, con diferentes acepciones y posicionamientos críticos, incluido el de los autores en los que nos vamos a centrar²³. La amplitud de sus posicionamientos implica varios movimientos dentro del mundo de la literatura, la arquitectura, las artes plásticas y la filosofía. Hal Foster (200:13) lo concibe como el momento en el que se identifica la crisis del proyecto moderno, asociado a los valores de la Ilustración, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. En su conjunto, este periodo histórico implica la caída de los grandes relatos, así como la crítica interna a los valores culturales de la Modernidad por parte de teorías como el feminismo, el pos-colonialismo, el psicoanálisis y el post-estructuralismo.

Un análisis exhaustivo de las diversas posturas en torno a la definición crítica de la post-modernidad requeriría un tratamiento mucho más extenso que rebasaría los temas que se propone este capítulo. Por eso, nos centraremos únicamente en una comparación entre los presupuestos teóricos post-estructuralistas provenientes de la ciencia del lenguaje, aquellos que consideran al sujeto como producto-productor de unas estructuras lingüísticas, y los de la ciencia del espacio, que subrayan las condiciones que producen el espacio desde una perspectiva materialista. Consideraremos que la oposición de estas dos líneas de pensamiento propone un debate en el seno de la post-modernidad lo suficientemente complejo como para centrarnos exclusivamente en él.

En primer lugar, el post-estructuralismo ha planteado una lectura crítica a las estructuras epistemológicas que construyen la representación. Es por ello que este tipo de estudio trata de analizar la complejidad de la realidad a través de la lingüística, siguiendo la estela de Saussure; el psicoanálisis, con Freud como figura clave, y el análisis de las condiciones materialistas de Marx. Como antecedentes hay que tener en cuenta el giro lingüístico como metodología esencial dentro del post-estructuralismo para analizar el lenguaje como una producción de la que el sujeto social es producto de

²³Hay que señalar que los artistas post-conceptuales en los que nos centramos son críticos con la adscripción a ciertos discursos post-modernos. Tanto sus obras como su labor ensayística deja pruebas de las diferencias que establecen frente a autores como Rosalind Krauss o Douglas Crimp.

una *episteme*²⁴. Es decir, al contrario de lo que establecían las convenciones cartesianas, el individuo no se encuentra aislado, sino que es producto de un complejo sistema de estructuras sociales en el que se encuentra. Por su parte, dentro del campo de la semiótica el sujeto es analizado como objeto o producto de la *episteme*, pero también se le reconoce su papel como productor. Así, dentro del campo de la lingüística, la semiótica se presenta como una ciencia encargada de estudiar los signos, estableciendo que el lenguaje no debe ser entendido tanto como un objeto de estudio, sino como una herramienta. El estudio sociológico a través de la semiótica ha llevado a definir la práctica social como un sistema significativo y, por tanto, esta ciencia tiene que estudiarse a sí misma, a través de sí misma. Por eso, “[a] cada momento en que se produce, la semiótica piensa su objeto, su instrumento y su relación” (Kristeva, 2001:39). En cualquier caso, tanto el post-estructuralismo como la rama de la ciencia de la semiótica parten del hecho de que la realidad del sujeto está delimitada por aquello que le permite reconocer el lenguaje (Wittgenstein, 2010:112)²⁵.

Los planteamientos teóricos antes expuestos llevaron al estudio sistemático de todo tipo de producción social. De este campo no ha quedado exenta la vida urbana. En este punto convendría advertir de la principal diferencia entre las ciencias derivadas del post-estructuralismo lingüístico y aquella denominada como ciencia del espacio. Con respecto a esta última, nos centraremos de ahora en adelante en la figura de Henri Lefebvre y en su desarrollo de una teoría del espacio. Este filósofo y sociólogo francés concibió la ciudad como producción material y la geografía como una ciencia que debe separarse del lenguaje y atender a la vivencia producida por la propia ciudad. Según sus argumentos, al hablar de ciudad no podemos abarcarla como un espacio entendible únicamente a través de la lingüística, sino que se trata de un campo de la experiencia mucho más amplio que el del lenguaje y que no se reduciría al ámbito de lo humano. Frente a la idea post-estructuralista de que es el lenguaje el que construye al sujeto a través de fuerzas ideológicas y abstractas, Lefebvre argumenta que el sujeto se encuentra también en un espacio material que determina su experiencia.

Para su estudio, el espacio no se puede acotar a un sistema de formas, ya que va mucho más allá de este porque plantea complejas imbricaciones con la vida y la práctica

²⁴ Para entender qué significa esto es necesario recurrir a la interpretación del análisis epistemológico de Marx por parte Michel Foucault, como el modo en el que el conocimiento humano se convierte en objeto de estudio (Foucault, 2007:19).

²⁵ “Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein:112)

social. Según Lefebvre (2013:185), para alcanzar un conocimiento del espacio es necesario hacerlo desde una posición no de lector, sino desde la de un sujeto que vive y actúa en él. Por tanto, “[e]s preciso distinguir entre discurso *en* el espacio, el discurso *sobre* el espacio y el discurso *del* espacio” (Lefebvre, 2013:184). Estos discursos, aunque separados, no son excluyentes, sino que, por el contrario, se conciernen, presuponen e implican los unos a otros. No es nuestro cometido aproximarnos a ellos como si fuéramos a desarrollar una teoría del espacio, ni sugerir que se exponen aquí para llegar a desarrollar un conocimiento urbanístico de Vancouver. Sin embargo, detenernos brevemente en cada uno de estos discursos podrá esclarecer algo más acerca de la contradictoria relación entre la producción simbólica de los artistas y la realidad de la ciudad de Vancouver. Se podrá atisbar en qué puntos puede existir una convergencia entre la producción simbólica de los artistas y la propia del espacio de la ciudad.

Primero, para explicar el “discurso del espacio” es preciso centrarse en la noción de textura desarrollada por Lefebvre (2013:115) para aludir al entramado complejo de redes y objetos que conforman el espacio social. Es decir, la textura es la superficie significativa del espacio o, más exactamente, el medio en el que nos vemos inmersos en el devenir en el que suceden las cosas. Para poder alcanzar un conocimiento del espacio, los actos que se desarrollan en él no pueden únicamente simplificarse en un único significado, ya que pertenecen al ámbito de lo viviente. Así, la textura es un complejo entramado envolvente en el que los individuos y sus actos se ven afectados por la experiencia. “En consecuencia, una *textura* del espacio no da lugar solo a actos sociales sin lugar y sin vínculo con ella, sino a una práctica espacial determinada por ella: a un uso colectivo e individual” (Lefebvre, 2013:115). Es decir, podemos entender la textura del espacio como las formas preexistentes que determinan la acción humana, pero también la actividad que se genera en ellas.

Del mismo modo que el texto es fruto de una lectura materialista del lenguaje, que lo entiende como una producción, la textura podría ser vista como el equivalente materialista aplicado al espacio. Podemos ver la textura como una producción espacial, un discurso del espacio que puede ser analizado. Así, las huellas en el espacio pueden ser vistas como significantes urbanos y arquitectónicos. Teniendo en cuenta las diversas fuerzas que han operado en la producción de esas huellas, el espacio nos da indicios y nos trata de contar algo.

El hecho de que la ciudad esté totalmente plagada de elementos significantes y, por tanto, toda ella se componga de formas –publicidad, imágenes, prensa, radio y los ritos comunicativos– llevó a Barthes (1999:6) a plantear la necesidad de desarrollar una rama de la semiología que se encargase de todos estos elementos en tanto que mitos. Como se ha dicho, a fin de construir una ciencia materialista sobre el espacio, esta no puede ser limitada únicamente a una dimensión semiológica o mental. Pese a que de los espacios pueden extraerse significados, debe entenderse que los grupos sociales se encuentran siempre en continuo proceso de transformación. Por ello, “[e]n el espacio se despliegan procesos significantes (una práctica significativa) que no pueden ser reducidos al discurso cotidiano ni al lenguaje literario (de los textos)” (Lefebvre, 2013:188). Esto no debe entenderse como la imposibilidad de un entendimiento del espacio, sino como la afirmación de que existe una verdad del espacio “que incluye el movimiento de la teoría crítica sin reducirse a ella” (Lefebvre, 2013:184).

Para Lefebvre (2013:56), el espacio se encuentra siempre producido y en producción, por lo que no se puede concebir como algo acabado, sino en continuo devenir. Al pertenecer al orden contingente de los flujos naturales y sociales, el espacio va mucho más allá de su lectura como un mensaje. Aunque, “[e]l conocimiento del lenguaje y de los sistemas de signos (verbales y no-verbales) no es de ningún modo inútil en lo concerniente a la comprensión del espacio” (Lefebvre, 2013:184), la teoría del espacio no se puede acotar únicamente a este. Así, la verdad del espacio debe concebirse no solo desde una dimensión conceptual, sino también desde la experiencia y lo vivido. En relación a los significantes del espacio, escribe:

¿Se puede decir que se trata de un texto? ¿O quizás de un mensaje? La analogía no esclarece gran cosa y parece más bien que debemos referirnos a *texturas* antes que a textos. Las arquitecturas podrían decirse *arqui-texturas*, al tomar cada monumento o cada edificación junto con sus entornos, en su contexto, con el espacio poblado y sus redes, como producción de ese espacio. Puede que tal analogía clarifique la práctica espacial. (Lefebvre, 2013:172)

De esta forma, la noción de textura de Lefebvre debe ser entendida como una separación con respecto a la noción de texto que sirva como instrumento para el análisis urbanístico. A través de esta noción, pueden definirse las fuerzas productivas humanas y la naturaleza, viendo qué rol desempeñan en la producción del espacio. El carácter funcional de la arquitectura o el urbanismo muestra de qué manera estos elementos forman parte de nuestra realidad más allá de su valor significativo, formando parte de la experiencia de lo viviente. En condición de “proyecto insertado en un contexto espacial

y en una textura”, la arquitectura impone representaciones del espacio, al tiempo que tiene “un impacto considerable y una influencia específica en la producción del espacio” (Lefebvre, 2013:101).

Se tomará en adelante la noción de textura de Lefebvre, entendida como una matización de la idea de texto aplicada al espacio. La textura no tiene únicamente carácter distanciado, sino que produce un efecto. Es decir, el carácter funcional de la arquitectura media nuestra realidad de una forma en la que es imposible darle únicamente un valor. La textura es el producto de una producción espacial.

El “discurso del espacio” o la textura cobra la forma de un complejo sistema de redes de objetos y relaciones que permite un análisis materialista espacio-temporal que va más allá del entendimiento causal de la historia. Frente al entendimiento de la historia como un incesante encadenamiento lineal, las texturas explican los acontecimientos como una acumulación de la producción espacial, yendo más allá de los desarrollos cronológicos (Lefebvre, 2013:313). Así, centrándose en las prácticas sociales de las relaciones de producción y reproducción biológica que se dan en un espacio determinado, pueden abordarse los “discursos en el espacio” (Lefebvre, 2013:159). Estos son moldeados en función de las necesidades humanas y la actividad económica, pero también de su continua tensión con la naturaleza.

En esta concepción, no se trata de concebir el espacio como lo cultural opuesto a lo natural, sino como la producción de un conjunto de relaciones que compondrán la realidad urbana o, más bien, una nueva naturaleza. De este modo, el “discurso en el espacio” se ve encarnado por individuos y objetos en un espacio específico, pero también a través de las relaciones que establecen entre ellos, entendidas también como objetos (Lefebvre, 2013:55). Por ejemplo, en el caso que nos atañe, entender las condiciones que se dieron en Vancouver en su colonización nos servirá para entender los discursos que se dieron en este espacio específico. De este modo, la idea de propiedad asociada al territorio, la industrialización de la explotación maderera, el incremento de la población por los flujos migratorios originados por el transporte mecanizado o las pandemias que trajeron consigo los colonizadores, pueden ser vistas como relaciones productivas y reproductivas que transformaron el paisaje de la Columbia Británica y que marcaron un cambio de paradigma espacial con respecto a las Primeras Naciones.

En un plano simbólico, los “discursos sobre el espacio” son los extractos, fragmentos o visiones extraídas de la realidad, que connotan el espacio y que están compuestas por “palabras, signos, imágenes y símbolos” (Lefebvre, 2013:159). Es decir, se puede entender por estos las descripciones literarias, los archivos documentales, las pinturas o los registros fotográficos, etc. En este sentido, la construcción o representación del paisaje no deja de ser un “discurso sobre el espacio”. Podría decirse que se caracteriza por estar en un plano diferenciado de los discursos anteriores, ya que conformaría un espacio conceptual y, mayoritariamente, dominado por el lenguaje. Dado que se reduce al espacio de representación, tiene un carácter fragmentario. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que este discurso recubre la realidad de “ropajes ideológicos que no se dan como tales, sino bajo el aspecto de no-ideológicos (o meta-ideológicos)” (Lefebvre, 2013:352). Tal es su carácter abstracto y fragmentario que recubre el espacio de lo real hasta tal punto de convertirlo en un espacio mental o imaginario. Tal como lo explica Lefebvre:

Las palabras están y no están en el espacio; hablan del espacio y lo cubren. El discurso sobre el espacio implica una verdad del espacio, que no puede proceder de un lugar situado en el espacio sino en un lugar imaginario y real, es decir, ‘surreal’, y no obstante concreto. Y conceptual. (Lefebvre, 2013:291)

Para poder establecer un marco conceptual para la tesis de la producción del espacio, Lefebvre (2013:72) desarrolló una teoría unitaria que aunaba campos hasta entonces separados. El primero sería el espacio físico, percibido y relacionado con la práctica espacial –naturaleza o segunda naturaleza–; otro denominado como espacio concebido o mental –el de las representaciones del espacio o la abstracción espacial– y, por último, el espacio vivido –aquel relacionado con la experiencia de los habitantes y sus proyecciones imaginativas.

El primer espacio, destinado a las prácticas sociales, es el espacio físico en el que se producen las relaciones sociales de producción, el trabajo, y reproducción, la procreación biológica. Es un espacio moldeado en función de las necesidades humanas como la vivienda o el transporte y la actividad económica e industrial. En la teoría unitaria del espacio de Henri Lefebvre (2013:271), este espacio es entendido como una “segunda naturaleza”²⁶.

²⁶ Lefebvre (1983:41) desarrolló el término de “segunda naturaleza” para referirse al espacio creado por la práctica social humana que, del mismo modo que la primera naturaleza, se produce de forma “espontánea”. Por tanto, no se trata de una obra, sino de un producto de la actividad “human[a] colocad[a] sobre el cosmos material”. El filósofo desarrolló el término de segunda naturaleza para referirse a “la ciudad, lo urbano, las computadoras, los robots, el espacio producido, etcétera” (Lefebvre, 1983:41). Tal y

Para el segundo, Lefebvre desarrolla otro concepto denominado “representación del espacio”. Este tiene un carácter conceptual y abstracto, ya que es un espacio mental. Está compuesto por conocimientos adquiridos y grafismos: mapas, planos técnicos, etc. Es aquel que se desarrolla a través de las disciplinas del urbanismo y la arquitectura y que está regulado por los conocimientos de la sociología, la geografía y otras ciencias. Se trata de “un saber sin cuerpo, sin temporalidad, sofisticado, eficiente pero ‘irreal’ con respecto a determinadas ‘realidades’” (Lefebvre, 2013:102). Es el espacio dominante del Estado y, en la actualidad, el de la *pax capitalista* –el orden sin violencia que recuerda a la *pax romana*, pero en la era de la hegemonía capitalista (Lefebvre, 2013:418). En él, el orden funciona en connivencia con los medios de producción y el control y el orden sobre la población. En palabras de Lefebvre:

Podemos dar por descontado que las representaciones del espacio poseen un alcance práctico, que se engastan y modifican las texturas espaciales, impregnadas de conocimientos e ideologías eficaces. Las representaciones del espacio tendrían de ese modo un impacto considerable y una influencia específica en la producción del espacio. ¿Pero cómo? Mediante la construcción, es decir, por la arquitectura, concebida no como la edificación de un "inmueble" aislado (palacio o monumento) sino en calidad de un proyecto insertado en un contexto espacial y en una textura, lo que exige "representaciones" que no se pierdan en el simbolismo o en el imaginario. (Lefebvre, 2013:101)

El tercer espacio se relaciona con el modo de vida y los deseos de sus habitantes, expresados a través del arte, de las imágenes y de la producción simbólica. Estos se denominarían “espacios de representación” y, en contraposición a la “representación del espacio”, “no serían productivos, sino tan solo obras simbólicas” (Lefebvre, 2013:102). Sin embargo, su carácter puede ser provisorio, pudiendo ser sometidos o integrados a la funcionalidad de la representación del espacio (Lefebvre, 2003:101)²⁷. El “espacio de representación” tuvo una manifestación clara en las protestas estudiantiles contra el Estado de mayo del 68, que pueden ser vistas como una rebelión contra una “representación del espacio”. Ésta vino dada por el lema de que las "formas de vida" no quieren ser producidas sino productoras, dejando ver que la conquista del espacio implica también la conquista de un tiempo de vida.

como escribe Lefebvre (1983:169), “la segunda naturaleza, se representa a través de la primera, como un paisaje (la ciudad y lo urbano), como el resultado de un proceso "natural", de una inspiración o de un azar milagroso. Así, el árbol que tengo ante mis ojos viene de la primera naturaleza; la casa pertenece a la segunda naturaleza; sin embargo, ésta me parece "natural", con su estilo, tanto como el árbol, en su sitio”.

²⁷ Este concepto ha sido asociado por Edward Soja (1996:146), con el concepto de heterotopía de Michel Foucault

Como vemos, son varios los aspectos a tener en cuenta a la hora de poner en relación nociones como la de discurso en el campo teórico de la lingüística y en el de la geografía. Nuestro propósito de aquí en adelante es el de tratar de conjuntar dichas teorías, pero teniendo en cuenta sus delimitaciones. Si bien esta primera parte nos ha servido para establecer una diferencia entre la ciencia del lenguaje y la ciencia del espacio, debemos matizar algunos aspectos de los conceptos expuestos. Es necesario tener en cuenta que Lefebvre escribe desde presupuestos marxistas y, si bien sus teorías son fundamentales para entender la producción de lo urbano, éstas se esfuerzan en trascender el pensamiento dualista que más tarde sería desmontado por la deconstrucción a partir de la década de 1970. Como veremos, aunque su dialéctica abre una serie de posibilidades en torno al análisis espacial, es necesario tener en cuenta que su aplicación debe pasar por una mayor maleabilidad en el contexto de la post-modernidad.

1.2.2 Espacio e imagen

A partir de aquí seguiremos el trazo de los discursos espaciales de Lefebvre, pero precisamente para observar que, en el contexto de la post-modernidad, resulta compleja su clara demarcación. Como veíamos, el espacio no puede reducirse a un mensaje sin tener en cuenta que es un organismo contingente marcado por los flujos naturales y sociales. No obstante, a la hora de hablar sobre la imagen en el contexto del post-modernismo, así como de la obra artística en el arte contemporáneo, es necesario matizar ciertos aspectos de la teoría del espacio de Lefebvre. Por una parte, la deconstrucción del objeto artístico por parte de las vanguardias, no solo puso en tela de juicio el término representación, sino que rompió los límites de su espacio. Como veremos, las manifestaciones artísticas del minimalismo, el reduccionismo conceptual y el *land-art* hicieron cada vez más difícil establecer una separación clara entre un “discurso del espacio”, un “discurso en el espacio” y un “discurso sobre el espacio”. Por otra parte, es preciso considerar el estrecho vínculo del concepto de simulacro con la post-modernidad y todas las implicaciones de su relación con la arquitectura. El momento histórico se caracteriza por su descontento con el proyecto de la arquitectura moderna y su diseño de los espacios urbanos, convirtiéndolos en objeto de crítica e, incluso, en modelos a destruir²⁸.

²⁸ Concretamente, Charles Jencks dató el inicio del postmodernismo exactamente el 15 de julio de 1972 durante la demolición del bloque de viviendas Pruitt-Igoe. Esta fue la muerte simbólica de la Arquitectura Moderna y del racionalismo, el conductismo y el pragmatismo de los planteamientos modernistas que no

Para abordar estas particularidades que se dan en la post-modernidad, lo mejor será hacerlo partiendo de un concepto que conjuga imagen y espacio: el paisaje. Desde luego, la creación de paisajes como género pictórico puede servir como paradigma de un “discurso sobre el espacio”, pero en la segunda mitad del S.XX esta separación no está tan definida. De ahora en adelante, tenemos que esbozar aquello que entendemos como paisaje en el contexto de la post-modernidad. Como veremos más adelante, los autores post-conceptuales en los que nos centraremos defenderán la construcción de un tipo de imagen autónoma, pero lo hacen para salir del espacio en el que están inmersos. En su caso, su decisión de centrarse en una imagen autónoma, aquella que proviene del paisaje como género pictórico, es un contrapunto a la realidad presente en la que el mundo en su totalidad es considerado una imagen. Si hablamos de espacio e imagen, debemos tener en cuenta que se trata de una relación especialmente compleja y, por ello, debemos comprenderla en el momento histórico post-modernista. En este punto debe señalarse que las diferencias entre los discursos que demarca Lefebvre son problemáticas en el contexto de la posmodernidad en los campos que nos conciernen, el arte y la arquitectura, ya que han pasado a mezclarse en un mismo plano.

El paisaje, como lo denomina Lippard (1997:8), podría definirse como una experiencia (o no experiencia) superficial y distanciada del lugar. Algo, según ella, visto –en vez de sentido en su dimensión afectiva– y, por ello, más visual que sensual. Es un término que a día de hoy se muestra popularmente polivalente deviniendo en numerosos significados que aluden a lo rural y, al mismo tiempo, a construcciones complejas de lo social y del espacio producido. En efecto, la característica esencial del paisaje es su relación con lo visual, con una subjetividad ocular. Al contrario del lugar, que es el espacio percibido desde una intimidad –pudiendo atribuírsele una naturaleza interior–, el paisaje se muestra externo al sujeto, en tanto que lo observado sólo es visto desde fuera, como un telón de fondo a la experiencia.

A partir de la década de 1960, la desmaterialización del arte por parte de las neovanguardias y la deriva hacia la “teatralidad” –por usar la terminología de Michael Fried (2004:182)–, desplazaron la obra a los entornos urbanos, naturales e institucionales. La ruptura del marco de representación, que había comenzado con el minimalismo y se había ido desarrollando en las posteriores formas de arte procesual,

supieron adaptarse a las condiciones de vida suburbanas a las que estaban aplicando su filosofía. Entre los años 1954 y 1955, el arquitecto Minoru Yamasaki había desarrollado el plan urbanístico de Pruitt-Igoe, bajo los ideales del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectos Modernos).

había abierto una cuestión ligada al paradigma espacial de la obra. Esta se escapa del museo y, mucho más allá, del punto de vista del espectador. A su vez, esta tendencia se llevó a su máxima expresión con el *land art*. Además del carácter medioambientalista y las reflexiones ecológicas de estas nuevas expresiones artísticas, se abrió un campo especulativo sobre cómo la Tierra, en su totalidad, se había convertido en representación. Defensores de la pintura moderna como Clement Greenberg y, más enfáticamente, Michael Fried (2004:180-181) anunciaron el desplazamiento de la relación sujeto y obra que suponía el arte minimalista. En concreto, la inmersión del sujeto en la experiencia artística implicó la conversión del espectador y su entorno en parte de la obra, desvaneciendo la autonomía de la misma. Pese al aviso de las repercusiones de esta desintegración de las fronteras, muchas tendencias artísticas posteriores al minimalismo se expandieron más allá de los límites de la representación, proponiendo situaciones en las que el/la espectador/a se encontraba integrado en la obra (Fried, 2004:179).

Las prácticas conceptuales que se desarrollaron durante los 1960 y 1970 llevaron a los/as artistas no sólo a interesarse, sino a trabajar directamente en la tierra y el lugar, buscando, más y más, registrar aquello que veían o querían ver en sus entornos e introduciendo una marca histórica en el lugar o, más bien, enfatizándola. En estas décadas, los/as artistas ampliaron sus campos acercándose a los estudios culturales, sociales, literarios y geográficos. Uno de los movimientos artísticos que consiguieron emanciparse de manera más radical del concepto de obra de arte fue el *land-art*. Esta emancipación no significó un divorcio con el concepto de obra como tal, sino la proposición de un nuevo tipo de escala de la misma. Tal y como escribe Javier Maderuelo:

El primer paso [del *land art*] ha consistido en considerar el campo, el paisaje y, en general, la res extensa del territorio como un objeto de arte. Exactamente como un “objeto encontrado”, como un material más sobre el cual el artista puede proyectar su creatividad, transformándolo, alterándolo y manejándolo para conseguir sus propósitos estéticos. (Maderuelo, 2008:279)

Maderuelo señala que el *land-art* no era un nuevo tipo de paisajismo o jardinería, sino una utilización del “suelo como soporte, subvirtiendo la realidad física del territorio” (Maderuelo, 2008:279), un paso más allá en el *ready-made*. Ciertas obras del *land-art* mostraban una descentralización e implican nuevas maneras de percepción visual, dado que sus escalas monumentales superan los puntos de vista convencionales del/la

espectador/a. Este carácter hiper-macroscópico hace que el/la espectador/a no pueda en muchos casos sino apreciar parcialidades de la obra y no su totalidad. Su experiencia pasa a tener una importancia mayor, dado que al no haber un marco que centralice la obra, ésta se construye a través del punto de vista. Esta ruptura del marco de representación había abierto una cuestión ligada al paradigma espacial de la obra: si la obra se escapa del museo y, mucho más allá, del punto de vista del espectador, el mundo entero es susceptible de ser representación. A su vez, estas obras no sólo implican una transformación de los parámetros espaciales de la obra de arte, sino también los temporales. Los materiales de los *earthworks* eran normalmente elementos naturales que implican una disolución de las formas entendidas como “culturales” en aquellas entendidas como “naturales”. Al trasladarse fuera de la galería, los artistas que utilizaban el terreno como lienzo eran conscientes de que exponían sus creaciones a factores climáticos y naturales que determinaban la temporalidad de sus obras.

Ciertos hechos históricos pueden ayudarnos a entender el *land-art* o, al menos, qué cambios supusieron una transformación de la visión del paisaje. Tal como escriben McLuhan & Powers (1990:21-22) las primeras imágenes de la Tierra tomadas desde la Luna, el paseo de Neil Armstrong y su mirada a la tierra desde el satélite, colocaban al ser humano desde un punto de vista nuevo, cenital con respecto a su entorno. Por otra parte, el desarrollo de las armas nucleares, y la constatación de su terrible carácter destructivo en Hiroshima y Nagasaki, conllevaron una transformación de mentalidad en la segunda mitad del s. XX. En efecto, la amenaza nuclear implicó la latencia de la destrucción y, por tanto, la necesidad de una conservación y protección del planeta, que por ende implica un control. Estos cambios significativos dieron luz sobre las nuevas formas de entender el paisaje en la segunda mitad del s.XX, trasladándose hacia la idea de que una naturaleza genuinamente incontrolada ya no existía como tal. Más bien, todo nuestro mundo estaba más cercano al simulacro.

La crítica radical a la imagen como apariencia en la era del espectáculo y del simulacro como realidad de la post-modernidad puede tener sus mayores exponentes en el pensamiento contemporáneo dentro del movimiento situacionista, especialmente en la figura de Guy Debord, y en la obra del filósofo Jean Baudrillard. Si Debord, comenzó poniendo en duda el concepto de verdad dentro de la Sociedad del Espectáculo –“en el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso” (Debord, 1999:62)–, Baudrillard (2008) profundizó en esta crítica hacia la concepción del

simulacro como suplantación de la realidad. La aportación del concepto baudrillardiano de simulacro es que plantea una eliminación total de lo real y una consiguiente instauración de lo simulado. De una forma u otra, en cuanto a la imagen, la línea de pensamiento que derivaba de los años sesenta por Debord establece un nexo con la teoría de la simulación:

Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a *visualizar*, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que ya no es directamente accesible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado, papel que en otras épocas desempeñaba el tacto; el sentido más abstracto, el más mistificable, es el que corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con la simple mirada, ni siquiera combinado con la escucha. Es más bien aquello que se escapa a la actividad de los hombres, a su reconsideración y a la corrección de sus obras. Es lo contrario al diálogo. El espectáculo se constituye allí donde hay *representación* independiente. (Debord, 2012:43)

Debord se refiere a un nuevo estatuto de independencia de la imagen que le permite liberarse de su carga semántica y sostenerse a sí misma, albergando nuevos significados en nada relacionados con el original. Esto sentará las bases de la posterior teoría de Baudrillard. Si, como decíamos, la “precesión del simulacro” es la suplantación de lo real sobre su propia ausencia, el espectáculo supone también la ausencia de un referente real, su reproducción como imitación. La idea de Debord de que esta nueva representación autónoma es capaz de albergar cuantos significados sea posible, incide en la creciente importancia de la imagen dentro del campo de lo social. El espectáculo es, pues, la traslación de la experiencia en representación, la asimilación de lo social como producto de consumo. Escribe Debord:

Dado que esta sociedad modela todo su entorno, ha erigido una técnica especial para elaborar la base concreta de todo este conjunto de tareas: su propio territorio. El urbanismo es la conquista del entorno natural y humano por parte de un capitalismo que, al desarrollarse según la lógica de la dominación absoluta, puede y debe ahora reconstruir la totalidad del espacio como su *propio decorado*. (Debord, 2012:145)

Como vemos, esta idea de que el mundo en su conjunto podía ser entendido como un simulacro no pone su foco en el tiempo histórico, sino precisamente en el espacio. Como señala Jameson (1991:38), “[r]esulta lógico esperar que la nueva lógica espacial del simulacro ejerza un efecto decisivo sobre lo que solía ser el tiempo histórico”. Por todo esto, podemos observar que el debate social post-moderno esté enfocado hacia el espacio como un lugar que condensa los conflictos histórico-culturales. Lo mismo podrá

decirse de las prácticas artísticas, cuyo progresivo desplazamiento fuera de los límites de la representación no es sino una muestra de que, cada vez más, la realidad se entiende como una imagen.

El contexto de la post-modernidad plantea una realidad compleja, ya que no podemos decir que en él haya una separación clara entre un espacio real y un espacio simbólico. No solo es difícil establecer una delimitación clara entre un “discurso del espacio” y un “discurso sobre el espacio”, sino que incluso se plantea que lo segundo ha sustituido a lo primero. Es decir, la afirmación de que el arte tiene un carácter autónomo, como “arte por el arte”, se vuelve extremadamente problemática en la post-modernidad. Más bien, dado que las barreras del marco de representación ya no están tan claramente definidas, la lectura de la obra es cada vez más dependiente de un contexto, el espacio social en el que se desarrolla. Sin embargo, las obras de los autores en los que nos vamos a centrar plantean una relación dialéctica entre la autonomía de la obra y su contexto. Como veremos, la semiótica juega un papel fundamental a la hora de crear un espacio híbrido, pero al mismo tiempo crítico, en la relación entre la obra y el contexto.

1.2.3 Precedentes artísticos del post-conceptualismo

Es necesario prestar atención a los precedentes que marcan una transición con respecto a la representación del espacio para el post-conceptualismo. Nos detendremos en analizar quiénes, qué obras y por qué son importantes para entender mejor la concepción del espacio que manejaremos en adelante. En primer lugar, es esencial nombrar la influencia de Dan Graham y su obra *Homes for America* (1966-1967) [Fig. 1]. Esta obra es un ejemplo de cómo, a través de la fotografía, se puede establecer una lectura sobre el discurso del espacio o, si se quiere, la textura urbana. Del mismo modo, se trata de una obra paradigmática en tanto que señala la transformación del espacio de representación de la arquitectura moderna, una proyección espacial imaginada, en una representación del espacio, un tipo de producción normativa. El segundo precedente inmediato del discurso espacial del post-conceptualismo en el que nos centraremos es Robert Smithson y, en concreto, su obra *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Su influencia viene dada por su uso de la fotografía para captar los cambios en el paisaje y de la escritura para establecer ficciones sobre este.



Fig. 1. Graham, D. (1966-1967). Homes for America, Arts Magazine [Litografía en papel].
 Obtenido de <http://www.lissongallery.com/artists/dan-graham/gallery/3888>

Es preciso señalar que Graham supone la influencia más clara a la hora de establecer una relación entre una lectura crítica del arte y una lectura crítica de la arquitectura. En su obra *Homes for America*, se servía de la fotografía para describir la tipología arquitectónica estandarizada de diferentes zonas de Estados Unidos y vincularla al programa del movimiento moderno. Publicada en *Arts Magazine*, esta pieza consistía en una recopilación de fotografías de áreas residenciales de Nueva Jersey maquetadas tomando como modelo formal las revistas inmobiliarias. Las imágenes documentaban el paisaje urbano de casas adosadas de los barrios residenciales americanos y dejaba ver cómo esta tipología urbana, construida bajo los parámetros de la arquitectura funcionalista, se regía por códigos formales similares a los del minimalismo. La cuestión que abordaba esta obra era que el llamado *International Style*, el arte conceptual y el arte minimalista, en su defensa de un espacio autónomo, terminaban siendo absorbidos por el gobierno, la economía o el *establishment* cultural (Graham, 2009:29-30). Entonces, los valores funcionalistas que defendían, lejos de generar los ideales emancipadores por los cuales habían sido creados, eran señalados

como la base de la construcción en masa y, ante todo, la producción espacial de la ideología capitalista.

Homes for America es una obra que centra su atención en la representación del espacio según la había definido Lefebvre. En concreto, hace evidente la forma en que las pautas de la arquitectura moderna que buscaban la autorreferencialidad se habían convertido en normas de la producción del espacio capitalista. Tratando de mantener una pureza de la abstracción de la obra arquitectónica, la crítica de Graham a las prácticas artísticas del minimalismo se limitó a mostrar cómo las expectativas vanguardistas habían sucedido de manera distópica: no cumpliendo una utopía social, sino plegándose al sistema capitalista. En una aplicación de la teoría de Lefebvre sobre la pieza de Graham, podríamos decir que aquello que el artista concibe como un espacio simbólico puede terminar convirtiéndose en una representación establecida y normativa.

La obra de Graham elabora una concepción de la arquitectura y el arte como hechos dependientes de la significación del contexto en el que se encuentran. En su interés por la arquitectura post-moderna, Graham (2009:36) reconoce que los signos arquitectónicos pueden ser denotativos, haciendo referencia al propio edificio, y connotativos, haciendo ver la función interna y la representación simbólica del edificio. También reconoce otra fuente alternativa de significados, aquella producida por signos contradictorios que vienen de cualquier parte. “Ambos tipos de signos arquitectónicos se conectan con el sistema codificado de signos del que forman parte y con el resto de signos del entorno cultural” (Graham, 2009:36). De hecho, Graham reconoce que su interpretación de la relación entre arquitectura y arte es translingüística y va en paralelo a la ciencia del lenguaje de Julia Kristeva (Graham, 2009:63). Tanto arte como arquitectura se definen en un espacio contradictorio y de ambigüedad que permite una multiplicidad de lecturas que podríamos definir como intertextual²⁹.

Es necesario señalar que *Homes for America* hace un uso de los recursos fotográficos que sentarán las bases para la fotografía post-conceptual. Imitando al fotoperiodismo, Graham usa modelos compositivos con fines artísticos, como lo hiciera Walker Evans con la fotografía vernácula. Con respecto a esto, pueden establecerse

²⁹ Graham entendió que la arquitectura debía leerse en los términos de la semiótica y la necesidad de crear un espacio abierto a la connotación. “La tarea de la obra de arte o de arquitectura no consiste en la resolución de conflictos sociales o ideológicos en una bella obra de arte, ni en la construcción de un nuevo contenedor-contenido ideológico; la obra de arte dirige la atención hacia las costuras existentes entre las diferentes representaciones ideológicas (poniendo de manifiesto la variedad contradictoria de las lecturas ideológicas)” (Graham, 2009:56-57)

relaciones con *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) de Ed Ruscha, que imitaba el estilo fotográfico amateur. Estas obras se caracterizan por utilizar estilos vernáculos, haciendo referencia a diferentes lenguajes visuales y creando, a su vez, híbridos icónicos. Wall ha descrito la importancia de la amateurización llevada a cabo por el arte conceptual como un ejercicio de ruptura vanguardista para el medio fotográfico³⁰. Acerca del trabajo fotográfico de Dan Graham en la obra *Homes for America*, Wall ha escrito:

In foregrounding the practical and socially informative aspects of this photography, he is able to establish conditions for picture making which, while involved with pictorial issues, avoid any reengagement with pictorialism. The problematic sense in which Graham's pictures are and are not ends in themselves, the feeling that they serve social purpose, some new productivism program, is at the root of any validity they achieve as a critical statement, "text," or expression. (Wall, 1993a:120)

Puede calificarse a *Homes for America* como una obra post-conceptual dadas las implicaciones de su propuesta. Rompiendo con la premisa del "arte por el arte", que el conceptualismo defendía, la obra de Graham es consciente del contexto social en el que se genera y, por tanto, genera una interdependencia con respecto a este. Precisamente, Graham es capaz de hacerlo porque, a través de la fotografía, identifica la ciudad como espacio crítico. En palabras de Wall:

Thus, through a series of assumptions of roles or functions, *Homes for America* arrives at its position as unique within Conceptual Art. Like much conceptualism, it attempts to breach the dominance of the established art forms and to articulate a critique of them. But unlike the more academic types of Conceptual Art [...], Graham's photojournalistic format demands that his work have a separable, distinguishable subject-matter. [...] In a single gesture Graham establishes both the primacy of social subject-matter as the historically essential problem to be posed by conceptualism, and he identifies at the same time the single grand subject which will remain central to the development of the movement's historical self-consciousness: the city. *Homes for America* is the work in which Graham recognizes that the Conceptual critique indeed has an inherent subject, and the work in which he explicitly begins to investigate that subject, the historical development of the city as the city of cultural conflict. This investigation begins on the ground of conceptualism by posing a new the antithesis which was faced by the more revolutionary artists of the 1920s and '30s: that between the isolated and exalted "pure" work of art, the highest product of the distraught bourgeois self-consciousness in the process of its own reproduction as city. (Wall, 1982: 42-43)

Graham abre la vía del arte post-conceptual, precisamente reconociendo a la ciudad como el tema implícito al arte conceptual. Con esta pieza, muestra cómo la representación del espacio es una construcción ideológica, pero también algo que puede reconfigurar su sentido. Su análisis opera en el campo de la significación de la

³⁰ El autor aborda esta cuestión de forma extensa en su texto "Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art" (Wall, 1995).

arquitectura moderna, señalando sus conexiones con el contexto de lo social y la textura de la ciudad.

El caso de la obra *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* [Fig. 2] de Robert Smithson, establece un paralelismo cercano a la obra *Homes for America*. También publicada como una pieza de pensamiento en la revista *Arts Magazine*, supone una referencia en lo relativo a la redefinición de conceptos asociados a la representación del espacio en el contexto de la posmodernidad. Interesado en la relación dialéctica que definía este paisaje, Smithson realizó un reportaje fotográfico de las áreas más degradadas de su ciudad natal, que era la misma que la que Graham había escogido para su obra, Nueva Jersey. Otrora una ciudad de importancia, esta ciudad quedó abandonada como tantas otras ciudades desindustrializadas del norte de los Estados Unidos. Las fotografías eran acompañadas por una crónica de Smithson de este paseo por esta área periférica. El estilo de la prosa parodia del cuaderno de viajes como género, del que Eugene Delacroix podría ser un claro representante, describiendo las ruinas de las zonas desindustrializadas de Passaic como elementos del paisaje romántico.



Fig. 2. Smithson, R. (1967). Monuments of Passaic. [Fotografía]. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Noruega. Cortesía de James Cohan, New York Art © Holt-Smithson Foundation/Autorizado por VAGA, New York, NY

En esta pieza, la descripción literaria de las imágenes es lo que construye un sentido sobre estos fragmentos del territorio. El texto que acompaña a las imágenes da un nuevo significado a objetos a los que Smithson da la cualidad de monumentos: tuberías, cimentaciones, desahuges, etc. Al mismo tiempo, la propia ficción apunta a su carácter relativo y, por ello, el artista declara: “Time turns metaphors into things” (1967:74). Los monumentos que Smithson observa son ruinas de un porvenir y no de un pasado (Smithson, 1967:72). El monumento para Smithson no consistía en crear o materializar una obra, sino en buscar y extraer de la realidad un elemento informe y

darle forma a través del lenguaje. Mostrando los despojos y residuos de la zona industrial de Nueva Jersey, Smithson trata de hacer ver el desarrollo de las civilizaciones como un proceso irreversible a la entropía³¹. La perspectiva distópica de Smithson muestra un desencantamiento frente a la teleología del progreso de la Modernidad, tratando de identificar ideas como el paisaje, lo pintoresco o la dialéctica entre naturaleza y cultura en el contexto del tardocapitalismo. Smithson crea una narración borgiana sobre el territorio que se encuentra. En su obra, el lenguaje es utilizado como una herramienta para construir narrativas sobre la fotografía, utilizando la ficción como una forma de operar sobre la realidad.

Tanto Graham como Smithson, representan claros ejemplos de artistas cuya obra y escritos artísticos centran su mirada sobre la textura del territorio y el urbanismo en la post-modernidad. En lo relativo a la representación del espacio urbano, Graham presenta en su obra una lectura del urbanismo no como un signo independiente, sino que debe ser leído en base a la significación del contexto. Por su parte, Smithson hace evidente la interdependencia de la ficción y la representación del espacio, dejando ver que, para la construcción del sentido de las imágenes, el lenguaje juega un papel fundamental. Ambos utilizan la fotografía como un medio para hablar de la ciudad, pero ponen la fotografía en relación a una articulación discursiva y narrativa. Además, las dos obras que aquí se han mostrado representaron una crítica y una apertura al espacio autónomo del arte conceptual, planteándose como claras precursoras del post-conceptualismo. Esto es una base para los trabajos de Wall y Arden porque marca un precedente en cuanto a la relación del paisaje con el contexto social y, ante todo, la realidad urbana como uno de los temas centrales de la Modernidad.

1.2.4 El post-conceptualismo de Vancouver

A la hora de dibujar un acercamiento esquemático al contexto artístico de la Columbia Británica que sirva para explicar el arte post-conceptualista hablaremos de dos paradigmas en la representación del espacio, correspondientes a dos etapas que pueden

³¹ Durante largo tiempo el artista Robert Smithson abordó este concepto extraído de las leyes de la termodinámica como una de las líneas centrales de su trabajo artístico. Dado que ha sido un concepto que se ha utilizado en diversos campos, su significado ha sido objeto de múltiples variaciones. Aquí nos centraremos en la interpretación de Smithson y profundizaremos en ella en capítulos posteriores. Para él, la entropía era la forma en la que la naturaleza intervenía la obra de arte y, en este sentido, “[he was] interested in collaborating with entropy” (Smithson, 1971: 256). Produciendo su obra en el paisaje, gran parte de las piezas de este artista consistieron en un trabajo geológico y bajo condiciones atmosféricas que transformaban los sedimentos.

ser diferenciadas. Un primer periodo estaría ligado al nacimiento colonial de Vancouver, en el que las instituciones culturales viven bajo el influjo de corrientes y estilos artísticos vanguardistas principalmente europeos y, tras la Segunda Guerra Mundial, gradualmente estadounidenses. La segunda etapa estará marcada por el auge de las economías globales tras la posguerra, en la segunda mitad de los años sesenta, y terminaría por constituirse con la progresiva llegada de la globalización. La descolonización plantea la necesidad de establecer un discurso crítico sobre la condición transnacional del mundo, surgiendo para este propósito diversas perspectivas poscoloniales. Estos dos periodos sirven como trasfondo para entender la construcción paisajística de este territorio y las principales posturas sobre las que centraremos nuestro análisis: la tradición modernista de Emily Carr y la reacción crítica de los post-conceptuales de Vancouver, que ha sido definida por Wall (1991:75) como una contra-tradición.

La primera etapa, que comenzaría con las manifestaciones artísticas coloniales de principios del siglo XX, estará dominada por las manifestaciones pictóricas asociadas principalmente al paisaje y, por tanto, al descubrimiento de un nuevo territorio. En este caso, la relación con el arte moderno iría a la par del proceso de colonización y, del mismo modo que las fuerzas productivas en la ciudad, se apoyaría en la cultura europea. En concreto, se desarrollará bajo la sombra de la herencia cultural dejada por el Imperio Británico. En el plano cultural y en concreto en la pintura esto se traduce en la asunción de un Romanticismo Victoriano –en referencia a la figura de la Reina Victoria y el príncipe Alberto (Wall, 1991:68). Este periodo, encontró en la figura de Emily Carr a la artista más representativa de un modernismo que se introducía en un espacio salvaje y cuya obra estaba comprometida con la creación de un imaginario de marcado carácter regional. La creación de una idea de domesticación del territorio canadiense fue crucial en su trabajo, así como en el caso del Grupo de los Siete (Wall, 1991:68-69). Carr sentó las bases de un espíritu artístico ligado al *genius loci*, el énfasis en las singularidades y características pintorescas del territorio, pero asumiendo los estilos de las principales metrópolis. A su vez, la interioridad mística de la artista estará asociada a la fuerza del paisaje natural. Esta conexión entre la subjetividad y el paisaje será denominada como “inner landscape” (Wall, 1991:69). Este tropo artístico podría ser asimilado a la “garrison mentality” de Northrop Frye (1995:227-228), como un síntoma del sentimiento de pertenencia nacional canadiense. La representación pictórica como una

forma de domesticación cultural del paisaje indómito no es sino una expresión estética al servicio del colonialismo y la modernización del territorio. Es más, la pintura modernista de Carr y el Grupo de los Siete puede ser leída como una construcción de lo moderno en base a lo no-moderno, las culturas aborígenes. Tal como lo explica Andreas Huyssen (2010:26), “hemos llegado a comprender el colonialismo y la conquista como la condición misma de posibilidad de la Modernidad y del modernismo estético”, siendo “la conexión constitutiva entre lo moderno y lo no-moderno”.

En la década de 1950, se vivió un renacimiento modernista en Vancouver que se manifestó en el surgimiento de una comunidad de artistas interesados por la pintura abstracta y, por otra parte, la llegada a la ciudad canadiense de la influencia arquitectónica que se expandió en la Costa Oeste desde Los Angeles. Durante estos años, Vancouver experimentó un crecimiento exponencial a causa del *boom* económico de la posguerra. El espíritu optimista de este periodo de abundancia favoreció la actividad de una generación de artistas y arquitectos que introdujeron las tendencias vanguardistas en la ciudad. Estos modernistas de la posguerra, principalmente, contribuyeron a una renovación arquitectónica en el paisaje urbano de Vancouver. Según Wallace (2005:54), este modernismo arquitectónico impulsó un cambio en las clases medias y fomentó su interés en el arte abstracto. Esto ayudó a establecer un mercado e hizo prosperar la existencia de coleccionistas, galeristas y críticos/as en la capital. A su vez, esta eclosión fomentó que en los 1960 hubiese en Vancouver una actitud más abierta hacia las corrientes vanguardistas que venían desde Nueva York.

Un segundo renacimiento modernista surgió durante los años sesenta cuando Vancouver recibió la ola de la contracultura de la Costa Oeste y, al mismo tiempo, las influencias de la vanguardia de Nueva York. Por un lado, la ciudad de Vancouver acogió como ninguna otra en Canadá la influencia del espíritu *hippie* de California –al mismo tiempo, un ideario contestatario que nutrió políticamente a una generación entera. Así, la generación artística de los sesenta conectó con la comunidad bohemia de los 1930 que vivía en las zonas del litoral y las islas. Los artistas vancouveritas de los 1960 centraron su atención en la vanguardia crítica de las propuestas post-minimalistas y conceptuales, del movimiento situacionista o la vanguardia rusa, que convergieron con referentes como Dan Graham y Robert Smithson. Esta influencia es especialmente clara en las primeras obras conceptuales de Jeff Wall, como *Landscape Manual* (1969-1970), y en el trabajo de otros autores de esta década como Christos Dikeakos o el

colectivo N.E. Thing Company. Este último grupo, integrado por Ingrid y Ian Baxter, jugó un papel seminal en la implantación de una tendencia fotográfica ligada a una obra conceptual en la ciudad. De hecho, Ian Baxter fue el primero en introducir la técnica del *cibachrome*³² y la utilización de cajas de luz (Watson, 2005:36), al tiempo que comenzaba una línea de trabajo ligada al foto-conceptualismo.

Durante la década de 1960 y la de 1970, la evolución de los artistas que venían de las prácticas más conceptuales, pero que aún así utilizaban la fotografía como una herramienta más, se permeó a través de los entornos académicos. Por otro lado, una renovación académica de jóvenes docentes, a la vez ligados a la producción artística, como Ian Wallace y Jeff Wall –que finalizaron sus estudios a finales de los sesenta–, hizo que éstos pasasen a ser tutores del trabajo de compañeros de su generación. Así, Ken Lum y Rodney Graham fueron alumnos de Wall³³ a finales los 1970, y Stan Douglas y Roy Arden asistieron a las clases de Historia del Arte de Wallace, en la década siguiente. Las enseñanzas de artistas, por entonces recién licenciados, como Wall y Wallace, favorecieron la recepción de un nuevo discurso visual, acercándolo al debate contemporáneo y librándolo de cierto estancamiento en discursos caducos o de corte más tradicional. Los cursos de arte impartidos por Wall y Wallace fueron decisivos a la hora de acercarse hacia una nueva fotografía artística, marcada por un claro posicionamiento crítico teórico. Ambos profesores introdujeron en sus clases un acercamiento a las discusiones que se tenían en los epicentros teóricos como Londres, los debates en torno a la revista *Screen* o *Block*, o Nueva York, con publicaciones como *Real Life* o *October* (Wood, 2005:67). A su vez, comenzaron a establecer debates críticos en sintonía con los discursos feministas, marxistas o post-estructuralistas.

Como oposición a la tradición pictórica regional, el movimiento fotográfico surgido en Vancouver en la década de 1970 planteó una postura crítica frente a los problemas socioculturales implícitos en la tradición artística regional. Estos autores se movieron en los parámetros del debate de la fotografía post-moderna que se desarrolló en el ámbito anglosajón, pero asumieron enfrentar críticamente problemáticas irresueltas del modernismo. A pesar de ser un movimiento que planteaba un diálogo con

³² La impresión en cibachrome consiste en un proceso químico de destrucción de tinte de color sobre un tipo de papel fotográfico plástico de poliéster. En vez del negativo fotográfico, el método de positivado del cibachrome es a partir de diapositiva.

³³ Jeff Wall fue profesor adjunto en el Center of the Arts en la Simon Fraser University, entre 1976 y 1987 –más tarde seguiría su labor como Profesor catedrático en el Department of Fine Arts en la University of British Columbia desde 1987 hasta 1999.

lo local, también lo hacía con los debates de las grandes capitales culauterales internacionales de la fotografía post-moderna. Lo que Wall (1991) denominó como “contra-tradición” se define como un grupo de artistas en continua tensión con el modernismo local, confrontando de manera crítica las identidades regionalistas. Sin embargo, esta contra-tradición que establece críticas post-coloniales y marxistas a la tradición pictórica del Romanticismo de Carr, se define de forma dialéctica con respecto a esta tradición. Así, “it will be all the more ironic that one can find works by these [counter-tradition] artists which address issues and themes of forest, nature and city in ways which would be inconceivable without the example of the lyrical romanticism of Carr, Shadbolt and the others” (Wall, 1991:80).

Podemos establecer que la “contra-tradición” de los artistas post-conceptuales surge, al menos como respuesta crítica, a oposiciones dialécticas tales como el paisaje de la cultura colonizadora y la naturaleza salvaje; lo local y lo global y, mas genéricamente, aquellas que el tiempo histórico y el espacio geográfico. Como se ha introducido, estos artistas que vienen del arte conceptual se encuentran ante el paradigma de la post-modernidad. A pesar de estar al corriente de los debates que están dominando de capitales culturales como Nueva York y Londres, estos artistas comienzan a desarrollar su trabajo desde una provincia, Vancouver. Además, la base discursiva de su trabajo no se sostiene sobre argumentos que reafirmen las pautas post-modernistas, sino que el territorio en el que desarrollan su trabajo ofrece otro contexto. Teniendo en cuenta que el contexto de los grandes centros urbanos y el de las provincias no se encuentran “acompañados”, diremos que la perspectiva de estos artistas permite la posibilidad de revisar la Modernidad desde un ritmo histórico diferente. Existen una serie de relaciones dialécticas modernas que marcan la obra de Arden y Wall que deben tomarse en consideración.

En primer lugar, es necesario abordar una cuestión con bastante peso en el imaginario de la Columbia Británica, y en Canadá, como es la de una identidad cultural ligada a la naturaleza. Por eso, la primera de las relaciones dialécticas modernas que podemos distinguir en el discurso sobre el espacio de los post-conceptuales de Vancouver es la de naturaleza y cultura. Tal y como fue planteada por Marx (2008: 215-216), la relación dialéctica entre naturaleza y cultura está mediada por el trabajo, siendo el paisaje el producto de la síntesis de ambos. Sin embargo, hemos visto como Lefebvre matiza esta dialéctica y añade que el espacio no es un simple producto, sino que también

es un elemento más que contribuye en esa continua producción. La actividad humana y la práctica social no pueden entenderse de manera cartesiana, separando al ser humano del resto de la naturaleza. No solo es cuestión de afirmar que la cultura no puede destruir sus conexiones con la naturaleza, ya que la humanidad y toda su tecnología, buena o mala, son parte de los recursos naturales (Lippard, 1997:11). Lefebvre (2013:271) propuso el término de “segunda naturaleza” para concebir el espacio social como un tipo de naturaleza. Como vismo, Smithson resolvió el problema dialéctico a través de la síntesis de la entropía. Es el excedente, lo que no entra en funcionamiento, sino que colapsa el sistema, lo que se convierte en la formalización de lo indómito de la “segunda naturaleza”. El más claro ejemplo es la basura, el residuo resultante de la producción y la rápida obsolescencia de los objetos de consumo. En los posicionamientos de Arden y Wall con respecto al paisaje se ve claramente la influencia de Smithson, cuyo trabajo con el residuo y los excedentes del capitalismo le sirvió para describir procesos entrópicos.

Si incidimos sobre la naturaleza como elemento necesario a la hora de hablar de Vancouver es precisamente por su carácter subvertido en la actualidad, su desvanecimiento frente a la cultura. Como escribe Lefebvre (2013:90), la desaparición del espacio-naturaleza es una de las implicaciones de que “el espacio (social)” sea “un producto (social)”. Si todos los conocimientos con respecto al espacio y las diferentes dimensiones que este pueda llegar a tener son resultado de lo social, no podemos entender el espacio sino en términos de producción. Por tanto, la naturaleza sólo sobrevive en el origen previo a esta producción social y, pese a que quedan resquicios de ella, ha sido progresivamente eliminada del espacio del capitalismo. Tal y como señala Lefebvre:

¿Qué es la Naturaleza? ¿Cómo captarla antes de la intervención, antes de la presencia humana con sus útiles devastadores? Mito poderoso, la naturaleza torna mera ficción, en utopía negativa; es considerada meramente como la materia prima sobre la que operan las fuerzas productivas de las diferentes sociedades para forjar su espacio. Resistente, sin duda, e infinita en su profundidad, la naturaleza ha sido sin embargo vencida y ahora espera su evacuación y destrucción... (Lefebvre, 2013:90)

En cualquier caso, como veremos en el trabajo de Arden y Wall, es en la ruina donde la naturaleza parece resurgir alegóricamente o, más bien, cuando la Modernidad –y, con ella, lo social– parece descarrilarse y entrar en un proceso de decadencia, brota lo natural. La entropía se convierte, así, en el proceso de ruptura con la naturaleza como objeto simbólico o, más bien, como producto social y su vuelta al estadio pre-cultural.

Esta relación no sólo es tratada por ambos autores, sino que forma parte de un territorio teórico por el que circulan otros artistas post-conceptuales de Vancouver. Estos han desarrollado un ecologismo crítico que señala un campo de lucha que se encuentra en sincronía ideológica con gran parte de la ciudadanía de la Columbia Británica.

La modernización y la relación de dominio de la cultura sobre la naturaleza no sólo han creado un desequilibrio, sino que también han despojado progresivamente a la naturaleza del carácter espiritual atribuido por las culturas pre-coloniales. La destrucción simbólica de las nociones de “lugar sagrado” o “lugar de poder” que pertenecían esencialmente a los indígenas son prueba de la trasgresión cultural fruto de la sobreexplotación de los recursos naturales. Para las culturas precoloniales norteamericanas, muchos espacios están muy relacionados con la vida cotidiana y ritual que suponía una forma de habitar, ubicarse y entender el territorio. Esta ruptura no sólo supone una quiebra con el espacio, un lugar separado de toda una red de otros lugares y significados, sino que además supone un cisma que aleja a los nativos de vivir determinados procesos temporales (Lippard, 1997:14). Esta transformación secular que antepone la visión económica y pragmática del paisaje afecta a la construcción del paisaje y, en esta línea, es entendida por los artistas de la contra-tradición como una forma más de colonialismo cultural. Este sería uno de los principales enfoques en relación a la naturaleza de la contra-tradición, la elaboración de un discurso ecologista y crítico que aborde los problemas provocados por las fuerzas económicas que actúan en la Columbia Británica.

La segunda relación dialéctica abordada por los artistas y que, en parte, deriva de este ecologismo crítico y de las circunstancias históricas en Vancouver es la de lo local y lo global. La cuestión de la transformación del territorio y el impacto ecológico de las grandes corporaciones son abordados por diversos artistas de la contra-tradición. Wall (1988:93) se refiere a los “owners of nature”, como aquellos explotadores que ven el paisaje como una fuente de recursos, aquellos que trasmutan el paisaje en un paisaje de la economía. En definitiva, se trata de las corporaciones transnacionales que actúan como dueños o racionalizadores tanto de la producción y de la acumulación del capital, como moldeadores del territorio visto como una fuente de riqueza. Su mirada del paisaje no se liga a cuestiones estéticas, sino económicas y, por tanto, su transformación solo conlleva a un único paisaje producto de la explotación (Wall, 1988:93).

Aunque altamente problemático, lo que hoy llamamos globalización se ha convertido en un concepto establecido e interiorizado por todos los habitantes del planeta como una condición envolvente, histórica e identitaria. Ha tenido su desarrollo desde el resurgimiento de la sociedad tribal mediática que Marshall McLuhan y Bruce R. Powers (1990) denominaron como aldea global, hasta la instauración del capitalismo como sistema económico e ideológico hegemónico tras la caída de la URSS. Nos referimos a globalidad en tanto consciencia o sentimiento de la población como pertenecientes a un cuerpo económico y social mundial. Sin embargo, hemos de diferenciar la globalidad de otros conceptos como globalización. En palabras de Edward Soja:

Es este contundente crecimiento del poder de la globalidad y de la conciencia global, en tanto fuente de acción y práctica humana, lo que sostiene la emergencia de la globalización como el concepto más ampliamente utilizado para comprender la especificidad del presente y para racionalizar y explicar casi todo lo que sucede en el mundo contemporáneo. (Soja, 2008:279)

La globalización es la asimilación y la intensificación de una autoconciencia global de los habitantes del planeta y que cobró protagonismo a partir de la segunda mitad del siglo XX³⁴. Es decir, la globalización se ha convertido en un concepto que sirve para definir y racionalizar el mundo contemporáneo como una totalidad objetiva, que puede ser vista tanto desde dentro como desde fuera. Por tanto, como noción general, ayuda a concebir el panorama mundial como la red de medios intercontinentales –transportes, comunicaciones, alimentación planetaria, energía, etc.– y el conjunto de ciudadanos/as transnacionales que operan a través de una base económica global.

Esta expansión principalmente se ha dado a través de las telecomunicaciones, por lo que podemos hablar de espacios nuevos, *interfaces* digitales –que plantean nuevos campos sociales y de poder. En esta permutación de la conciencia global, el mundo puede verse a través de un sistema de ciudades mundiales, una superficie física, pero también como un paisaje virtual que plantea una prolongación del territorio. En cualquier caso, todos estos escenarios se plantean como una producción social. En este contexto, el capitalismo global se desarrolla como un aparato económico y simbólico

³⁴ En lo concerniente a las diferencias entre los términos globalización, globalidad y globalismo, Edward Soja escribe lo siguiente: “Estos tres términos son frecuentemente utilizados como la triada de conceptos y discursos que deliberadamente reemplazan a la Modernidad, la modernización y el modernismo (con y sin el prefijo post-). En cada caso, el sufijo –dad representa la condición general, mientras que –ización e –ismo se refieren respectivamente a los procesos materiales que producen y reproducen esta condición, y a las prácticas conscientes y afirmativas que emergen del conocimiento situado de la condición general, tal y como es expresado en tiempos y espacios particulares.” (Soja, 2008: 279)

marcado por la flexibilidad de los flujos del capital y la abolición fronteriza, en el que la economía se rige por una nueva distribución y división del trabajo en términos transnacionales, sustituyendo al modelo anterior de capitalismo internacional de los Estados-nación (Soja, 2008:281). La economía tiene un papel decisivo en el proceso globalizador, siendo el principal motor de su expansión. Por ello, Edward Soja engloba los procesos de cambio de la globalización en dos bloques, la globalización del capital y la globalización del trabajo (Soja, 2008:282-284).

Como señala Lippard (1997:9), el espacio define al paisaje, pero cuando el espacio se combina con la memoria se define el lugar: “lo local es el concepto del lugar” (Lippard, 1997:7). Siguiendo su descripción, el lugar es un concepto generalmente ligado a la adherencia a un trozo de tierra y las historias, memorias y, en definitiva, sentidos que allí se generan. Partiendo de esta base, el lugar tiene unas características espacio-temporales, pero también políticas y personales. En lo local se interrelacionan la tierra, la historia y la cultura, pero, principalmente, se trata de una vivencia del mundo o una relación íntima con el paisaje por parte del sujeto vivida ya desde la infancia y a través de la que definimos nuestro “lugar de origen” (Lippard, 1997:7). Aunque parte de las discusiones postmodernas defienden la desaparición progresiva de la percepción del lugar, este sigue teniendo características intrínsecas, producto de un espacio determinado, y sigue siendo percibido por los sujetos que lo habitan (Lippard, 1997:9)³⁵.

Lo que es innegable es que la ciudad constituye el entorno más marcado por esa homogeneización capitalista, que ha transformado su espacio bajo factores económicos y donde el paisaje más común es aquel que ha pasado a denominarse “conurbación”³⁶. Así, grandes espacios y zonas suburbanas estereotipan una edificación que sigue unos patrones numerarios, creando todo tipo de parajes impersonales que se alejan de la idea de un paisaje vernáculo³⁷. Es, por tanto, en esta paradoja donde tendríamos que

³⁵ En este sentido, Marc Augé (1992: 30) planteó la problemática de la investigación antropológica en la posmodernidad a causa de las transformaciones del mundo contemporáneo, sus cambios individuales, temporales y espaciales. Por un lado, la superabundancia de acontecimientos supone un problema a la hora de definir el tiempo histórico (Auge, 1992:33-37). Del mismo modo, existe una superabundancia de espacio. En este sentido, Augé (1992:40) incide en la desaparición de los lugares y la aparición de su consecuencia vacía, los no-lugares.

³⁶ Patrick Geddes (1915:25) propuso el neologismo “conurbación” para referirse a las vastas áreas urbanas formadas por la fusión de ciudades y pueblos industriales a causa de su crecimiento.

³⁷ Lucy R. Lippard (1997:8) define el elemento vernáculo como las relaciones entre la tierra y aquello que la gente *hace* allí –precisamente un señuelo de lo local. La palabra vernáculo (del latín *vernaculus*) se usa normalmente para referirse a la lengua del lugar o país de nacimiento de uno y, por tanto, describe el entorno o la producción de los nativos.

preguntarnos de qué manera podemos hablar de lo local. ¿Dónde se encuentran los resquicios de lo local, en un mundo totalmente globalizado?

La respuesta ante este interrogante, que indudablemente implica un posicionamiento político sobre el territorio, ha sido fruto de diversos debates que han llegado incluso a rebatir la propia formulación de la pregunta. Por un lado, el término de lo “glocal” fue propuesto por Ronald Robertson (1995:40) para trascender y hacer obvia la tensión de lo local y lo global. Así, se deja ver la debilidad del término “globalización” y la forma en la que emite las múltiples interacciones espacio-temporales entre estos dos conceptos. Sin embargo, este término ha sido discutido por ser “demasiado global” y no atender a las “múltiples capas y jerarquías existentes en el seno del intercambio cultural transnacional” (Huysen, 2011:31). En el caso concreto de la contra-tradición, se ha de señalar que se trata esta cuestión señalando siempre la dialéctica entre lo global y lo local desde una perspectiva estética. Al mismo tiempo, el contraste entre estos dos conceptos en otro contexto no sería tan marcado, pero la corta historia de la ciudad ha hecho que la huella del colonialismo y la modernización se acentúen significativamente. Sin embargo, podría decirse que habría que atender precisamente a la evolución particular de cada uno de los artistas para tratar de ver de qué manera resuelven esta tensión. Esta es una cuestión que será retomada en capítulos posteriores, ya que implicará una de las diferenciaciones principales entre la obra de Wall y la de Arden.

En todas las tensiones dialécticas que se han planteado está latente el problema de la propia historia de Vancouver o, más bien, de su formación como un territorio colonizado. Por ello, al abordar la cuestión de la identidad ligada al paisaje como una domesticación de la naturaleza es necesario atender al carácter colonial de esta postura. Ello nos ayudará a entender de qué forma el papel del artista en la producción simbólica del espacio opera en connivencia o a la contra de unos discursos impuestos sobre el espacio. Tal como nos recuerda Lippard (1997:13), la Historia –con H mayúscula– puede ser definida como aquella ficción escrita por los colonizadores, y esta narración oficial se impone sobre otras historias que permanecen escondidas y olvidadas. Aun así, la historia de muchos lugares se mantiene oculta y dependiente culturalmente de los pueblos colonizados y escarbando en sus sustratos nos encontramos aquello que ha sido enterrado. Ciertamente, la Historia tiende a significar las relaciones de poder que se han establecido y, por eso, la marca colonizadora del eurocentrismo ha llegado a clasificar

de “prehistoria”, la de los indios pre-colonizados, e “historia”, la colonización europea (Lippard, 1997:13). Inevitablemente, la contra-tradición se encuentra inscrita en la Historia de los conquistadores. Sin embargo, tal y como se profundizará en los capítulos en adelante, la posición de estos artistas con respecto a su pasado histórico se sustenta en una dialéctica negativa en términos adornianos. La influencia de la dialéctica negativa de Theodor Adorno es esencial para entender el distanciamiento de la contra-tradición con respecto a los discursos identitarios. Las obras de estos autores no buscan cerrar las contradicciones teóricas de la Modernidad, sino mostrarlas. Es decir, afrontan la Historia dejando visibles sus contradicciones, el carácter irreconcilable de los “vencedores y vencidos”, y reconociendo la imposibilidad de una síntesis histórica que borre las heridas de la colonización. Es en la negatividad dialéctica en donde radica la asunción de un modernismo crítico que diferenciará significativamente a los post-conceptuales de Vancouver.

Sin lugar a dudas, Vancouver se encuentra en una posición, como ya hemos señalado, paradójica. En este punto es donde puede definirse el posicionamiento de la contra-tradición como un movimiento que pone en debate las contradicciones aún vivas de la herencia colonial, la modernización y su proyecto cultural, el modernismo. Este está claramente enmarcado en una idea de Vancouver como una localización transnacional. Esto permitirá huir del reduccionismo que plantea el modernismo como un fenómeno genérico, global y uniforme. Por el contrario, existe una diversidad cultural que debe ser tomada en cuenta a la hora de abordar el contexto de Vancouver. A pesar de su carácter de provincia, en cierta medida, aislada, sus singularidades geográficas la han convertido en un enclave entre los influjos del Transatlántico Norte y Asia. Su diversidad cultural hace imposible la construcción de su historia a través de un enfoque que no sea post-colonial y que permanentemente revise la cuestión del multiculturalismo. Partiendo de sus peculiaridades históricas, el enfoque de los artistas de la contra-tradición plantea una continua negociación entre el modernismo alternativo y el modernismo clásico³⁸. Con todo, señalan un modernismo que se sitúa en un espacio difuso, pero de vital importancia a la hora de trazar una “genealogía de lo global” (Huyssen, 2011:26). A pesar de su juventud, o quizás a causa de ella, esta producción

³⁸ Según Huyssen (2011:23), hay un relato que cobra más protagonismo que otros, el del modernismo clásico, que se desarrolla en la Europa previa a la Segunda Guerra Mundial y sus principales metrópolis son París, San Petesburgo, Berlín, Zurich, Praga, Londres, Dublín, Múnich y Moscú. Por otra parte, pueden entenderse como modernismos alternativos aquellos que se desarrollaron fuera del eje occidental –Sudamérica o Asia, por ejemplo– y que han sido revisados en la posmodernidad (Huyssen, 2011:23).

simbólica de Vancouver traza una historia que va más allá de su constitución colonial y se entiende no como una creación espontánea, sino como el producto de “historias profundas y contingencias locales” (Huysen, 2011:26). A pesar de encontrarse en el influjo del modernismo del Transatlántico Norte, el no estar históricamente sincronizada, su característico mosaico cultural o su aislamiento geográfico acercan a la Columbia Británica a los modernismos alternativos. Sin embargo, a la hora de asumir su pasado histórico los artistas post-conceptuales han recurrido claramente al modernismo clásico retomando, entre otros, a Eduard Manet o Charles Baudelaire.

Tal como se ha tratado de hacer ver, la postura de la contra-tradición aleja a los artistas post-conceptuales de Vancouver del post-modernismo estadounidense. Se podría decir que, al menos seminalmente, se trata de una escuela fundada en el post-estructuralismo. Sin embargo, este debe entenderse como una teoría del modernismo, más que como una vanguardia de la posmodernidad (Huysen, 1988:227). De hecho, estos artistas se mueven en un diálogo crítico que pone en relación y armoniza posturas en principio enfrentadas como el post-estructuralismo y la autónoma de la obra de arte del modernismo greenbergiano.

Por último, nos centraremos en la última relación que sería acertado denominar como binomio, ya que debe ser tomado como una unidad formada por dos elementos dependientes y en equilibrio: el tiempo y el espacio. Entenderemos la historia como la construcción inteligiblemente humana del primero. En relación a esta cuestión, mencionaremos un término que será decisivo a la hora de analizar las relaciones espacio-temporales en la obra de los dos autores. Nos referimos al cronotopo, un concepto desarrollado por Mijail Bajtin para definir la asimilación artística de las relaciones espaciales y temporales en la literatura. Bajtin concibe al cronotopo como una intersección, por eso “expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo” (Bajtin, 1989:238) y “[l]os elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtin, 1989:238). En palabras de Bajtin:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtin, 1989:238)

Cuando hablamos de cronotopo nos estamos refiriendo a la obra de los autores y, por tanto, es un término ligado a lo formal. Aunque Mijail Bajtin desarrolló el cronotopo

como una categoría de la forma y el contenido que se desarrollaría en la literatura, en esta tesis será utilizada para analizar formalmente un tipo de obra artística, en su mayoría fotográfica. Consideramos que textos de Wall (1993a, 1993b), sobre los que se profundizará más adelante, tratan la relación entre la fotografía, como fenómeno sincrónico o simultáneo, y la realidad como un continuo narrativo. Según explica Wall (1993a:116), “[a]s a synchronic phenomenon, photography has a necessary, and necessarily dialectical, relationship to the phenomenon of the event, to the diachronic, to the narrative, the chronicle, the account”. En este sentido, la fotografía no tiene la estructura narrativa interna que permita construir un tiempo interior a la manera de la novela. De hecho, la fotografía se caracteriza por ser un corte en el tiempo, por una estructura poética más que novelística o narrativa. El “esto ha sido” de Barthes (1990:136) será entendido como un cronotopo ligado a la imagen. La sincronía de la fotografía, podría equipararse a los términos de “simultaneidad” y “non simultaneidad” de Bajtin (1989:245). Estos colocan a la imagen “al mismo tiempo” y “al mismo lugar” del evento fotografiado. Por su parte, la diacronía y articulación de la fotografía implicará un ajuste y una construcción continua del relato con respecto a la imagen.

En ese aspecto, dado que la fotografía no posee un relato, es el espectador el que tiene que mantener una relación dialéctica con la imagen y en su análisis construir una narración de la misma. Creemos que se ajustaría al concepto de cronotopo crítico, en el sentido de que el espectador continuamente debe re-significar la imagen. Tal y como señala Wall (1993a:116), “a photograph can be interpreted as having relationship with an account or a narration only by means of an analysis of its technical incapacity to encompass such structures”. A esto Wall (1993a:116) considera que debe ser denominando como “narratología” de la fotografía. Como veremos, las obras de Arden y Wall se ofrecen a dar una forma narrativa a través de la interpretación de la fotografía. Como señalamos en el capítulo anterior, el post-conceptualismo libera la significación de la obra para que el espectador pueda construir su propio significado. Esta doble vida de la representación en el arte post-conceptual fue definida por Wall como literaria y está basada en la libertad y responsabilidad semántica del espectador frente a la obra. Así, la significación de la fotografía está ligada a una narración y a una construcción lingüística que podría perfectamente producir un cronotopo artístico. Consideramos que esta es una condensación espacio-temporal, diferente a la desarrollada en la novela, que bien podría ajustarse al concepto de Bajtin. Por similares razones, creemos que el

proceso dialéctico que debe mantener el espectador en su análisis narratológico de la imagen puede ser considerado como un cronotopo crítico.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE OBRAS

II.1 La producción de Vancouver en la obra de Jeff Wall

II.1.1 La imagen y el texto: La intertextualidad del espacio de representación

A la hora de establecer qué se entiende por intertextualidad en la obra de Jeff Wall debemos definir de qué manera puede identificarse. Para ello, en este apartado comenzaremos por explicar de qué forma sus fotografías reconstruyen un espacio de representación y cómo sus significados pueden relacionarse con los significados de otras imágenes o textos. Hablamos de una reconstrucción ya que, como se ha señalado en capítulos anteriores, el programa de las vanguardias había desarticulado el espacio cerrado de la representación en pos de un tipo de obra artística que fuese en sí misma un proceso. En este sentido, entenderemos que este retorno a la representación nace desde un posicionamiento post-conceptual que no ignora las críticas de la vanguardia instituidas en su contra. Como veremos, el artista tratará de desarrollar su obra dialécticamente prestando atención a la tensión entre los argumentos de representación y la anti-representación. También, trataremos de analizar el modo en el que la defensa teórica de sus obras, trabajando el discurso a través de una sofisticación en el vocabulario y la terminología referida a las imágenes, señalará la conciencia de que sus fotografías están atravesadas y estructuradas por el lenguaje. Por tanto, es necesario considerar que no solo las fotografías son importantes, sino la producción semántica alrededor de ellas y el lenguaje utilizado a la hora de interpretarlas. Esto hace que el autor sea minucioso en el escrutinio de su práctica fotográfica y también de la glosa ensayística que rodea a sus obras.

Al trazar los orígenes de la obra de Jeff Wall pueden reconocerse una serie de fases, pero muy probablemente la más decisiva fue el curso que dio su obra a partir de finales de la década de 1970³⁹, que es el periodo en el que nos centraremos en este apartado. En este, la obra de Wall retomó los sistemas de representación pictóricos propios del cuadro para trazar una continuación y conexión con códigos cinematográficos y fotográficos. Las fotografías a gran escala formalizadas en caja de luz que empezaría a producir –como, por ejemplo, *The Destroyed Room* [Fig.3]– serían

³⁹ Ian Wallace establece un desarrollo del trabajo de Wall que entiende diferentes fases que aquí hemos reproducido. En palabras de Wallace, “[i]n tracing these origins, we observe that his work passes through three phases: the conceptual art period from 1969 to 1971; the hiatus of art-work which lasted from 1971 to 1977, when he was involved in political, academic and cinematic studies, including scriptwriting and lecturing; and finally in culmination of these nascent stages in the appearance of the cibachrome transparencies from 1977 to the present” (Wallace, 1984, n.p.). No quiere decir ello que estas sean las únicas etapas del trabajo de Wall, ya que cubren las primeras décadas de su trayectoria y su obra ha seguido desarrollándose hasta la actualidad. Simplemente las mencionamos para que quede constancia de ellas según habían sido definidas por Wallace, un artista bastante cercano a él durante esos años.

calificables como imágenes *mise-en-scene*, por su ejecución de forma premeditada y la recreación de complejas localizaciones y objetos. Hay en ellas una economía de signos que está cuidadosamente estudiada y pensada para que el espectador complete el significado de las imágenes. En un origen, este método de trabajo, que precisaba de la escenificación, trazaba más lazos en común con la realización cinematográfica que con la fotografía de reportaje. Al mismo tiempo, sus obras comenzaron a crear intersecciones entre las imágenes técnicas y aquellas tradicionales de la historia del arte. En este modo de planificar y producir las imágenes, su trabajo comenzó a sustentarse sobre una metodología que denominaremos intertextual. Es decir, partiendo de la multiplicidad de formas en las que se puede articular un discurso, el artista generaría sus imágenes teniendo en cuenta que sus significados se pondrían en relación con otras imágenes y textos en determinados contextos. Este tipo de estrategia tendría un carácter dialéctico en tanto que dialogaría y se construiría por oposición a otros discursos.

Uno de los aspectos remarcables de la línea de trabajo que Wall desarrollaría a partir de 1978, que es cuando expone su primera fotografía a gran escala, es que se llevó a cabo tras un periodo de siete años sin hacer ninguna obra. En este apartado, no nos centraremos en la producción que había realizado antes de esta pausa, que se estudiará más adelante, en el apartado II.1.3. Sin embargo, es necesario que remarquemos algunas circunstancias que se dieron durante la interrupción en la praxis de Wall para entender la dimensión intertextual de su trabajo posterior.

En primer lugar, a la hora de identificar las principales causas de este cambio en la producción de Wall es preciso considerar su relación con la academia. Tanto su etapa de formación en historia del arte, como en su posterior ejercicio como docente estableció una relación teórica con las imágenes, al mismo tiempo que se compaginó con su práctica fotográfica. En segundo lugar, su estancia en Europa a principios de la década de 1970 ayudó a que desarrollase una perspectiva de las tendencias norteamericanas neovanguardistas en conexión con la tradición pictórica occidental. En este sentido, sus visitas al Museo del Prado en Madrid o la National Gallery de Londres tuvieron muchas implicaciones en el desarrollo de su obra posterior⁴⁰. En tercer lugar, fueron importantes los experimentos fotográficos y cinematográficos que desarrolló junto con Ian Wallace y Rodney Graham en este periodo, que nunca llegaron a

⁴⁰ Wall se refiere en varios escritos a su estancia europea como un acontecimiento inspirador e influyente de su formación artística. Aquí, nos hemos apoyado en los testimonios que el artista da en su entrevista con Victor del Río (2012:27-28).

formalizarse en obra, pero que lo separaron progresivamente de las tendencias fotográficas acotadas en el arte conceptual. Además de esto, sus trabajos como guionista durante el tiempo que estuvo en Londres y su acercamiento al cine estructural lo llevaron a ver más allá de los horizontes de la fotografía. Todo este recorrido implicó el desarrollo de un espacio híbrido en el que la fotografía, la pintura y el cine se entrecruzaron.

Este bagaje de experimentación artística y teórica confluyó en la producción de fotografías en caja de luz en una intersección entre la imagen tradicional y la imagen técnica de la fotografía, el cine y los medios de comunicación. Sin embargo, se podría afirmar que el aparato de representación en el que se enlazarían los diferentes medios mencionados, conectándolos con una tradición de la imagen, es el cuadro como objeto intertextual. Sin duda, el punto de partida por el que la obra de Wall se mueve con plena conciencia de la intertextualidad de la imagen es su carácter continuista con la tradición pictórica. Ante la pregunta sobre qué es el cuadro o el *tableau*, término con el que normalmente se relacionan sus fotografías, cabría definirlo como un objeto teórico que tiene como tema la imagen (Stoichita, 2000:9). El cuadro supone un objeto intertextual por diversas razones. Primero, es un objeto de arte autónomo, es decir, es autoconsciente y autorreferencial y como imagen puede hablar de su condición de imagen. Segundo, se pone en relación discursiva con otras imágenes y textos. Tercero, establece una relación ilusoria entre el espectador, el sujeto, y él mismo, como objeto.

Dado que nos hemos referido y nos referiremos a ello de ahora en adelante, será preciso definir a qué nos referimos con *espacio de representación* cuando hablemos del cuadro. Para ello, será útil atender a la definición que realiza Julia Kristeva sobre el concepto de representación y, en concreto, la relación entre el lenguaje y la pintura:

Si cogemos, en efecto, un cuadro clásico, es decir, un cuadro cuyos signos icónicos son análogos a los reales representados (por ejemplo, *Les Joueurs d'échecs* de Paris Bordone, tal como lo hizo J. C. Schefer en *Scénographic d'un tableau*, 1969) podemos observar que la lectura del lenguaje de ese cuadro pasa por tres polos: 1) la organización interna cerrada (la combinación de los elementos en oposiciones correlativas: las figuras humanas, los objetos, las formas, las perspectivas, etc.): es *el código figurativo*; 2) lo *real* a lo que este modo remite; 3) el *discurso* en el que se enuncian el código figurativo y lo real. El tercer elemento, el discurso que enuncia, reúne todos los componentes del cuadro; dicho de otro modo, el cuadro no es otra cosa que el *texto que lo analiza*. Este texto se convierte en cruce de significantes y sus unidades sintácticas y semánticas remiten a otros textos diferentes que forman el espacio cultural de la lectura. Se *descifra* el Código del cuadro cargando cada uno de sus elementos (las figuras, las formas, las posiciones) de uno o varios sentidos que les hubieran podido dar los textos (tratados filosóficos, novelas,

poesías, etc.), evocados en el proceso de la lectura. El código del cuadro se articula sobre la historia que le rodea y produce de este modo el texto que constituye el cuadro. (Kristeva, 1988:317-318)

Como vemos, la representación pictórica se encuentra atravesada y constituida por la red de la lengua. Al código pictórico se le puede aplicar el concepto de estructura, en tanto que es un proceso construido a lo largo de la historia de la cultura. “El cuadro (...) no es sino un código estructurado; este código pone en marcha un proceso significativo que lo ordena” (Kristeva, 1988:318-319). Entendemos que la fotografía de Wall retoma el cuadro como modelo, en tanto que es un objeto con “una estructura cerrada que la lengua traspasa” (Kristeva, 1988:319) y el espacio de representación como una correlación entre la realidad y el lenguaje. A su vez, como señala Kristeva, el sentido que se le da a los elementos representados en la imagen viene dado a través de la evocación de otros textos e imágenes.

Para tomar como ejemplo de la asunción del espacio de representación en la obra de Wall, comenzaremos por su primera fotografía reconocida e impresa en una transparencia en una caja de luz, *The Destroyed Room* (1978). Esta obra fue fotografiada en un decorado desplegado en un estudio prestado al artista durante la primavera y el verano de 1978 (Naef & Vischer, 2005:274). La imagen representa una habitación totalmente destrozada que muestra dentro de sí misma los vestigios de un aparente acto de violencia. Tanto el mobiliario como las paredes y vanos de la habitación se encuentran despedazados y, en el centro de la imagen, cobra especial protagonismo una cama rasgada. Mientras, en el suelo de la habitación se extiende bisutería y lencería creando una amalgama policromática. Tanto las paredes, pintadas de un magenta suave, como las alhajas desplegadas por el suelo, crean un contraste que oscila entre una evocación erótica y el arrebato explosivo liberado. Pese a que el destrozo da lugar a una informidad, ciertos elementos, como la figura de una bailarina sobre una estantería, permanecen erguidos y testigos de la situación. Para tratar de hallar un significado, la imagen solo le deja al espectador la posibilidad de una pregunta: “¿qué ha pasado aquí?”.



Fig. 3. Wall, J. (1978). The Destroyed Room [Cibachrome en caja de luz]. National Gallery of Canada, Ottawa. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-1>



Fig. 4. Fotografía de la instalación de The Destroyed Room en la NOVA Gallery en 1978. Obtenido de los fondos de la biblioteca de la Emily Carr University of Art + Design.

La imagen resulta más extraña cuando se vislumbra un juego espacial en ciertos detalles de la habitación. A pesar de que reina un estado de desorden, el mobiliario y las roturas más evidentes de la habitación crean una composición. Al mismo tiempo, la puerta y la ventana dejan ver un exterior que percibimos como el resquicio de otro espacio. No obstante, el artista parece no haber querido ocultar que el espacio que se muestra no es una habitación, sino una réplica de una habitación. La puerta de la habitación, que debería dar a un pasillo, da a una pared de ladrillo blanca y la ventana no da al exterior de la calle, sino que deja ver la ventana real del estudio. En estos fragmentos de la imagen presuponemos un juego de espacios parecido al de las muñecas rusas, en el que cada espacio contiene a otro: la habitación representada, el estudio del artista y así sucesivamente. Es aquí donde esta obra es especialmente significativa, ya que nos percatamos de que la imagen es un trampantojo, una ilusión o, si se quiere, un espacio de representación. Dicho de otro modo, *The Destroyed Room* se presenta como un objeto perfectamente cerrado que, aun así, deja ver su carácter de simulacro entre la realidad y la representación.

La ilusión creada por el trampantojo forma parte esencial de la construcción del espacio de representación y desvela las intenciones del autor en la creación de un objeto autónomo. Esta intención se ve reforzada en la escala de las fotografías de Wall y en la composición de la imagen que hacía que el espacio de la habitación jugase con los límites que marcan el dentro y fuera de la imagen. Estos son elementos que *The Destroyed Room* planteaba desde que fue exhibida en el escaparate de la Nova Gallery, como una inserción de la imagen dentro del espacio del espectador [Fig.4]. Sin duda, esta obra podría leerse como una naturaleza muerta en la era de la publicidad de masas, funcionando “a la vez como espejo y como prolongación del espacio que las acoge” (Stoichita, 2000:14). A este respecto y teniendo en cuenta los claroscuros de esta obra, el espacio de representación es el lugar en el que se ven representadas cosas –pero también en el que se ocultan– y en el que estas se ponen en relación con otras. Con todo, a pesar del violento desorden en la imagen, esta contiene paradójicamente la construcción de un espacio autónomo para ella misma. Es más, el juego entre la construcción de un espacio cerrado y su destrucción, podría ser visto como una referencia al juego de la infinitud textual del cuadro. Tal y como lo define Kristeva:

Con este ‘devenir-texto’ del cuadro, se comprende que el cuadro (y por lo tanto el signo icónico) no representa lo real sino un ‘simulacro-entre- el-mundo-y-el-lenguaje’, sobre el que se apoya toda una constelación de textos que se cortan entre sí y convergen en una lectura de dicho cuadro, lectura que no se acaba jamás. Lo que parecía ser una mera representación ha resultado ser una destrucción de la estructura representada en el juego infinito de las correlaciones del lenguaje. (Kristeva, 1988:318)

De hecho, tal y como lo señalaría en un catálogo el propio autor, esta obra está en parte inspirada en la pintura *La mort de Sardanapale* (1827) de Eugene Delacroix, que el artista había visto en su visita al Louvre en Paris (Naef & Vischar, 2005:274). La pintura de Delacroix representa la muerte del rey asirio que, al verse acorralado en su palacio, ordenó destruir todas sus posesiones y súbditos. En el cuadro, las mujeres del harén son asesinadas, mientras el monarca observa desde su cama. A pesar de que este despliegue de personajes es sustituido en la fotografía de Wall por prendas y joyas, estos elementos representados dentro de la imagen, en su desorden, se prestan a la evocación de otros textos.

Recapitulando los diferentes aspectos de la obra que han sido mencionados, podríamos sintetizarlos en dos propiedades. Por un lado, la imagen es concebida como un espacio de representación cerrado y autónomo que crea una relación ilusoria entre ella y el sujeto que la observa, el espectador. Por otro, este espacio se relaciona de manera intertextual con el significado de otras imágenes y textos que pueden provenir de diversos medios. Como ya se ha visto, la estructura literaria se elabora con respecto a otra estructura en un cruce intertextual en la triada del espacio textual que propone Kristeva (1997:2-3) que comprende al sujeto, el destinatario y el contexto. Al conjugar estos ejes con los establecidos por Barthes y que conciernen al fotógrafo, a la fotografía y al espectador, puede establecerse la misma relación con imágenes previamente producidas. Partiendo de la base de que esas imágenes han sido pensadas, desarrolladas y defendidas a través de lecturas, escritos y textos, su significación se produce, por usar las palabras ya citadas de Kristeva, “en el lenguaje, pero jamás sin él” (Kristeva, 1997:3). Por otra parte, como se ha visto, aunque se trate de fotografía, esta se ha construido en base a códigos claramente pictóricos o, más bien, claramente icónicos.

La primera vez que *The Destroyed Room* se exhibió en la Nova Gallery, lo hizo junto con otra obra llamada *Faking Death* (1977) [Fig.5]. Se trata de una obra no reconocida por Wall a la que, sin embargo, debemos hacer mención ya que muestra el estado seminal de una idea que se desarrollaría de manera extensa posteriormente. Se trata de la relación entre el realismo y la ficción en la práctica fotográfica de Wall y el

posicionamiento que ha tomado el artista a este respecto. La obra aludida era un díptico que giraba en torno a una misma imagen: el lecho en el que, como el título de la pieza indica, el artista simula su muerte. Un panel muestra la imagen del autor postrado en una cama y otro muestra lo que sucedía entre los bastidores de la producción de la propia imagen, mostrando el plató con el equipo de producción y al propio Wall siendo maquillado y preparado para su actuación.



Fig. 5. Wall, J. (1977). The Faking Death. Catálogo de la exposición Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979).

Las razones por la que esta obra ha sido desechada son objeto de suposiciones, ya que el autor no ha dado demasiadas explicaciones al respecto. La más probable es que Wall (2015b) ha cambiado su postura acerca de la idea de que las fotografías son una falsedad, una ficción en sí mismas o un artificio. El hecho de que Wall no comulgue en la actualidad con la afirmación de que sus obras son un simulacro se debe a una progresiva asunción de su trabajo dentro de los marcos de la fotografía documental y realista. Sin embargo, se podría ir más allá y sugerir que con el rechazo a esta obra se rechaza también un énfasis de lo simbólico. Kristeva (1981:152) señala que en lo simbólico el significado es “dado en semilla” o, lo que es lo mismo, una obra tiene un

solo significado posible marcado desde su origen. El artificio evidente de *The Faking Death* ilustra una declaración de intenciones, pero al mismo tiempo deja poco espacio para la construcción de un significado por parte del espectador. Por el contrario, alejada del carácter enfático e informativo de esta obra, habrá en la obra de Wall una intención de que sus imágenes tengan un carácter polisémico. Como se verá, los significados de las obras de Wall se caracterizarán por no resultar obvios, sino por estar abiertos a las especulaciones del espectador. De esta forma, este último se presenta no como un receptor de un mensaje o una información concreta, sino como un creador de significados a través de las formas y los elementos que le son dados en la representación.

Otro aspecto que merece ser mencionado, es que tanto *The Destroyed Room* como *The Faking Death* establecían en la imagen y su título un juego con la muerte. Una a través de la exhibición del muerto y la otra a través de la huella de un acto de violencia. En el caso de *The Faking Death* esto se observaba de manera más evidente ya que el fingidor es el artista mismo. Fácilmente, se podría recordar la afirmación de Barthes acerca de que “[e]l nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” (Barthes, 1987:71). Es en este aspecto que la obra, aunque fallida o no reconocida por su autor, puede resultar interesante. Y es que podemos conectarla fácilmente con la muerte del autor anunciada por Barthes, que deja al espectador la responsabilidad de darle un significado al texto. Cabría señalar que, aparte de *The Faking Death*, en su extenso cuerpo de obras Wall únicamente realizó dos fotografías más en las que aparecía autorretratado, *Picture for Women* (1979) y *Double Self-portrait* (1979).

The Destroyed Room y *The Faking Death* volvieron a exhibirse juntas en la Art Gallery of Greater Victoria (Victoria, B.C.), junto con otras dos obras que se mostraban por primera vez, *Young Workers* (1978) y *Picture for Women*. En esta exposición celebrada cinco meses después de la clausura de la exposición en la Nova Gallery se publicó un pequeño catálogo [Fig.6] en el que el artista contextualizaba las piezas exhibidas con un texto y una selección de imágenes. En este catálogo, las obras de la exposición eran acompañadas de referencias a otras imágenes que partían de la tradición pictórica, pero también de referencias de la cultura popular. Es decir, la reproducción de cada obra se reunía en grupo de reproducciones de fotogramas, pinturas o imágenes de la cultura popular. Con todo, en el catálogo se presentaba como un marco de contexto

para la connotación de sus fotografías, mostrando referencias que provenían de fuentes diversas tales como el cine, la música pop o la propaganda⁴¹.

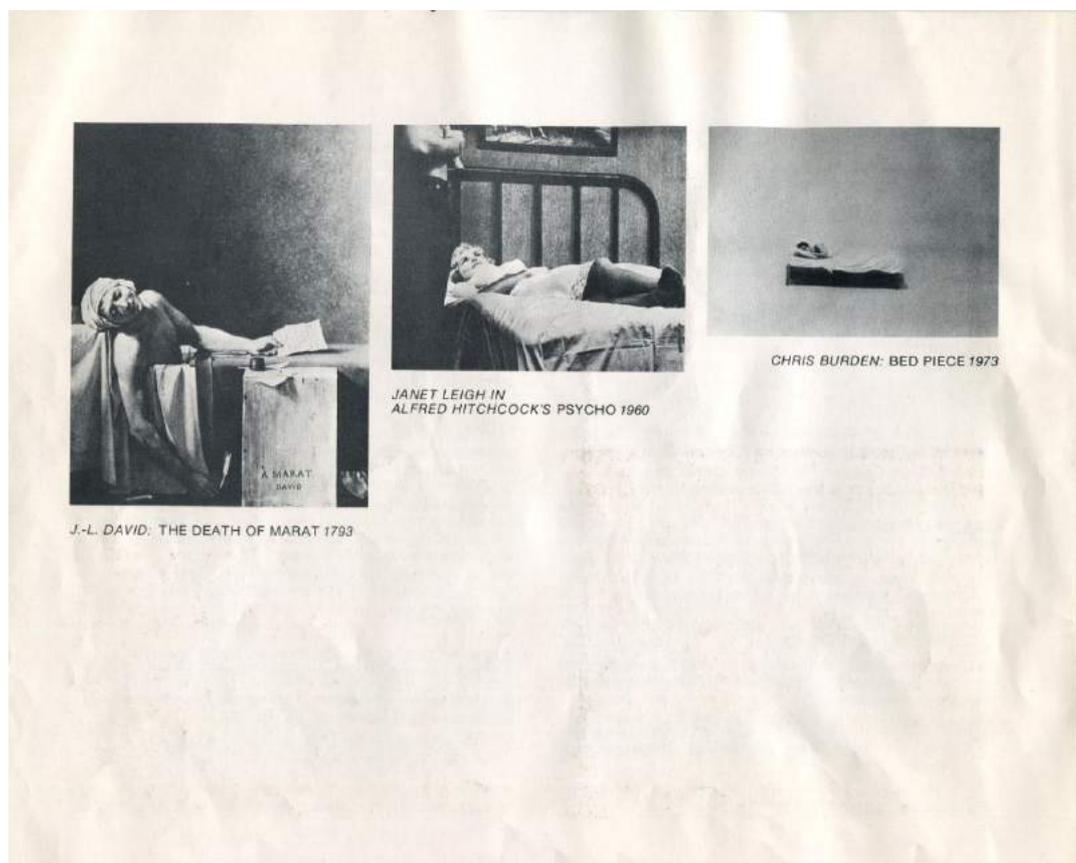


Fig. 6. Página del catálogo de la exposición *Installation of Faking Death* (1977), *The Destroyed Room* (1978), *Young Workers* (1978), *Picture for Women* (1979) (1978) en la Art Gallery of Greater Victoria. Por Jeff Wall. Victoria: Art Gallery of Greater Victoria. N.p.

La selección de referencias en el catálogo de esta muestra parece dejar claro que además de proponer un juego intertextual con obras de la historia del arte, el autor quería mostrar que estaba tratando con mitos culturales. Al mismo tiempo, en este

⁴¹ Hemos considerado detallar la heterogeneidad de las referencias, provenientes tanto de la considerada alta cultura como de la cultura popular, que en este catálogo acompañan la obra de Wall, para que se aprecie la amplitud del juego textual que proponían. Así, las imágenes con las que se acompañaba *The Destroyed Room* eran una reproducción de la pintura de Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*; una fotografía del interior de la instalación de Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946 -1966); una fotografía que documentaba el proceso de producción de la fotografía de Wall y otra captura de un escaparate de París tomada en 1977. Por su parte, *The Faking Death* era contextualizada con una imagen de la obra de Jacques Louis David, *La mort de Marat* (1793); un fotograma de Janet Leigh tumbada en una cama al comienzo de la película de Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960) y una fotografía de la *Bed Piece* (1973) de Chris Burden. A su vez, *Picture for Women* estaba acompañada por una reproducción de la famosa pintura de Édouard Manet, *Un bar del Folies-Bergère* (1882) y otra del cuadro de Diego de Velázquez, *Las Meninas* (1656), así como de la fotografía de Ricard Avedon, *Penelope Tree* (1967). Por último, la obra *Young Workers* era acompañada por una fotografía de la portada del libro *On the long march as guard to Chou En-Lai* de Wei Kuo-Iu (1978); una imagen del retrato pintado por Theodore Gericault, *La Monomane de l'envie* (1823) y otra de la portada del primer LP del grupo de post-punk PiL, *Public Image (First Issue)* (1978).

despliegue de referencias se mostraba que tras la obra había un proceso costoso y estudiado. En dicho proceso se incluían diversas capas que comprendían la concepción de la idea de la imagen, casi siempre basada en la lectura y el desarrollo del pensamiento visual del artista; la planificación, preparación de la localización y todas las operaciones derivadas de replicar lugares; la contingencia de la toma fotográfica, muchas veces dejando muchas decisiones a la eventualidad; la post-producción de lo fotografiado; y su montaje para la exhibición. A partir de este punto, podría añadirse una dimensión posterior a la exposición al público del objeto artístico que, si bien no es la obra misma, sí se adhiere continuamente a su lectura. Esta sería el comentario, materializado aquí como catálogo, pero que podría comprender también otras formas y medios. En este sentido, Wall parece bastante consciente de la glosa que se añade a sus imágenes, dedicándose al desarrollo de una labor ensayística paralela y en sincronía con su producción fotográfica.

La labor ensayística de Wall plantea un marco de debate cultural específico o, mejor dicho, un discurso. De hecho, en su texto para el catálogo de la exposición en la Art Gallery of Greater Victoria, “To the spectator” (1979), dirigía sus esfuerzos a contextualizar su obra dentro del discurso de la historia del arte. Por una parte, Wall parece interesado en conectar con un espectador entendido, capaz de articular su propio discurso a través de su bagaje cultural. Por otra, en el texto hay un interés de enseñar el proceso de producción de la pieza que enfatiza el carácter de la obra y la posición del artista como productor. Del mismo modo, el texto en defensa de su trabajo en el catálogo de la exposición, deja clara la relación entre el lenguaje y las imágenes. En sus palabras, “[p]ictures in the art context are necessarily open to, and constructed out of, elements, texts, or readings generated across the horizon of common or popular as well as academic forms of literacy” (Wall, 1979:438). A este respecto, es necesario tener en cuenta lo enunciado por Barthes en relación al texto como parte de una multiplicidad:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 1987:71)

Como vemos, la intertextualidad se encuentra tanto en la premeditación previa a la toma fotográfica como en su fase posterior de interpretación. A pesar de la autoría, el artista no tiene ningún control sobre la significación que se haga sobre la obra al relacionarla con otras obras. Instituciones, comisarios/as, críticos/as, otros/as artistas y, por supuesto, espectadores/as podrán convertirse en comentaristas y moldearán significados en torno a la imagen. Si se entiende la intertextualidad como la apertura de la significación de la obra, este ha sido el programa que ha dirigido todas las obras de Wall hasta el presente. En todo caso, su obra no debe ser entendida como un pastiche, sino como el desarrollo de un discurso dentro de la historia del arte o, si se quiere, un marco de referencias.

En este punto, para poder defender esta cuestión ligada al discurso de la obra de Wall es necesario pararnos en una pregunta: ¿de qué manera esta conexión con la tradición pictórica no es un ejercicio de nostalgia y sí una forma de continuar con una parte del discurso de la historia del arte y confrontarlo en el presente? Como ya se ha dicho, la pintura ha sido cuestionada por las vanguardias y puesta en crisis por el surgimiento de nuevos medios tecnológicos de reproducción de la imagen como la fotografía y el video. Como también se ha señalado, el contacto en primera persona de obras de Francisco de Goya o Diego Velázquez fue especialmente influyente para el canadiense durante su estancia en Europa. Sin embargo, en la obra de Wall, la conexión con la tradición pictórica tiene como punto de partida una actitud moderna que establece una relación entre su momento histórico y dicha tradición pictórica. En concreto, la postura “actualista” del trabajo de Édouard Manet fue escogida como modelo de esta práctica pictórica basada en la reinterpretación y actualización de los temas del arte (Chevrier, 2006:329). Esto puede observarse en que la temática de las obras de Wall se mueve, al mismo tiempo, en un terreno incierto y enigmático: imágenes cotidianas, referencias históricas o escenas grotescas.

En su mayoría, las imágenes producidas por Wall representan atmósferas más cotidianas, similares a las de la pintura impresionista, alejándose posteriormente hacia imágenes más inquietantes y, de algún modo, extrañas. Retomando el juego de citas al que recurre Wall en sus fotografías, podríamos, además, analizarlo como una interesante relación discursiva que remite a diversos textos culturales. En especial, las imágenes de Wall basadas en las pinturas modernas de Manet como *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) o *Un bar aux Folies Bergère* (1882) son un interesante caso de estudio, en tanto que

recurren al rescate de un corpus pictórico –visto con recelo por casi todas las corrientes vanguardistas –y una revisión histórica que demanda la actualidad de esas obras en el presente. De esta manera, podemos interpretar la estrategia referencial de Wall como un método de enriquecimiento del lenguaje visual, pero también como una táctica de distanciamiento y estudio de las imágenes. De alguna forma, la imagen puede ser leída, o entendida, partiendo de un texto anterior y de esta forma, ser incorporada a una gramática, en este caso visual. Sobre esta base, en las obras de Wall hay una clara asunción de una actitud de lo moderno básicamente basada en la obra de Charles Baudelaire y, en concreto, en *Le Peintre de la vie moderne* [El pintor de la vida moderna] (1863). Hay en sus fotografías un desarrollo de una educación de la mirada que recorre la historia, pero también una persistencia respecto a la representación del entorno del sujeto contemporáneo, su sociabilización y hábitat.

Podemos describir el trabajo de Wall a través de la influencia del texto de Charles Baudelaire, como posición crítica de mirada contemporánea dedicada a representar lo efímero y fugaz. En este sentido, muchas de las fotografías de Wall se caracterizan por ser cotidianas, pero al mismo tiempo esconder un tipo de extrañeza – que podríamos calificar con el término de Freud (1992:219), *unheimliche*, que ha sido traducido como lo “ominoso”, lo siniestro familiar. Como veremos, la ambivalencia es común en la lectura de muchas de sus fotografías, dejando al espectador la tarea de crear sus propias conclusiones. Esta extrañeza se conjuga en su fotografía a través de lo fugaz y, a la vez, lo eterno, reclamando la validez en el presente de una herencia artística muy anterior a la contemporaneidad del artista. En relación a esta cuestión Wall señala:

Baudelaire said something else about the “painting of modern life” that I think is important for photography; he said that it was necessary for this art to combine an element of the instantaneous, the fleeting, with an element of the eternal, and out of the combination of those two elements would be created what he called “philosophical art.” Baudelaire managed to project a possible form of art into the future. The “painting of modern life” can be painting, photography, cinema, anything; it may be the most open model for art ever formulated. But open in a demanding, structured way. (Wall & Chevrier, 1998:282-283)

Con esta asunción de la vida moderna como una línea discursiva a través de la cual Wall articula su trabajo, queda clara la forma en la que hace converger códigos pictóricos con otros actuales como los de la fotografía y el cine. Por otra parte, se apunta a un tipo de discurso mayor o elemento de eternidad, que en este caso puede ser entendido como el

discurso del arte como un conjunto de textos que se han prolongado a lo largo del tiempo y re-actualizan a través de su uso.



Fig. 7. Wall, J. (1979). Picture for Women [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Picture_for_Women

Un ejemplo del continuado interés de Wall por la obra de Manet y la práctica del “pintor de la vida moderna” es la obra *Picture for Women* [Fig.7]. Esta fotografía tomada en un estudio de Vancouver está inspirada en el cuadro del pintor francés *Un bar aux Folies Bergère* que Wall había podido ver en la Gallery of the Courtauld Institute en su estancia en Londres. Esta fotografía también propone la construcción de un espacio de representación que se sustenta en un ilusionismo o, al menos, en un truco visual. Como en la pintura de Manet, el cruce de miradas entre el que retrata, el artista, y la retratada se hace evidente gracias a la mediación de un espejo. Sin embargo, para nosotros la imagen solo es visible gracias a la mediación de la cámara, que se encuentra reflejada en el espejo y ocupando el centro de la composición. Con todo, en esta fotografía, al igual que en el cuadro de Manet, la construcción ideológica de la mirada reposa en la pregunta sobre quién mira y quién es mirado. Como afirma Gillian Rose (2002:136), un discurso es un conjunto de saberes y declaraciones que estructuran la forma en que se piensa una cosa. Dado que los discursos se articulan a través de imágenes verbales y visuales, la construcción de la mirada no deja de ser una forma de

conocimiento que moldea al sujeto. En este sentido y en relación con las obras mencionadas de Manet y Wall, cabría hacer mención a las palabras de Laura Mulvey:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (Mulvey, 1999:837)

La actualización de la pintura de Manet al ser retomada en la fotografía de Wall la conecta con los discursos visuales desde una perspectiva que tiene en cuenta la construcción ideológica de la sexualidad o, más específicamente, una lectura sobre la construcción de los roles de género a través de la mirada. Se pone en el mismo contexto, contrastar la vigencia y volver a articular los discursos de las imágenes. En obras posteriores revisitó varias veces la obra de Manet, en *The Storyteller (1986)* y *Tattoos and Shadows (2000)*. Estas “citas” aluden a la composición pictórica y a un referente claro, al mismo tiempo que pueden leerse como una declaración del artista sobre la vigencia en la actualidad de discursos elaborados a través del aparato pictórico y que conectan con los discursos actuales. En este sentido, la conexión entre la intertextualidad y la asunción del carácter dialéctico de “la pintura de la vida moderna” puede ser entendida como un recurso metodológico de Wall.

En resumen, puede reconocerse una suerte de método en el que el autor propone un juego intertextual, presentando sus obras en relación a sus referencias visuales para hacerlas dialogar con discursos del pasado. Esto no quiere decir que el artista se sume o reafirme estos discursos, sino que desde su posición en el presente los contrasta dialécticamente. Tal y como advierte Barthes (1987:78), la textualidad no es un juego de filiaciones, sino una articulación semántica llevada a cabo por el lector o espectador. Por ello, lo que propone Wall es una especial atención a las formas y discursos asociados a las imágenes, sugiriendo la necesidad de su re-articulación continua. En realidad, su obra plantea una lectura que permite al espectador tomar distancia con la imagen que está viendo y entenderla como un aparato dentro de un código textual. En este sentido, el trabajo del artista presenta un carácter sistemático perfectamente definido y, al mismo tiempo, continuamente abierto. En él, la obra está liberada de su responsabilidad de información, será claramente literaria y, por tanto, post-conceptual.

Habiendo identificado una metodología intertextual en la obra de Wall, convendría recapitular para comprender las razones por las que el autor la mantiene a lo largo de la misma. Es patente el interés del autor por establecer un marco crítico en el que desarrollar su obra o, más bien, establecer un marco de contexto. A este respecto, textos escritos por el autor tales como “To the spectator” o “Frames of Reference” (2003) son especialmente significativos, ya que en ellos el artista describe un método y una serie de referencias asociativas en su trabajo⁴². En cualquier caso, el artista manifiesta su “respeto” por estos artistas, extrayendo reflexiones acertadas de cada uno de ellos y, de alguna manera, apaciguando debates que parecían irreconciliables – manteniéndose abierto tanto a los textos de Clement Greenberg y Michael Fried, como a los discursos de la vanguardia heredados de figuras como Marcel Duchamp. Este posicionamiento artístico demuestra que el debate tras las vanguardias no quedó completamente cerrado como cierto sector crítico puede sentenciar, sino que siguen vigentes muchos problemas del pasado que aún esperan ser resueltos. De este modo, el trabajo de Wall plantea la necesidad de un contexto que conecte con la tradición de la imagen y que permita su discusión en el presente.

Con todo, la reconexión con la tradición pictórica y la asunción del espacio de representación no serán una regresión conservadora ligada a la posmodernidad, sino precisamente una estrategia para establecer un juicio crítico sobre la herencia de la Modernidad. Por ello, desde sus primeras fotografías a gran escala de finales de la década de 1970 hasta la actualidad, uno de los elementos más llamativos de las fotografías de Wall es su atención a la iconografía que parte de la tradición occidental de la representación figurativa que comienza con la invención del cuadro como objeto intertextual. Al fin y al cabo, para poder establecer una crítica a la ideología tras las imágenes, debe reconocerse el contexto social en el que se producen y reproducen las mismas a través de un marco de referencias. Además, al profundizar en la obra de Wall, en la totalidad de sus cuadros-fotográficos, es claramente reconocible una riqueza de

⁴² En “Frames of reference” (2003:175-181), Wall explica la ambivalencia de sus referentes en sus primeros años como artista, desplegando un amplio abanico de autores. En el texto, reconoce la influencia de artistas como Jackson Pollock –su espontaneidad pictórica es asemejada por el canadiense al acto fotográfico–, o Carl Andre –interesado en el carácter temporal y espacial de sus piezas (Wall, 2003:176). Wall se declara influenciado por fotógrafos como Walker Evans, Paul Strand o Eugène Atget, o pintores como Diego Velázquez o Édouard Manet. A su vez, confiesa su interés por las fotografías de Stephen Shore y Garry Winogrand, al mismo tiempo que por el trabajo de “cine-fotógrafos” como Néstor Almendros, Sven Nykvist o Conrad Hall. De la misma forma, admite la influencia de escritores y cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Robert Bresson, Luis Buñuel, Terrence Malick o Jean Eustache, abriendo el debate de la imagen, no sólo hacia la pintura y la fotografía, sino también hacia el cine.

lenguajes distintos –o el mismo de diferente manera– en los que Wall toma como modelo el reportaje o bien una deriva más cinematográfica que cruza el fotograma con el cuadro pictórico. Como se verá en el siguiente apartado, Wall contrastará el modelo pictórico y cinematográfico de sus obras, con un modelo documental que entiende la fotografía como un medio con un sentido propio.

II.1.2 La imagen y el texto: Mimesis y diégesis en la imagen fotográfica

Como veíamos en el apartado anterior, en su primera exposición individual Wall reforzó sus imágenes con un texto dirigido al espectador que justificaba la formalización de sus imágenes en transparencias en cajas de luz. La proposición de un marco de referencias para las imágenes hace evidente la importancia de unos códigos para el diálogo con otro sujeto cultural o, si se quiere, la construcción de un espectador crítico, que ejerza un juicio autónomo frente a la pieza. Puede deducirse que se resalta la importancia del espectador tanto como pieza clave de la significación de la obra, como por su papel como hablante de la cultura. Como veíamos, el mito se convierte en un habla a través de las formas sociales generalmente reconocidas y en su texto se hace referencia a la importancia de la relación entre el espectador y la representación. Para el artista, dentro de la estructura del sistema de representación se construyen el significado, las significaciones y los patrones de lectura del sujeto (Wall, 1979:437). Entendiendo la significación como la conjunción de forma y conceptos, la innovación del trabajo de Wall a partir de este periodo no viene únicamente del uso de un sistema de significación relacionado con los medios de comunicación, la caja de luz, sino del intento de establecer una continuidad con la historia de la imagen occidental. Según Wall, si el espectador sigue estando mediado por los códigos de la representación y de la historia del arte es porque estos se han perpetuado a través de los sistemas de significación de la cultura de masas. El entendimiento de que es necesaria la conjunción de los códigos de representación ligados a la tradición artística de la imagen, con los de la cultura del espectáculo ha sido denominada por Wallace (1984:n.p.) como un “positive

antagonism”⁴³. Esto es, una crítica immanente al sujeto como espectador recuperando los temas de la historia del arte.

En su texto “The site of culture” Jeff Wall (1983:18-19) dejaba ver un posicionamiento preocupado ante la supuesta “muerte de la vanguardia” y la deriva de la cultura en el contexto del tardo-capitalismo. Si la relación dialéctica entre la vanguardia y el arte institucional se había establecido en un equilibrio dentro del arte moderno a finales del S.XIX y en la primera mitad del S.XX, tras la Segunda Guerra mundial esta definición por oposición era cada vez más difusa. Con su desvanecimiento, lo que se impuso fue la institución totalizadora de las industrias culturales. Tal y como la denominarían Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998:165), la industria cultural no tiene un elemento contrario que la contrarreste y, por tanto, “[l]a cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza”. Tanto la deslegitimación de la representación por parte de la vanguardia, como la homogeneización de la industria cultural plantean un callejón sin salida para la posibilidad de un discurso crítico dentro del arte. Al preguntarse cuál es el sitio de la cultura, Wall planteaba la necesidad de una postura más compleja y con muchos más matices que pudiese plantear una renovación para el arte crítico. Considerando que el capitalismo y la cultura del espectáculo habían vampirizado tanto las formas canónicas de la representación, como las ideas de la vanguardia, Wall considera preciso retomar una discusión cultural respetando el carácter múltiple de sus voces críticas.

Con respecto a esta cuestión, desde comienzos de la década de 1980, Wall comenzó a realizar una notable labor crítica y ensayística paralela a su obra. En ella, como en su práctica artística, empezó a dar forma a una discusión que consideraremos dialógica. Esta consistirá en escribir sobre otros autores, poniendo varias posturas en relación, para dar forma discursiva a su propio cuerpo de imágenes. Por un lado, llevará a cabo un ejercicio de rigor histórico en el que planteará una postura no disruptiva, sino continuista, con respecto a planteamientos artísticos y teóricos anteriores. Por otro, el

⁴³ En el certero análisis que Ian Wallace (1984, n.p.) hace sobre la obra de Jeff Wall, este reconoce cómo “the function of pictorial representation came to be transferred from the domain of art, with its exclusive ends, to the mass media”. Por tanto, el “positive anatagonism” consiste en no rechazar el efecto de este ilusionismo pictórico de la cultura del espectáculo, sino abordarlo desde dentro. El artista Ian Wallace añade: “By internalizing the crisis of this logos and conflating all the possible terms of its critique into the singular pictorial image, he articulates within coherent and public pictorial codes a quintessential subject matter. Rather than embracing the current stylistic eclecticism that seeks to perpetuate an illusion of freedom as simply being a matter of choice, his critique operates from within the repressive subject itself, its tension within the unity of the frame, and its relations to the structures which condition spectatorship.” (Wallace, 1984, n.p.)

artista entenderá la historia como un diálogo narrativo en que Wall, como autor, desarrollará un discurso que narra, y los autores a los que pone en relación actúan como discursos narrados. No en vano, entenderemos que Wall (1979:438) se refiere a un tipo de aprendizaje cultural que él mismo denominaría como una forma de “literacy”. Desde el Barroco o el nacimiento de la pintura holandesa del S. XVII hasta figuras claves como Greenberg o Duchamp, el debate cultural en el que se mantiene la obra de Wall se enmarca en un contexto cultural específico. Teniendo en cuenta esto como una acotación, debemos entender que Wall se refiere a un determinado debate cultural que plantea unos marcos al espacio de diálogo intertextual.

En relación a su práctica artística, Wall también recurrirá al discurso polifónico para construir sus imágenes. En este sentido, el artista ve la necesidad de una actitud artística disidente, proponiendo la recuperación de la postura crítica que había ocupado la vanguardia, simplemente para establecer una posición de defensa contra la cultura de masas (Wall, 1983:19). Contrariamente a las manifestaciones anti-representación de las neo-vanguardistas, Wall volverá a defender la obra de arte y la imagen como una entidad autónoma. Con ello, pretende abordar críticamente la desarticulación de la representación por los movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial y su asimilación en la cultura de masas. Tal y como escribe Wallace:

In Wall's work, despite all such normative practice, and against all conventional traditions of modernism, will be recognized as holding a significant position within the contemporary avant-garde, or what is left of it, it will do so from the point of its own origins: his link with conceptual art in the late '60s, to art history, and to this studies to revolutionary avant-garde. We must also account for his familiarity with those moments of absorption within the realm of popular culture, the mass media and the 'culture industry'. (Wallace, 1984:n.p.)

Habiendo reconocido que las neo-vanguardias habían llevado al límite la destrucción de la institución de la representación, pero que la cultura del espectáculo la había absorbido, para Wall es necesario recuperar los temas artísticos y llevar a cabo una crítica en el campo de la significación de la imagen. Por ello, el artista afirma “[to be] interested primarily in subject-matter, in an art of subjects” (Wall, 1979:437). En palabras de Wall (1979:437), dentro del medio lumínico se encuentran contruidos “the meanings, significations, or patterns of the subject”.

Como se ha señalado, la obra de Wall hace que el suyo no sea un arte rupturista, sino que precisamente trate de defender una continuidad y la idea de que la historia del

arte es imprescindible a la hora de producir un arte auténtico⁴⁴. A pesar de que Wall no pretende ser un historiador del arte, su obra se basa en el continuo estudio de este campo “in terms of the theoretical issues posed by the historical development of the means of production of representation or signification” (Wall, 1979:438). Si entendemos el tema artístico como una forma ligada a un sistema de representación, pero también al contexto histórico y cultural de una época, a la hora de abordar su continuidad surgen cuestiones derivadas de su vigencia⁴⁵.

Ya que nos hemos referido al hecho de que la obra de Wall recupera los géneros artísticos, es necesario especificar qué entendemos por estos. Si cada medio ha desarrollado diferentes códigos que se han consolidado a través del tiempo, cada lenguaje artístico desarrolla su propio sistema de representación. Así, entenderemos el género artístico como una categorización histórica que engloba estos discursos y sistemas. El artista Roy Arden expandía la concepción continuista de Wall en su texto “Photography, Genre and Continuity” (1997). En él, proponía una reflexión acerca de cómo la fotografía fue asumiendo progresivamente las funciones de representación figurativa. Arden (1997:5) señala que la fotografía asumió la representación de la historia a través del modelo foto-periodístico, pero lo hizo a través de convenciones que venían de la tradición pictórica⁴⁶. Tal y como escribe Stoichita (2000:9-10), “el tema del cuadro se revela como un fenómeno secundario, estructurado a partir de una intención de comprensión y autocomprensión que pertenece al nuevo objeto figurativo, es decir, al propio cuadro”. Entendido como un sistema secundario, el tema artístico puede ser entendido como un texto cultural que acompaña a la imagen. No en vano, Wall declara

⁴⁴ En este sentido, Wall no difiere de las teorías modernistas de Clement Greenberg y su defensa del continuismo en la pintura moderna. “Nada podría ser más ajeno al arte auténtico de nuestro tiempo que la idea de ruptura de la continuidad. El arte es –entre otras cosas– continuidad, y sin ella resulta incomprensible. Si prescindiera del pasado, y de la necesidad y la obligación de mantener los niveles de la calidad, al arte moderno le faltaría sustancia y justificación” (Greenberg, 2006:120)

⁴⁵ A este respecto, el propio Wall (2003:174) se ha referido a los dilemas del planteamiento sobre quiénes eran los maestros y de qué manera habría que estudiarlos tal y como estos habían estudiado a sus predecesores. En este sentido, el retorno a los temas artísticos por parte de Wall es una forma de reconstrucción del aparato de representación y una metodología a través de la que puede construirse un discurso.

⁴⁶ Arden señala cómo la transformación de los géneros y los temas artísticos en la Modernidad se va trasladando a una progresiva representación de los elementos ordinarios de la realidad. Mientras que la fotografía fue asumiendo la representación histórica, desde el Realismo los pintores fueron trasladándose progresivamente a los géneros menores como el bodegón, el retrato o el paisaje. “The system of genres which ordered the representational enterprise of painting previous to the modern era was subject oriented. A picture’s worth was firstly tied to its subject matter rather than its mode of execution. At the top of the hierarchy were history painting and mythological scenes, below them were portraits, followed by landscapes and lastly, the still life. The further from a direct depiction of human drama, the lower the rank of the picture.” (Arden, 1997:5)

que sus “pictures are like the bright, beautiful slides of art I’ve shown for years in art history lectures” (Wall, 1979:438). El sentido que pudiera dar en sus clases acerca de las imágenes de su carrete de diapositivas debe ser considerado como parte de la producción semiótica de las obras. Al mismo tiempo, el sentido que se le da al objeto artístico o, más concretamente, a la fotografía y el criterio que se establece para categorizarlo constituye en una mitificación secundaria. En este sentido, debemos reconocer que lo que entendemos como el tema de la imagen queda inscrito a una significación secundaria y esta puede ser entendida como una posible narración que da sentido a la imagen.

Aunque parte de la tradición pictórica, Wall (2003:177) no está interesado en hacer referencia a los géneros tempranos del arte pictórico. Por supuesto, tampoco se establece en su obra una jerarquía entre los géneros nobles y los géneros menores. Más bien, su asunción del “pintor de la vida moderna” llevaría a un reconocimiento del artista como periodista, alguien capaz de conectar los géneros mayores y nobles del arte con los géneros menores (Wall, 1993a:140). Wall (1993a:135-136) plantea que el fotoperiodismo continuó la labor de la pintura de historia y, en esta relación entre los temas artísticos y los temas específicos del periodismo, hay una similitud entre los sistemas de significación de la fotografía y los de la pintura. Así, en su obra los temas realizan un discurso dialógico que se mezcla con géneros como el retrato, la escena histórica o el paisaje. A su vez, su obra no se centrará únicamente en temas pictóricos, sino que abordará géneros cinematográficos o temas propios de la fotografía, derivados del reportaje.

Como vemos, el conjunto de la obra de Wall también plantea una dimensión polifónica en lo concerniente a los temas iconográficos. Es decir, estilos y modelos representacionales que provienen de diferentes medios se interrelacionan haciendo que un sistema de representación sea mostrado a la luz de otros. No obstante, como ya se adelantó, el conjunto de su obra se podría resumir en un modo de entender la imagen fotográfica. Este consistiría en un diálogo entre un modelo “pictórico-cinematográfico” de la fotografía y un modelo fotográfico documental. El primero incide en los aspectos narratológicos de la imagen. Es decir, en el sentido de la imagen construido a través de la narración o, si se quiere, de una dimensión diegética de las imágenes. El segundo hace referencia al hecho de que las imágenes fotográficas, en tanto que “documentales”,

registran algo que está ocurrido en la realidad a través de la mimesis⁴⁷. Estos dos aspectos siempre están interrelacionados en todas sus obras, pero para tratar de determinarlos nos enfocaremos en cada uno de ellos a través de un ejemplo para cada uno.



Fig. 8. Wall, J. (1986). *The Storyteller* [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286725>

Para aborar el primer modelo, la obra idónea es una de las más emblemáticas de Wall, *The Storyteller* (1986) [Fig.8], fotografiada por el artista en Vancouver. En ella pueden verse un grupo de personas en una ladera al borde de una autopista. Realmente desapercibido por los habitantes de la ciudad, este espacio sirve como enclave para una escena pastoral. En la imagen, la autopista parece sugerirse como metáfora de la una modernización, mientras que aquellos que aparecen a sus bordes o bajo el puente son los expulsados de la vía del progreso. El personaje de la narradora lo encarna una mujer en la esquina inferior izquierda de la imagen y por sus gestos deducimos que está comunicando algo a otros dos personajes. La composición de uno de los grupos evoca a la pintura *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, una escena pastoral parisina en la que una prostituta desnuda está sentada junto a dos hombres vestidos en un claro del bosque. La pintura de Manet es un claro emblema de la anti-épica moderna, que a la vez que continúa con los sistemas de representación burgueses, los desafía. Al mismo tiempo,

⁴⁷En el *Libro III* de la *República*, Platón (2008:182) diferencia dos tipos de narraciones, una imitativa y otra simple. La primera sería la mimesis y la segunda la diégesis. La fotografía implicaría estos problemas, una conjunción de la mimesis y la diégesis o, como se ha referido Wall, del carácter poético de la fotografía y la narratología del texto.

puede considerarse como un modelo de continuismo, ya que Manet dialoga con referencias pictóricas anteriores como Giorgione (Lengerke, 2002:491). Por su parte, a propósito de *The Storyteller* y prestando especial atención al personaje de la mujer que está contando una historia, Wall escribió en 1986:

The 'figura' of the storyteller is an archaism, a social type which has lost its function as a result of the technological transformation of literacy. It has been relegated to the margins of modernity, and survives there as a relic of the imagination, a nostalgic archetype, an anthropological specimen, apparently dead. However, as Walter Benjamin has shown, such ruined figures embody essential elements of historical memory, the memory of values excluded by capitalist progress and seemingly forgotten by everyone. This memory recovers its potential in moments of crisis. The crisis is the present. This recovery parallels the process is in full swing and its impact is transforming standard criteria of literacy, creating openings for a newer concept of modernist culture, one not so unilaterally futuristic as the one still reigning in Europe and North America. The Native peoples of Canada are typical case of this dispossession. The traditions of oral history and mutual aid survives with the although in weakened forms. So the image of the storyteller can express their historical crisis. The focus of Native education is on the rediscovery of cultural identity, which implies a reconstruction of history, and so possibly a reinvention of archaic figures like the storyteller. That could maybe provide a new 'figura' within modernism, one among may, I hope, which would emblematised peace, knowledge, frankness, sympathy, high spirits, fearlessness, acumen, dialogue, cunning, economy, passion. (Wall, 1987:304)

En *The Storyteller*, la referencia a Manet es contrastada con la historia de las Primeras Naciones. Por la imagen, podemos intuir la pervivencia de una tradición a través de lo oral, ya que ha sido desplazada por la hegemonía de un discurso colonizador. En su texto, Wall hace clara referencia a una condición cultural e histórica moderna que afecta a todos los sujetos de manera global. Otro de los aspectos que podemos extraer de las palabras de Wall es la alusión a una Modernidad, digamos, hegemónica y a otra alternativa, perteneciente a los desposeídos.

The Storyteller plantea un cuestionamiento crítico sobre la hegemonía de un único discurso: el monólogo histórico que puede representar la Modernidad. Por eso, esta obra plantea un diálogo entre el modernismo de Manet y aquel que ha borrado el pasado cultural de las Primeras Naciones. Por otro lado, del mismo modo que la obra de Manet, la obra de Wall plantea un continuismo con respecto a una tradición artística anterior. Sin embargo, la obra también plantea la imposibilidad de una narración unificadora y, por tanto, la importancia del reconocimiento de la pluralidad de las voces que recoge. Tal y como señala Jean François Chevrier:

En la tradición pictórica en la que se sitúa este cuadro fotográfico, marcado sobre todo por el "Déjeuner sur l'herbe", de Manet, la relación enigmática entre los personajes puede resultar una arbitrariedad deseada y explicitada en el pintor. Los personajes forman a

menudo un grupo heterogéneo o constituyen un ejemplo de una sociedad mezclada, como “Un dimanche à la Grande Jatte”, de Seurat. Este cuadro es el monumento, el lugar común monumental y antiépico de una pintura de la vida cotidiana que se realiza a través del montaje de elementos, de figuras o de pequeños grupos aislados, más que a través de la conjunción de estudios de detalle en una composición narrativa (o dramática) unitaria, tal como lo requería la tradición de la pintura de Historia. “Tattos and Shadows” relaciona los monumentos paradójicos de Manet, Monet y Seurat al modo menor de la instantánea. El grupo de tres personajes (dos más una en el plano del fondo) constituye la imagen reducida de una tribu moderna, cuyos miembros son individuos aislados, insulares. (Chevrier, 2006:336)

Es importante remarcar que aquí se señala el carácter ruinoso de la pintura moderna como monumento que, aunque trata de unificar, de él nace una narración frustrada. Como concepto platónico, la diégesis hace referencia al espacio de ficción en el que las situaciones y los eventos narrados ocurren (Genette, 170:194)⁴⁸. Uno de los aspectos más relevantes de *The Storyteller* es la relación truncada de la imagen con una diégesis, la narración de una historia. En la fotografía de Wall, a través de la mujer narradora, podemos intuir la existencia de un relato que se muestra precisamente a través de su ausencia. La imagen fotográfica no es capaz de mostrarnos el contenido de sus palabras, ya que ha quedado fuera de la imagen. La historia de la narradora de *The Storyteller* queda suspendida por la propia naturaleza de la imagen, por nuestra percepción de la misma, dado que la distancia entre la mujer representada y el espectador está marcada por relación sensible visual. Sin embargo, podría decirse que el espectador se convierte en el narrador del momento en el que está viendo la propia imagen (Wall, 2015b). Es el espectador el que tiene que jugar un rol con respecto a la imagen y, por tanto, debe proponer un lenguaje para la imagen. Esta última repliega en sí el secreto de una narración, de una historia, pero no deja de ser una imagen, la huella de un acontecimiento.

En relación a las imágenes fotográficas, podríamos entender la diégesis como un concepto que hace acto de presencia precisamente a través de su negación. Otro ejemplo ilustrativo de la diégesis dentro de la obra de Wall es *Diatribes* (1985). La fotografía muestra a dos mujeres, una de ellas con un bebé en el regazo, caminando y conversando por un área del extrarradio de Vancouver. La conversación que mantienen entre ellas resulta totalmente velada. Tanto la localización, como la indumentaria de los personajes

⁴⁸ En relación a la diégesis, Gérard Genette (107:193-194) escribe que “[p]ara Aristóteles, el relato (diégesis) es uno de los dos modos de imitación poética (mímesis), el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público.” Esta distinción entre una poesía narrativa y una poesía dramática es una continuación de lo que había sido esbozado por Platón en *La República* acerca del relato o narración simple en oposición a la poesía como mímesis.

muestran que pertenecen a un estrato social bajo. No obstante, la composición de la imagen remite a la pintura de Rafael Sanzio, *Scuola di Atene* [La Escuela de Atenas] (1509-1511); en especial en sus dos personajes centrales, Plantón y Aristóteles. Interpretándola como una meta-referencia, podríamos entender que la discusión entre las distinciones poéticas que se daba entre estos dos filósofos griegos se da de igual manera en la fotografía. ¿Trata Wall de decirnos que la imagen es una tensión entre una narración diegética y una mimesis poética?

Las acciones representadas en las fotografías de Wall suelen confundirse con ficciones⁴⁹. La confusión es significativa en tanto que deja ver la incógnita narrativa que se esconde en sus imágenes. En las obras del artista se reconoce una condición que permite acercarse a ellas desde la posición de “lector”, como asistente a una narración oculta. En la obra de Wall reconocemos el vínculo entre un análisis narratológico de la fotografía y el carácter poético de la fotografía en sí misma (Wall, 1993a:138). Dada la incapacidad de la fotografía de ser narración por su carácter sincrónico, es precisamente la interpretación la que se ve obligada a construirla. Esta relación dialéctica entre imagen y texto es descrita por Wall de la siguiente manera:

The experience of a photograph is associative and simultaneous, and in this respect, it resembles our experience of poetry. In poetic writing, meaning is not achieved by means of a consistent structure of controlled movements along lines made up of sentences. Rather, the poem is made of lines that may resemble sentences typographically but which abrogate the requirement to be read the way sentences are read. So, there is a break with any necessary relation to the chronicle. (Wall, 1993a:138)

Como vemos, Wall destaca la forma en la que la ausencia de una estructura lingüística hace que la imagen produzca su significado de forma diferente. Por eso, la identificación de la fotografía con el texto del periodismo prosaico es de carácter ideológico, una ilusión socialmente aceptada (Wall, 1993a:138). Sin embargo, a la hora de emanciparse de la institución periodística se comenzó a identificar a la fotografía con una imagen autónoma con cualidades poéticas y artísticas.

En la relación de la imagen fotográfica con una narración es posible que encontremos la base de la explicación del tema artístico, en la que podemos relacionar

⁴⁹ A la hora de justificar su trabajo con la colaboración de performers en sus fotografías, Wall ha declarado que realiza un modelo fotográfico cinematográfico, separado del reportaje o la fotografía directa. No obstante, es esencial para él precisar que no se trata de una fotografía que cree una ficción o un artificio, ya que con la fotografía no deja de captar una realidad. En sus palabras, “[t]he cinematographer does not have to choose between ‘fact’ and ‘fiction’ –two terms I find most tiresome when pose one against the other, as they so often are by people who believe they say something significant about photography” (Wall, 2005: 259)

la imagen con una historia. En este sentido, en la obra de Wall encontramos todo tipo de referencias textuales o imágenes que se apoyan en narraciones. Como ejemplo, las imágenes relacionadas con obras literarias, *Odradek, Táboritská 8, Pargue, 18 July 1994* (1994), *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2000) [Fig.10] o *After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34* (2000-2005) [Fig.9]; escenas grotescas que se apoyan en la historia reciente, *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992), o mitologías modernas que parten de tropos literarios, como es el caso de *Vampires' Picnic* (1991). Como ya se ha señalado, esta recurrencia metodológica crea una polifonía dentro de la obra de Wall. Incluso, podemos considerar el trabajo fotográfico del artista como un compendio de fotografías que tienen una autonomía, raramente forman series, pero que crean relaciones entre ellas. Se trata de un trabajo fragmentado en el que cada obra tiene su individualidad, pero a la vez está perfectamente recogida en un sistema de temas artísticos, controlado y, a la vez, abierto.

Esta relación entre la imagen y otra estructura narrativa que a la vez que parece presente, no lo está, ya fue estudiada por Barthes (1986:49-67) en sus notas sobre algunos fotogramas de *Ivan Groznyi* [Iván el Terrible] (1944) de Sergei Eisenstein. El fotograma, como elemento que escapa al tiempo filmico, se muestra atemporal y, tal como señala Barthes, puede ser entendido como un elemento a la vez autónomo y referencial de otro texto que es la estructura narrativa de la película (Barthes, 1986:65). Según Barthes (1986:67), no se puede dilucidar con exactitud que la película se superponga al fotograma o viceversa. De esta forma, su existencia se perpetúa a través de la correlación y, aunque el montaje de la película haya desaparecido, la estructura del film siempre está implícita. En las imágenes de Wall esta dimensión obtusa de la imagen se produce a través del extrañamiento de la situación o la pregunta sobre qué es lo que está ocurriendo. Por otra parte, en su producción, la planificación de la imagen y su composición previa a la instantánea amplían el tiempo de gestación de la imagen acercándola al proceso pictórico. El acercamiento a lo cinematográfico se ve acentuado de manera significativa en cierta asunción del fotograma dentro de su trabajo⁵⁰. Por ello,

⁵⁰ Wall (2003:179) cita la publicación en Artforum de 1973 del texto de Roland Barthes, "The Third Meaning: Notes on Some Eisenstein's Stills", como una de las bases de su interés en el fotograma como modelo para abordar la imagen. Principalmente, la importancia del fotograma como un elemento aislado de la película, pero que sin embargo puede tener más importancia que la película en sí misma (Barthes,1986:65-67).

aunque en muchas ocasiones las imágenes de Wall se apoyen en narraciones históricas, estas se caracterizan por separarse y volverse autónomas.

De este modo, es el de Wall un trabajo con una base que podríamos denominar “cinematográfica”, pero a la vez platónica en tanto que la idea de la imagen precede a la imagen misma. Sus incursiones cinematográficas asumirán la fotografía teniendo como modelo el fotograma, suponiendo esta la diferenciación significativa entre su trabajo. Más allá del interés común por el modelo cinematográfico como vía de expansión de la fotografía, es también compartida la idea de que las imágenes se construyen a base de lecturas previas y, por tanto, bajo un rigor teórico y crítico.

Las imágenes fotográficas de este autor pueden ser relacionadas con fotogramas o cortes fílmicos, en tanto que encadenan cada fotografía con una diégesis determinada. Es decir, en un fotograma la estructura del filme está implícita y puede ser relacionada con un sentido obvio (Barthes, 1986:67). En esta línea, las fotografías de Wall juegan con la congelación del tiempo, pero al mismo tiempo conectan con una narración. Esto es, una imagen liberada del tiempo fílmico, pero que a su vez permanece conectada con la película a la manera de un palimpsesto. Las imágenes no son documentos históricos de la misma forma en la que muchas fotografías lo fueron, sino que se convierten para el espectador en la huella subjetiva de un relato o, mejor, de una diégesis determinada. Es esencial entender por tanto esa relación entre lo fílmico y la narración:

No obstante, si lo propiamente fílmico (lo fílmico del futuro) no está tanto en el movimiento como en un tercer sentido, inarticulable, que ni la simple fotografía ni la pintura figurativa podrían asumir, por faltarles horizonte diegético, la posibilidad de configuración ya mencionada, entonces, el “movimiento” que se reputa como esencia del film no sería animación, flujo, movilidad, “vida”, copia, sino simplemente el armazón donde se distribuyen las permutaciones. (Barthes, 1986:65-66)

Obviamente, Wall no escoge fotogramas de una película, pero si juega a plantear una analogía con lo fílmico, ya que en muchas de sus fotografías se congelan acciones que parecen pertenecer a una diégesis cinematográfica o, simple y llanamente, a una historia. En este sentido, sus fotografías, más que ser obvias, plantean preguntas sobre qué es lo que está ocurriendo. A su vez, el desarrollo técnico y la ampliación de su metodología han hecho que progresivamente el artista haya podido ir elaborando imágenes mucho más complejas. Esta maduración en su obra, que implica la producción dentro y fuera del estudio, es capaz de recrear situaciones que se caracterizan por su extrañeza. El espectador no entiende o no puede entender qué pasa ya que la misma

imagen plantea una incógnita. Así ocurre en *Passerby* (1996) en la que un transeúnte tiene un encuentro con otro personaje en mitad de la noche. En la imagen, una de las figuras aparece oculta tras un árbol que se encuentra en mitad de la acera, pero uno de ellos queda oculto al espectador, escondiendo signos para desentrañar la situación. El sentido obvio de la imagen desaparece en pos de una incógnita en la que la imagen parece incompleta en su significado. Precisamente, es en este carácter indiscernible en el que podamos distinguir una oscilación o, si se quiere, un desvío calculado por el artista del sentido obvio de la imagen hacia un sentido obtuso.



Fig. 9. Wall, J. (2000-2005). After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34 [Fotografía]. Obtenido de <http://neuramagazine.com/jeff-wall-il-reale-oltre-il-reale/jeff-wall-after-spring-snow-by-yukio-mishima-chapter-34-2000-2005/>



Fig. 10. Wall, J. (1999-2000). After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de https://www.moma.org/learn/moma_learning/jeff-wall-after-invisible-man-by-ralph-ellison-the-prologue-1999-2000-printed-2001

Siguiendo las ideas de Barthes, Wall reconoce el fotograma como la prueba conceptual de que los “films were made from photographs and were essentially acts of photography” (Wall, 2003:180). Del mismo modo, al identificar la construcción de la imagen pictórica con la imagen fotográfica a través del fotograma, el artista reconoce que puede realizar un traslado de los temas de la pintura al presente. Esto le sirve para trasladar temas que originalmente podían estar asociados a géneros artísticos concretos y actualizarlos en el presente de una forma más libre. Así, el modelo cinematográfico “suggests that there is no dominant style in photography” (Wall, 2005:259). Tal y como escribe en “Frames of reference”:

“Cinematography” referred simply to the techniques normally involved in the making of motion pictures: the collaboration with performers (nor necessarily “actors,” as neorealism showed); the techniques and equipment cinematographers invented, built, and improvised; and the openness to different themes, manners and styles. (Wall, 2003:179)

Con algunas de sus obras, Wall ha planteado una sustitución de la narración a través de la imagen. Tomemos como ejemplo el adverbio “After” en los títulos de *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue* o *After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34*⁵¹. Como parte de la cultura no es preciso que la imagen ofrezca un

⁵¹ Estos títulos pueden remitir también a las obras apropiacionistas de Sherrie Levine de 1980. Wall (1992) ha hecho referencia a la obra *After Walker Evans* (1981) para defender su posicionamiento y el de Roy Arden frente a la crítica apropiacionista. Sherrie Levine planteó que las fotografías habían perdido su significado no solo en su reproducción, sino en su resignificación por el contexto institucional en el que

sentido obvio, sino que proponga un sentido obtuso, una contradicción que fomente el juicio crítico del espectador. En este caso concreto, los ejemplos citados en la obra de Wall hacen referencia a capítulos específicos de obras literarias cuyo argumento se ha convertido en el sentido obvio o simbólico de la imagen. No obstante, la imagen ha sustituido completamente al relato, revirtiendo la idea de que la imagen deba servir como ilustración de un texto escrito. En estas fotografías de Wall, las imágenes suplantán la obra escrita de otros autores.

En el caso de la fotografía *After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34* (2000-2005), es interesante conocer el pasaje específico del libro, en el que uno de los personajes al ser testigo del descalzado de la protagonista femenina siente una pulsión sexual reprimida, para contrastarla con el lugar en el que Wall coloca al espectador. El fotógrafo le da a este el mismo punto de vista que el personaje masculino de la novela de Mishima. El espectador está, a la vez, dentro y fuera de la imagen, pero también dentro y fuera de la narración del escritor japonés.

Hasta aquí, nos hemos referido a los aspectos diegéticos de las imágenes de Wall que operan como una significación secundaria de la imagen. Hemos establecido que sus fotografías son como una pintura que hace referencia a un relato histórico o como un fotograma que se relaciona con el argumento del filme al que pertenece. Habiendo planteando un acercamiento a la idea de narración aplicada a la imagen, aquellas que operan en la significación secundaria de la imagen, es necesario que nos centremos en la cualidad del significante fotográfico. En tanto que captura fotográfica, la obra de Wall también explora los aspectos de la fotografía acercándose a su carácter mimético. En este punto, podemos identificar de qué forma las imágenes de Wall se relacionan metonímicamente con otras imágenes. Debemos reconocer la otra cuestión que es más evidente de la imagen, pero que precisamente la dota de un sentido más obtuso. En oposición a la narratología del análisis de la imagen, Wall ha identificado el carácter esencialmente poético de la fotografía. Claramente, esta alusión poética de la imagen bebe del concepto de *punctum* fotográfico de Barthes.

se encontraban –galerías, museos, etc. Como ejemplo más claro, estas instituciones determinadas por el sistema económico del capitalismo habían sustituido el significado original de las fotografías de la Gran Depresión de Walker Evans. Al contrario que Levine, Wall (1993:119) plantea que la negación unilateral de la representación implica la instauración de un vacío referencial en el sujeto en el campo de lo simbólico. Es decir, si la imagen es dependiente de la ideología dentro de las llamadas industrias culturales, no debe ser suprimida, sino que es preciso abordarla críticamente.

A la hora de abordar esta cuestión, la obra de Wall de 1982, *Mimic* [Fig.11], proporciona un ejemplo perfecto. En esta fotografía, pueden extraerse varias capas en las que se reconoce la mimesis: una que opera en la lectura de la imagen, en el lugar del “spectator”, y otra que lo hace en la toma fotográfica, en el lugar del “operator”. En el primero, la fotografía registra una escena callejera en la se produce un acto mimético en el seno de lo social y en el que hay tres personajes involucrados. Se trata de un encuentro fortuito entre transeúntes en el que la vestimenta los personajes, sus gestos y cuerpos sirven como signos que desvelan un conflicto de clases. En este, una pareja caucásica de clase social baja se cruza con un trabajador asiático, dirigiendo una mirada de recelo a este último. El espectador puede desarrollar una serie de lecturas ideológicas que hacen referencia a cuestiones de clase, culturales y raciales. No obstante, hace esto precisamente a través de un ejercicio de mimesis, identificando sus propias semejanzas culturales en la imagen. A través de la imagen, el espectador se relaciona de forma mimética con lo representado, trata de encontrar un objeto al que parecerse. Es por ello que podemos identificar en esta imagen una alusión a la cultura como un acto mimético⁵².

⁵² En el contexto de Vancouver de la década de 1980, esta escena puede ser leída como un ajuste histórico a la discriminación racial que ha sufrido la comunidad asiática desde el origen colonial de Vancouver. *Mimic* contiene todos los elementos del mito tal y como lo plantea Rene Girard en su libro *El chivo expiatorio*. En él el autor explica que el origen de la cultura en la sociedad surge en el deseo mimético que un grupo social ejerce sobre otro y del reconocimiento de un chivo expiatorio como el causante del desorden. Para intentar impedir los episodios imprevisibles y frecuentes de violencia mimética, las culturas organizan momentos de violencia planificada, controlada o ritualizada. En el caso de la imagen de Wall, estableciendo una lectura de clases, puede identificarse el deseo mimético de la pareja sobre el hombre asiático.



Fig. 11. Wall, J. (1982). Mimic [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3>

En referencia a su segundo aspecto mimético, *Mimic* implica un ejercicio de mimesis en la forma en la que la fotografía es tomada. Se trata de una imagen reconstruida tras ser presenciada, pero no tomada en el acto. Siendo seminal en cuanto al *modus operandi* de fotografías en exteriores, el autor trata de imitar el estilo de la fotografía callejera y el reportaje⁵³. Wall trató de imitar el estilo de la fotografía de reportaje, pero para obtener una mayor definición en la imagen y con la idea de reproducir una imagen que había visto anteriormente recurrió al uso de *performers*. La limitación técnica que le suponía el equipo necesario para reproducir imágenes a gran escala le hizo modificar la improvisación de la fotografía por una planificación y

⁵³ *Mimic* fue la primera de las fotografías callejeras tomadas por Wall, tras haber realizado aproximadamente una docena de obras en estudio desde 1977. La reconstrucción a través de la repetición de la situación será una constante en sus obras fuera del estudio desde entonces, con contadas excepciones a esta pauta. En palabras del autor, esta imitación de la fotografía de calle añadió una nueva dimensión a su trabajo en la que concibió sus fotografías no como una mera recreación, sino como la documentación de una situación completamente nueva. Esto le permitió compaginar el modelo documental con el cinematográfico y desarrollar la idea de que a través de la fotografía documentaba un acto performático en sí mismo.

localización cinematográfica. Por otra parte, para la realización de esta imagen y su apariencia del estilo documental Wall tomó referencias tales como Garry Winogrand, la película de John Huston, *Fat City* (1972), o *Straight Time* (1978) de Ulu Crosbard (Wall & Chevrier 1998:175). También en este sentido, todos los preparativos con respecto a la imagen son parte de una mimesis.

Teniendo en cuenta la mimesis que se produce tanto en el lugar del “spectator” como en el del “operator”, en las obras de Wall la fotografía se convierte en un observador minucioso en la captación de los gestos de los personajes representados. Se focalizará en lo que el autor denominará “micro-gestos” o proporcionará un amplio campo de detalles a la imagen. Se trata de gestos sociales, automáticos, que hablan más de los mecanismos de la sociedad que de la identidad del individuo en sí mismo (Wall, 1985:103). Será el espectador el que tendrá que connotar todos esos elementos y, en muchas de sus imágenes, estas connotaciones tendrán implicaciones ideológicas. Los gestos de los fotografiados son elementos esenciales en la construcción de una narración posible para la imagen, son el vínculo que establecemos entre esta y posibles narraciones de la imagen.

Tanto *The Storyteller* como *Mimic* son obras importantes porque, a pesar de que abordan cuestiones sociales específicas de Vancouver, se convierten en universales en su continuidad de la tradición artística. Con el énfasis en estas dos obras, hemos querido plantear dos dimensiones que corresponden a los aspectos diegéticos y miméticos en sus fotografías. A su vez, en la diferenciación entre el análisis narratológico y el carácter poético de la fotografía misma podemos encontrar reminiscencias de la diferenciación entre el modelo cinematográfico y el documental en sus obras. Se establecen continuas relaciones entre el contenido y la forma que a su vez conectan con la historia y se enmarcan en un diálogo crítico que se cuestiona sobre el “lugar de la cultura”. En este espacio, se debaten críticamente múltiples voces en oposición a la uniformidad monolítica de la industria cultural.

II.1.3 La textura urbana: Vancouver como espacio de la Modernidad.

Este apartado se centrará en trazar una génesis del concepto de paisaje en la obra de Wall. Para ello, es imprescindible tomar la obra *Landscape Manual* (1969-1970) [Fig.12] como punto de partida para contrastarla con algunas obras realizadas en las últimas décadas. No obstante, trataremos de enlazar esta obra, producida tiempo antes de aquellas que hemos analizado en apartados anteriores, con su producción artística posterior. Para desarrollar una perspectiva acerca de esta cuestión es necesario que nos remontemos a finales de la década de 1960 y rastreemos hasta el presente el concepto de paisaje en la obra de Wall. Para ello, estableceremos una traducción de la filosofía del “pintor de la vida moderna” a la representación del espacio, tratando de ver de qué manera Wall captura los elementos contingentes de la ciudad para hablar de cuestiones de carácter universal. Esto se hará tomando como contexto el lugar en el que Wall ha tomado la gran mayoría de sus fotografías, el territorio de la Columbia Británica.

Como detallamos en el capítulo anterior, Vancouver vivió un cambio morfológico en la década de 1960 debido a la explosión económica de la posguerra. En este periodo, la ciudad y sus alrededores fueron transformándose en la línea de los planes de desarrollo que se dieron simultáneamente en otros lugares de Norteamérica. Por un lado, el sistema de carreteras Transcanadiense concurre con el plan interestatal de autopistas promovido durante la década de 1950 por Eisenhower en Estados Unidos. Por otro, el crecimiento del valor del suelo y los cambios legislativos que favorecieron la construcción de apartamentos y edificios de varias plantas supusieron un cambio de las formas de vida en la ciudad y sus alrededores. Tal y como señalaría el crítico Scott Watson (2005:39), “[t]he condominium was an advance in capitalism’s drive to commodify every aspect of living and to reorganize wealth”. El otrora característico centro histórico de la ciudad, constituido por casas de estilo eduardiano y victoriano, se vio pronto reemplazado por un paisaje más estandarizado y por la instauración de la estética de la arquitectura brutalista.

Como ya se ha explicado, esta transformación urbanística tuvo una gran influencia en los artistas foto-conceptualistas de Vancouver que se desprendieron del imaginario de la tradición pictórica local para explorar nuevas formas de representar el territorio. Lejos de las representaciones románticas de la naturaleza de la herencia del lirismo de Carr, estos artistas se centraron en una representación del paisaje del

capitalismo. El entorno de un mundo moderno globalizado fue asumido como una realidad ya presente, totalmente alejada de la singularidad del paisaje de la Columbia Británica y de la idealización de la naturaleza. La denominada contra-tradición de los foto-conceptualistas de Vancouver encontró su influencia en los artistas estadounidenses conceptuales.



Fig. 12. Wall, J. (1969-1970). *Landscape Manual* (1969-1970) [Libro]. Obtenido de <http://www.centrevox.ca/en/exposition/road-runners/>

En este periodo, Wall desarrolló su primera obra conocida hasta la fecha, *Landscape Manual*. Esta publicación fue presentada por primera vez en la exposición *Four Artists* que se celebró en la Fine Arts Gallery de la University of British Columbia

en febrero de 1970⁵⁴. Se trataba de una edición de 400 ejemplares de un folleto que Wall vendía por apenas 25 centavos. El folleto se componía de aproximadamente cincuenta páginas fotocopiadas que contenían fotografías en blanco y negro, texto mecanografiado y anotaciones y digresiones escritas a mano por el propio artista. Acompañadas de texto, las páginas de esta publicación recogían las 36 instantáneas tomadas por Wall desde la ventanilla de su coche mientras realizaba un viaje a través de los barrios residenciales a las afueras de la ciudad de Vancouver.

Principalmente, la obra *Landscape Manual* se basa en la relación entre el lenguaje y la fotografía y cómo dicha unión puede crear un constructo de la realidad. Más exactamente, las relaciones y estructuras que se establecen en la producción del espacio de la ciudad. No obstante, este folleto ha sido apartado por el propio artista del cuerpo de su trabajo como una obra de segundo orden, quizás por ser demasiado temprana o quizás por estar involucrada dentro de un movimiento artístico conceptual. Lo cierto es que la metodología de esta obra difiere significativamente de la obra posterior de Wall. En *Landscape Manual*, la construcción lingüística se muestra como un proceso previo y posterior a la toma fotográfica. En este sentido, coge como modelo la novela *Nadja* (1928-1962) de Andre Breton en la que la prosa de la escritura es acompañada por fotografías que no necesariamente ilustran lo que escribe. Precisamente, esta obra supuso una renovación teórica en la década de 1920 en lo concerniente al debate acerca de la relación entre la prosa y la fotografía, identificando el carácter poético de la última (Wall, 1993:115). En palabras de Wall (1993:115) el libro de Breton “is one of the most incisive formulations of this new sense of complicated relationship between photograph and text”.

Con conciencia de la materialidad del lenguaje impreso en las páginas de su folleto, en *Landscape Manual* el carácter lineal de las palabras mecanografiadas y las antagónicas anotaciones hechas a mano por Wall pondrán énfasis en la importancia de la escritura en esta obra. La pieza tiene un marcado carácter procesual propio de la corriente conceptual en la que se inscribía. En sus páginas podemos leer que “[i]nstead 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

⁵⁴ En ese mismo año, *Landscape Manual* también se mostró en el marco de dos importantes exposiciones de arte conceptual del momento: en forma de anuncio en el catálogo de la exposición *Art In The Mind* (1970) en el Oberlin College y en la colectiva *Information* (1970) comisariada por Kynaston McShine en el MoMA de Nueva York (Wallace, 1984:n.p.).

procedure itself” (Wall, 1969-1970:1). Tal y como escribiría Derrida (2005:37), la escritura no es el objeto, sino “la condición de la *episteme*”. Esta relación puede verse en la conexión que establece Wall entre lo que está escribiendo y el objeto-libro como una materialización lingüística. Al resaltar la fisicidad de la escritura o el propio espacio de la página, en la obra se resalta el medio a través del que se comunica lingüísticamente, desplazando la atención del contenido al medio⁵⁵.

En esta obra hay una clara incidencia en el papel del lenguaje a la hora de dar forma al paisaje. Por una parte, en el texto se describen con detalle todas las experiencias involucradas en la percepción y conocimiento del territorio: las vibraciones de los baches que el coche coge en su camino, el ruido dentro del coche producido por el motor o la radio y por los sonidos provenientes del exterior, la atención que se establece sobre la carretera durante la conducción, el sistema nervioso del conductor, etc. Por otra, el lector de *Landscape Manual* (Wall, 1969-1970:4) encontrará en el texto un desglose de los objetos que median la experiencia: el automóvil, la cámara en su estuche de cuero, la máquina de escribir, el pavimento, los edificios y señales de tráfico que el coche va dejando atrás, etc. Desde esta perspectiva fenomenológica, se deja claro que los objetos que componen la región en la que transita no son importantes por sí mismos, sino que adquieren importancia en tanto instrumentos que median entre nosotros y la realidad.

Por su parte, el medio de transporte que permite el desplazamiento de Wall por este territorio baldío es también aquel que conduce un plano secuencia a través de la realidad capturada de forma intermitente por la cámara fotográfica⁵⁶. En *Landscape*

⁵⁵ Uno de los aspectos interesantes es el juego que el propio Wall hace con la legibilidad del texto. Las anotaciones del artista, las tachaduras o las correcciones de la propia máquina de escribir hacen que la lectura resulte en algunos momentos complicada. También, la incidencia en la materialidad del libro tiene resonancia en el texto de Dan Graham, *The Book as Object* (1967b:23-25). En este, el artista estadounidense parte de la obra de Robert Morris, Marcel Duchamp y, especialmente, Stéphane Mallarmé para referirse al libro como un objeto y un sistema lingüístico al mismo tiempo. Del mismo modo, las investigaciones en la literatura vanguardista que estaba realizando el artista cercano a Wall, Ian Wallace (1969:149-151), señalaban el carácter opaco y transparente del lenguaje. Más específicamente, esta opacidad del lenguaje es aquella centrada en su forma y no tanto en los contenidos. En palabras de Wallace (1969:150), “words become sequences of letters rather than meanings, syntax becomes a condition of iconographic density, [...] rather than a chain of meanings which complete a thought”.

⁵⁶ Ver *Landscape Manual* como un ejercicio de deconstrucción cinematográfica quizás sea una observación demasiado arriesgada. Sin embargo, es interesante tener en cuenta el carácter experimental de esta pieza y las exploraciones que realiza sobre el ángulo de visión de la cámara. En “The semiology of the cinema” (1969), Pier Paolo Pasolini describe cómo en el cine el punto de vista de la cámara es un punto de vista subjetivo. A su vez, el plano subjetivo es el límite extremo del realismo posible en cualquier medio audiovisual, ya que “it is not possible to conceive of “seeing and hearing” reality completely, if not from a single visual angle” (Pasolini, 1969:6). Tal y como señala el cineasta, el cine es sustancialmente aquello que un sujeto puede percibir a través de sus ojos y oídos a través del plano

Manual el automóvil es utilizado como un punto de vista guiado por la carretera y donde únicamente el retrovisor permite una mirada sobre lo que ha quedado atrás. El artista no está documentando un trayecto definido y marcado por la rutina, como podría ser el de la vivienda al trabajo, sino que plantea una exploración a través de una deriva urbana. El resultado es una representación fragmentada compuesta de instantáneas tomadas desde el coche sin ningún rigor compositivo. Este acercamiento a la fotografía, muy propio del arte conceptual, ha sido denominado como *deskilling*. A saber, el “sacrificio deliberado de la destreza técnica, como recambio tanto de la tradición documental americana como de la fotografía artística americana y europea” (Foster, Krauss; Bois, Buchloh, 2006:532). Es decir, Wall suprime cualquier destreza técnica o pretensión formal y artística en la composición de la fotografía y, de este modo, utiliza este medio para indexar aquello que se encuentra en la trayectoria de su viaje.

Ante todo, la selección del automóvil en la obra de *Landscape Manual* es esencial como símbolo de la estandarización del paisaje norteamericano. El papel del transporte motorizado en la transformación del espacio de la Columbia Británica se ha basado en la construcción de carreteras como la principal vía de deforestación y la ampliación de las áreas de explotación de recursos naturales. Además de un símbolo de categoría social, el automóvil es una de las máximas expresiones de la cultura estandarizada y el modo de vida norteamericano. “Mientras que un europeo piensa en ‘la habitación propia’ el norteamericano depende del automóvil para obtener un espacio privado para trabajar y pensar” (McLuhan & Powers, 1990:153). Este libreto sigue la estela de artistas como Ed Ruscha, mostrando la forma en la que un medio como el automóvil ha transformado el paisaje urbano. Esa visión de la autovía como un vector a través del que se transforma el territorio se hace patente en la revisión que el propio Wall hizo de su manual décadas más tarde, *After 'Landscape Manual' [1969]* (2003) [Fig.14], o en el punto de fuga de su otra obra *Park Drive* (1994) [Fig.13].

secuencia interminable que es su vida, mientras que una película se constituye en el momento en el que este plano secuencia es cortado y editado, convertido en sintagmas con principio y final, y combinado con otros puntos de vista (Pasolini, 1969:6-8).



Fig. 13. Wal, J. (1994). Park Drive [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.artnet.com/artists/jeff-wall/park-drive-ncbL7Rsp4WrJrWvNb4Kfkw2>



Fig. 14. Wall, J. (1969/2003). After 'Landscape Manual', 1969 [Gelatina de plata]. Obtenido de <https://www.artslant.com/ew/works/show/959730>

Muy a la manera de la obra de Robert Smithson, el texto de *Landscape Manual* es un cuaderno de viaje⁵⁷. En su caso, el texto de Wall hace referencia a dos viajes en coche. El primero, el “Car Ride A”, es la descripción de la experiencia del viaje realizado por Wall través de la ciudad. Se trata de un recorrido que es registrado pormenorizadamente y en el que, tomando fotos indistintamente, Wall se encuentra en la posición de un fotógrafo que parece no elegir conscientemente aquello que fotografía. En este viaje, son dos las máquinas que se encuentran en tensión, dos fuerzas que median en la producción de la imagen: la cámara y el automóvil. Tal y como señala Wall (1960-1970:4), “[t]he car ride ‘began’ with the taking of the first photograph; it ‘ends’ with the taking of the 36th”. El segundo, el “Car Ride B”, consiste en ejercicio de racionalización de la experiencia del primer viaje. Poniendo énfasis en el sistema del lenguaje como medio de conocimiento sobre la realidad, tendrá un carácter epistemológico en tanto que se centra en reconstruir las estructuras que construyen el conocimiento sobre el territorio por el que transita el artista. Wall (1969-1970:6) señala que “[t]he image track established in Car Ride A is the basic ‘morpheme’ of the autoanalytical situation of Car Ride B”. El artista profundiza en esta exploración epistemológica de la realidad escribiendo:

Every simple –or apparently simple– act is seen as the “result” of the interaction of an unimaginable number of components which, if successfully catalogued (if the system were “completely defined”) would include/comprise the entire universe at any particular point in space-time. The difference for us is in our operational awareness of this interaction and, at the same time, in our new awareness of the synthetic levels upon which all of this activity takes place in our minds/nervous systems. We are aware of our continual habit of making abstractions –in “real time”– from all our experience [...] Therefore we are critically aware of the representation system that is language –and we are aware of the limitations of language by nature has in regard to the totality of our experience. By continually attempting to say, we become aware of the parameters of the universe of “saying”: we understand the difference between that which can be said and that which cannot be said. It is an awareness of the –not “categories– buy levels (all simultaneous) of our experience. (Wall, 1969-1970:6)

Wall (1969-1970:6) define la experiencia en las “Car Rides A & B” como un diagrama, una experiencia completa y al mismo tiempo interminable. Básicamente, en su análisis de ambos viajes Wall deja ver el desdoblamiento entre la inmersión en la experiencia y su racionalización posterior. Podría decirse que Wall trata un problema de la escritura y, ante todo, de la construcción de la imagen a través del lenguaje. Más

⁵⁷ Aquí nos referimos en concreto a la obra de Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, de la que ya hablamos. Como en la obra de Smithson, el paisaje urbano post-industrial es visto por Wall como un nuevo tipo de naturaleza. Este escribe en las páginas del folleto acerca de “sequences, interspersed with situations and spaces of specific, dense nature” (Wall, 1960-1970:1).

claramente, se refiere al hecho de que uno tiene que vivir una experiencia o, más concretamente, tomar una fotografía para luego poder describirla. En este aspecto, Wall empieza a establecer una diferencia entre la captura fotográfica y la imagen. A través del testimonio y la investigación de un “trabajo de campo”, tanto la retórica del texto como la composición de las imágenes no se implican en un fin estético, sino que se mantienen en un plano social-informativo. Esta dimensión de la obra le da un carácter textual, en tanto que se ofrece al lector como un material sobre el que tiene libertad interpretativa.

En esta relación descrita de los dos viajes, Wall propone una apertura a los significados sobre ese vacío que es el paisaje que se despliega ante él. El artista ya había desarrollado un interés por esta cuestión en escritos anteriores como su texto “Meaningness” para el *Free Media Bulletin* (1969)⁵⁸. En este, describía al significado como algo relativo que no preexiste al sujeto y mostraba una conciencia del lenguaje como medio a través del que se crea el significado: “Men didn’t create language in the same way they create with language” (Wall, 1969:n.p.). Aunque, como se verá, a medida que pase el tiempo la obra de Wall deje de estar interesada en el control sobre el significado, tanto en este texto como en *Landscape Manual* se muestra una conciencia del lenguaje como un medio que delimita la forma en la que se construye la realidad. Es más, en la obra de Wall podemos observar cómo esta construcción es vista en su dimensión ideológica y la postura del artista muestra una conciencia crítica frente al carácter ubicuo del Logos. Este posicionamiento debe entenderse en el contexto de la posguerra, con la crítica epistemológica del post-estructuralismo y la influencia del marxismo y de los movimientos contraculturales de Mayo del 68. Tal y como escribía Lefebvre (2013:187) el Logos es “el fundamento de todo poder y de toda autoridad; de ahí la ascensión en Europa del conocimiento y de la técnica, de la industria y del imperialismo”. Desde esta perspectiva, el pronunciamiento frente a la razón parte de la sospecha de que esta puede ser un poder capaz de sobreponerse al humanismo y, ante todo, convertirse en una ideología que controla el espacio social. Tal como señala

⁵⁸ Una de las primeras colaboraciones entre Jeff Wall y Ian Wallace será la edición del *Free Media Bulletin* (1969) una compilación de textos en formato de boletín editada por ambos junto con el artista Duane Lunden. Conteniendo una selección de textos y documentos sueltos fotocopiados procedentes de fuentes diversas, se trataba de una publicación creada para la divulgación teórica. En el magazine editado por Lunden, Wallace y Wall están entre la selección de “colaboradores”. Además de los tres artistas, este boletín contenía textos de Antonin Artaud, William Burroughs, Maurice Blanchot, Marcel Duchamp, Richard Hueselbeck, Sir Charles Lock Eastlake, Ad Reinhardt, Arturo Schwarz, Paolo Solieri, Jean Toche, Alexander Trocchi y Bill Vazan.

Lefebvre (2013:103) “¿Qué es una ideología sin un espacio al cual se refiere, un espacio que describe, cuyo vocabulario y relaciones emplea y cuyo código contiene?”.

En las páginas de *Landscape Manual* se describe una fascinación hacia un tipo de realidad desértica, marcada por la ausencia de sentido. A saber, el entorno del extrarradio de la ciudad, lleno de descampados, aparcamientos y zonas residenciales. Esta obra seminal plantea una respuesta al carácter homogéneo del espacio del capitalismo tardío, con la representación de un mundo vacío y sin cualidades singulares. El paisaje de Vancouver aparece representado como un significante hueco, un espacio sobre el que solo se hace posible la necesidad de construir significados precisamente por su falta de carga semántica. De hecho, las fotografías de los barrios residenciales del extrarradio que se despliegan en las páginas de este folleto podrían ser las de cualquier otra metrópolis, el paisaje de un mundo globalizado.

En las primeras páginas del folleto, se describe el espacio diseminado que se despliega a través de la ventanilla de su coche como una “vast defeated region” (Wall, 1969-1970:1)⁵⁹. Al fotografiar y escribir sobre esta región que ha perdido significado, el manual del paisaje de Wall muestra paradójicamente una textura plagada de signos. Tal y como señala Ian Wallace a propósito de esta pieza:

Landscape Manual [...] is structured as a documentary travelogue which blends theory and fiction in a fascination with the entropic effect of the surfeit of meaninglessness, the world as tabula rasa, infinite and flat. Simultaneously it has the opposite effect: an absolute plenum of meaning [...]. In the interstices between the suburban homes, the signs of habitation, are the ‘dead zones’, the streets and empty blacklots, the pointless perspectives, the conduits of the everyday upon which he fixes his camera, and behind which rises self-consciousness and the avant-garde subject. (Wallace, 1984:n.p.)

Aquí se describe una fisonomía del paisaje del capitalismo como un espacio de la nada, una textura que fascina por su condición de una nueva realidad urbana global. El urbanismo y la arquitectura dispersa de las fotografías muestran de pronto a Vancouver como espacio estandarizado y común. Con la visión de un geógrafo, el artista presta atención a los signos del nuevo mundo que constituyen un manual de una experiencia de

⁵⁹ El crítico y comisario, Scott Watson, escribió: “Wall would say that in his subject, Vancouver, he found something universal and generic, and that a city in Brazil or the Philippines would yield much the same information or could be portrayed in the same way, because modernism and capitalism have abstract and universal characteristics (Watson, 2011:268). Lo que Dennis Wheeler denominará como “featureless” tenía que ver con el paisaje suburbano norteamericano. “The featurelessness of this map is what becomes energy, and there is no attempt to turn the banal into a monumental popularism. Whether it is a wrought iron fence surrounding someone’s house or pages from Look magazine, you are thrown back into the vernacular of a very real and unavoidable place. This place is Vancouver, but could as well be Chicago, Edmonton, Toronto or anywhere.” (Wheeler, 1970:50)

lo contemporáneo alejada de la idea de pertenencia a un lugar. Como señala Wallace, la ausencia de significado en el paisaje es en realidad la descripción de unos rasgos universales de la vida moderna. En este nihilismo cargado de puntos muertos se encuentra el espacio de lo cotidiano.

Con todo, *Landscape Manual* representa un claro punto de partida en la obra del artista. Aunque temprana, esta obra condensa muchos de los temas y cuestiones de fondo que preocuparán al artista a la hora de representar la realidad. Imágenes y texto articulan una estructura de lo que entendemos como paisaje. No se trata de un manual de Vancouver, sino del paisaje de un espacio común, un manual sobre lo cotidiano. Como hemos visto, esta obra representa una tabula rasa que enfrenta el imaginario de la ciudad a nuevas posibilidades semánticas. Es decir, despojada de todos sus atributos singulares del *genius loci* y siendo similar a cualquier otro espacio urbano modernizado, Vancouver se transforma en un espacio común y la textura o la práctica social de la ciudad se convierte en un lugar de investigación, un paisaje de signos.

Ahora bien, aunque haya un cuestionamiento epistemológico que se pregunta por las fuerzas que intervienen en la construcción del espacio, no significa que la estandarización del paisaje haya borrado toda huella anterior. No se trata de la desaparición completa de un espacio y su sustitución por otro, ya que sigue persistiendo en el imaginario de este territorio el mito de la naturaleza. El propio Wall no elude completamente esta mitología asociada a la tradición pictórica de la Columbia Británica y un ejemplo claro de ello es la obra *The Pine on the Corner* (1990) [Fig.15]. Esta imagen centra su atención en el árbol que permanece sin ser talado en una esquina. Se trata de cómo un pino acotado puede servir como emblema de la "representación del espacio" del capitalismo⁶⁰. Del mismo modo que obras como *The Storyteller* en las que ciertos elementos sociales han sido excluidos del desarrollo histórico, Wall presta atención a un árbol que ha sobrevivido como un elemento singular en un paisaje basado en el funcionalismo y la homogeneización capitalista. Como en la obra *Homes for America* de Dan Graham, esta fotografía muestra un contexto urbano y social modelado

⁶⁰ En su texto *Into the forest: Two Sketches to Studies of Rodney Graham's Work* (1988), Wall escribe sobre el árbol como un elemento que puede tener una proyección utópica frente al capitalismo como otra catastrófica. Irónicamente, tratando de simbolizar una armonía entre la ciudad y el bosque, la colocación en la ciudad lo asemeja a los sujetos colonizados, domesticados según las normas del urbanismo (Wall, 1988:93). Es en este sentido, que el árbol puede ser visto como parte de una representación del espacio del capitalismo, en su proyección distópica. Es decir, como colonizado. Aunque como reverso también exista su imagen como un contra-espacio simbólico que proponga nuevos ideales.



Fig. 15. Wall, J. (1990). The Pine on the Corner [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <https://curiator.com/art/jeff-wall/the-pine-on-the-corner>



Fig. 16. Carr, E. (1931). Scorned as Timber, Beloved of the Sky [Pintura]. Obtenido de http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/emily_carr/en/about/landscape.php

en función de la estandarización económica. En este caso, el estilo arquitectónico del *Vancouver Special* se establece como una representación del espacio que domina sobre un ecosistema anterior.

Con *The Pine on the Corner Wall* conecta con un imaginario local en el que resuena la figura de Emily Carr. En este sentido, es consciente de que tanto él como los otros artistas englobados en la contra-tradición local recurren a motivos desarrollados anteriormente en la iconografía regional (Wall, 1991:80). Aún así, a pesar de ser un elemento ampliamente representado por Carr, cabría señalar que el árbol funciona como una figura arquetípica instaurada en el inconsciente del ser humano e incluso un elemento del que pueden sacarse diferentes significaciones. Por ello, Wall distingue la posición de la contra-tradición a la que él pertenece frente al discurso artístico heredado del lirismo victoriano:

The picture entitled ‘Scorned as Timber, Beloved of the Sky’ is one of Emily Carr’s most famous works. It was painted around 1936. The few spindly trees which have been left by the loggers stand, in their isolation, as tragic symbols of wounded and suffering nature. The lone tree is a conventional romantic image of the human soul, an image entirely consistent with the Victorian lyricism of Carr’s aesthetics, and yet it contains a surplus, something which cannot be contained within that point of view. Maybe this is why it recurs, as a kind of memory trace and a shared point of focus and of dispute, in works otherwise unequivocal in their differences Carr’s attitude. (Wall, 1991:80)

En relación a la obra que nombra Wall, el cuadro *Scorned as Timber, Beloved of the Sky* (1931) [Fig.16] de Emily Carr, puede intuirse una relación con su obra *The Pine on the Corner*. Compositivamente, las dos obras muestran cómo la perspectiva ha sido creada por el hombre, talando o construyendo una carretera, y los árboles han sido dejados únicamente para mantener esa organización de la perspectiva. En ambas imágenes el árbol es representado como un elemento que ha resistido a convertirse en un recurso para el ser humano, presentándose como un resquicio natural frente a la producción del espacio capitalista. Mientras en el título del cuadro de Carr parece darle a esta salvación del árbol un carácter divino, el de la fotografía de Wall lo coloca en un plano más mundano, inscrito en la realidad de la ciudad, pero marcando un contraste entre el carácter expansivo y horizontal de la urbanización y el carácter enraizado y vertical del árbol. Al igual que la roca de *Dawn* (2001) [Fig.17], el árbol se muestra como un reducto de un paisaje anterior, pasando a convivir en una nueva realidad material constituida de casas, coches o postes eléctricos –la misma realidad que la de *Landscape Manual*. Dentro de la gran extensión urbanizada en la que se ha convertido Vancouver,

como cualquier otra gran urbe totalmente regulada y distribuida, existen objetos o entornos que constituyen una diferencia.



Fig. 17. Wall, J. (2001). Dawn [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-11>

Detengámonos en el árbol como emblema local de la Columbia Británica. La profanación y la explotación económica del bosque han calado hondo política y culturalmente en la sociedad de este territorio. Tal y como escribe el propio Wall (1988:92), “[t]he image of a forest devastated by clear-cut logging has become decisive in the culture of critical discourse in British Columbia”. La lucha para evitar la tala de árboles de Clayoquot Sound, en la costa oeste de la Isla de Vancouver fue históricamente significativa por su relevancia ecológica y también por su compromiso con la comunidad de las Primeras Naciones. Esta serie de protestas contra la tala de hectáreas de antiguos bosques fue cubierta ampliamente por los medios de comunicación y fue controvertida debido a la violencia contra los manifestantes. Durante las protestas de Clayoquot, que se desencadenaron tras años de tensiones entre las compañías madereras y asociaciones ecologistas unidas a los pueblos Nuu-chah-

nulth, los activistas que luchaban por la protección de los bosques afirmaron que su batalla era local, pero su significado era global⁶¹.

En esta reclama el significante árbol se convierte en el emblema de una lucha o un pensamiento crítico determinado que tiene un carácter global. En este sentido, habría que ir más allá de la idea del árbol de Saussure (1945:129), como ejemplo del signo lingüístico en el que el significante árbol, propone un significado concreto. Más bien, habría que tener en cuenta la significación secundaria de Barthes para poder entender esta carga ideológica del árbol. Desde su obra *Landscape Manual* la producción semiótica ligada al paisaje de Wall está estructurada para proponer una interpretación crítica al poder de un colonialismo cultural, en concreto, el Logos de la cultura occidental. Esta racionalización no sólo ha extendido la explotación económica del espacio, sino que se ha sustentado en una visión moderna que separa la cultura de la naturaleza y las segrega en espacios diferenciados.

Como podemos ver en su obra, Wall recurre al imaginario de la tradición artística colonial de la Columbia Británica, compuesto por ciertos elementos del paisaje que se han instaurado como una simbología concreta en la representación del espacio. En la obra de Carr estos elementos quedan claramente representados en los árboles, los tótems o las montañas que se convierten en símbolos de lo sagrado. Precisamente, en su texto sobre la contra-tradición, a pesar de que Wall propuso una serie de argumentos para desmarcarse de la tradición pictórica de Carr, reconoció que “[t]he tree as symbol appears also in a picture I made in 1988, ‘*Trán Dúc Ván*’” (Wall, 1991:81). Sin embargo, es aquí donde debemos plantearnos si Wall habla del árbol como símbolo haciendo alusión a la pintura de Carr, proponiendo implícitamente una crítica, o haciendo alusión a una práctica semiótica específica. En caso de lo segundo, los símbolos tienen un carácter cosmogónico, en tanto que “remiten a una (de las) transcendencia(s) universal(es) irrepresentable(s) e irreconocible(s)” (Kristeva:151). Es

⁶¹ Clayquot Sound se convirtió en un enclave muy importante en la lucha ecologista a nivel internacional y las protestas se perpetuaron a lo largo de 1980 y la primera mitad de 1990. Por su parte, el debate del ecologismo crítico estaba presente en el trabajo de Wall y sus colegas a finales de la década de 1980 en su práctica artística y ensayística. Por seleccionar un ejemplo pertinente, cabría mencionar que Ian Wallace fotografió las protestas Clayquot en 1993. Su serie *Clayoquot Protest (August 9, 1993)* (1993-1995) muestra a manifestantes sosteniendo letreros en los que se pueden leer las consignas de sus demandas. Algunos de estas están en diferentes idiomas, por lo que la congregación de todo el grupo de personas parece trascender las barreras de las identidades nacionales. El valor de esta serie, como aparato estético a la vez que crítico, radica en el tema histórico detrás de la imagen y en el compromiso con la creación de un nuevo espacio ético concienciado con la dimensión política del paisaje.

decir, el discurso simbólico convierte al árbol en un elemento mítico y sagrado, anteponiendo un mensaje ideológico que remite a una trascendencia divina. No en vano, Wall hace referencia a la resonancia mítica del árbol, que llega a tener reminiscencias totémicas, en el pensamiento y la lucha ecologista:

The same tree, however, remains a real, living totem to the citizen-ecologists struggling to retain tracts of land for the sake of a rational future. This urgent political and economic conflict preserves and renews ancient totemic meanings and transforms real tracts of land into what Ernst Bloch called “wish-landscapes”, utopian visions of possible harmony, but also into terror images of looming catastrophe”. (Wall, 1988:92)

Queda claro que lo que Wall propone es la instauración de un pensamiento que se oponga a la expansión de la representación del espacio capitalista. Ahora bien, ante la secularización del espacio de la naturaleza, Wall cita el concepto pictórico de Bloch para hacer referencia a una transformación en la que un significado puede estar abierto a un sentido utópico, pero que también contiene la posibilidad de la distopía. En cambio, los universales simbolizados, tales como “lo sagrado”, tienen un carácter restrictivo y nunca paradójico. Es decir, como símbolo, un árbol no puede ser a la vez una visión de la armonía utópica y la catástrofe inminente. Si la imagen proyecta en un punto de fuga una significación divergente nos encontraríamos ante otro tipo de práctica semiótica. Es aquí donde se establece una diferencia clara con respecto a una práctica simbólica, en la que el mensaje ideológico es “dado en semilla” (Kristeva, 2001:152), y lo que se propone es un tipo de imagen paradójica o, más claramente, dialéctica. Claramente, esta se opondrá a la del árbol como simbolización del alma humana en el cuadro *Scorned as Timber, Beloved of the Sky*.

En la obra *Trán Dúc Ván* (1988/2003) [Fig.18], el árbol se convierte en un elemento esencial dentro del espacio social de la ciudad, cuya presencia se define por su propia materialidad física: dar sombra. No obstante, su uso social se presta a aquel que se arrime a él, del mismo modo que su significado queda abierto con respecto a ese uso. En el caso de que se convierta en refugio para un excluido, como el vietnamita Trán Dúc Ván, la naturaleza parece convertirse en una aliada de cierto humanismo y, al mismo tiempo, una denuncia social sobre la desigualdad del capitalismo. En esta obra, el árbol aparece como una pieza clave de la imagen, pero coexiste con otros sujetos representados: el personaje homónimo de la fotografía y una anciana que camina de espaldas al espectador, construyendo como conjunto una escena cotidiana que abre la significación de la imagen a una mayor ambigüedad.

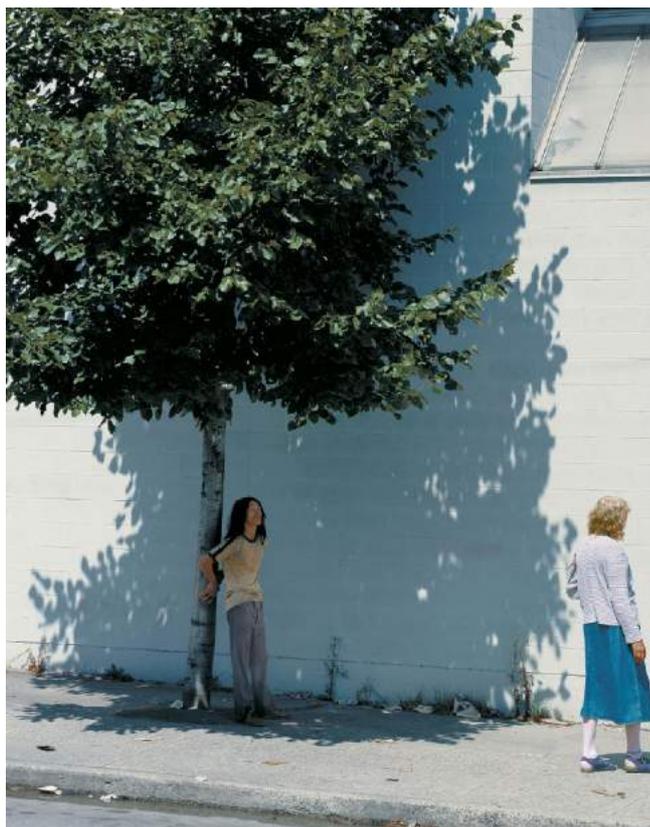


Fig. 18. Wall, J. (1988/2003). Trán Dúc Ván [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3>

Otra obra poco conocida de Wall, recogida en su Catalogue Rasoné, *Another Glimpse of the pine on the corner* (1992) muestra de nuevo al pino fotografiado unos años antes en *The Pine on the Corner* resistiendo al paso del tiempo. Como otras muchas imágenes del autor, está fotografiada desde el punto de vista del conductor del automóvil. Será la figura del *flâneur* la que más se acerque a este punto de vista, como alguien que ha desarrollado una aguda mirada sobre el paisaje urbano que transita en sus derivas, paseándose con su coche hasta dar con la fotografía, pero estableciendo una relación distanciada con respecto a lo que le fascina. De la textura del extrarradio y entorno post-industrial pueden extraerse signos cuyo significado parece múltiple y que condensan en un instante fugaz una significación poética.

En estas imágenes y en la reinterpretación de Wall de los elementos asociados a la tradición pictórica de la Columbia Británica, la concepción del árbol como símbolo sería mejor sustituirla por la del árbol como alegoría. En la obra de Wall la representación de la ciudad como un espacio vacío, se va convirtiendo progresivamente en una representación melancólica. En las fotografías que toma casi una década después

de *Landscape Manual* y en adelante el espacio urbano es visto como el lugar en el que suceden imágenes instantáneas y fugaces que hablan de nuestra condición humana. En su carácter poético, no buscan ilustrar una idea concreta, sino quedar abiertas a las interpretaciones del espectador formando un conjunto de fragmentos cuyo sentido es muchas veces contradictorio. Así, la representación de un árbol en la obra de Wall contiene la promesa de la armonía, pero también una carga trágica. A este respecto, es útil citar a Benjamin:

La alegoría [...] no está exenta de una dialéctica correspondiente, y la calma contemplativa con la que se sumerge en el abismo que se abre entre el ser figurativo y la significación no tiene nada de la suficiencia desapasionada aneja a la intención del signo, con la cual parece estar emparentada. (Benjamin, 2006:382).

Partiendo de una reflexión acerca de la regulación del crecimiento de la vegetación en la ciudad y la mirada que se establece sobre la naturaleza en dicha segmentación, Wall equipara la mirada estética a un árbol con la atención a un tiempo determinado. La sincronía desacompasada entre el tiempo de la naturaleza y el tiempo de la historia es la semilla de lo alegórico en la obra de Wall. En muchas de sus fotografías, encontraremos en la representación de la naturaleza dos líneas: una naturaleza subordinada al tiempo del capitalismo, como naturaleza reificada, subyugada a la inmediatez del proceso producción-consumo, y su contra, como un movimiento hacia lo abyecto, la ruina o la degradación. En resumen, esta especial atención a la fetichización de los objetos y de los sujetos en un mundo capitalista los muestra o siendo absorbidos por la lógica de la producción o expulsados por no tener una utilidad productiva. Es especialmente amplia la cantidad de representaciones urbanas en las que Wall deja ver una oscilación entre la dominación y la descomposición de la naturaleza en la ciudad. Obras como *A sapling held by a post* (2000) [Fig.19] muestran de qué manera el árbol es domesticado desde su germinación. Mientras que *Cuttings* (2001) o *Logs* (2002) [Fig.20] muestran su podado, fragmentación y reordenación en el entorno pavimentado. Una de las obras más significativas a este respecto es *Clipped Branches, East Cordova St., Vancouver* (1999) [Fig.21] en la que el árbol sirve como lugar en el que se reúnen todos los deshechos de la vida en la ciudad.



Fig. 19. Wall, J. (2000). A sapling held by a post [Fotografía]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sapling-held-by-a-post-p11684>



Fig. 20. Wall, J. (2002). Logs [Gelatina de plata]. Obtenido de http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/2002-11-16_jeff-wall/

Al escribir sobre la recuperación de la alegoría por parte de Baudelaire, Benjamin (2008:278) remarca la relación entre este recurso estético y la mercancía. La aflicción de lo urbano moderno a la que debe enfrentarse el poeta es la de reconocerse a sí mismo como mercancía. En su representación de los elementos que constituyen el espacio cotidiano Wall se mantendrá en continua tensión con esta ruptura que supone la mercantilización de la vida. El carácter fragmentario de sus obras es, también, el carácter fragmentario del mundo, donde los árboles, las personas o los coches mantienen entre sí una afinidad como mercancías. Ante la conciencia de esta condición, la experiencia por parte del artista es la de un desapego con respecto al territorio en el que se habita. De hecho, existe una similitud entre la representación del espacio urbano de Wall con la de Baudelaire y la forma en la que los dos entendían la ciudad a que pertenecían. En el caso de Wall, al hablar sobre Vancouver, su *ville natale*, estas son sus palabras:

I'll try to answer about the *ville natale*. I've always tried to avoid this idea in some way or other. In English, the term "hometown," or even "birthplace," tends to have a kind of pastoral quality, a kind of idealized sense of "where one comes from." You get that feeling from all those films where the hometown is a happy, harmonious sort of utopia. I'm not very interested in giving my pictures that pastoral feel. I think there are philosophical, aesthetic problems with that kind of affection for one's own birthplace. I've always had the feeling that if you pay great attention to your origins you begin to fall into something that's not good for picture-making –which is thinking of your place and the people in that place as a kind of "chosen people," special and different from all others. For example, in Vancouver (like in many places) there is a strong regional tradition in all the arts. I've always been uneasy with that and resisted it. Every place can make the claim that it has a special spirit, special qualities, and so on, often ad nauseam. I'm not interested in "chosen people." I'm more intrigued by the sense of the common which was made significant by the rise of the everyday, the concept of the everyday that was part of the origin of modern art. With that notion of the everyday came the idea of the unspacial people, the unchosen people. The unchosen is the more profound condition. (Wall, 1998:272)

Más allá de las alusiones veladas a la tradición regional, que claramente personifica la figura de Carr, y a su disidencia frente a la misma en el comentario de Wall puede entreverse una declaración con respecto a su representación de Vancouver como ciudad moderna. A pesar de ser el lugar en el que el artista nació, confiesa que ha tratado de verla y de tener la experiencia de ella como si no fuera ése el caso. Esta postura sustituirá el apego a un espíritu del lugar, por el de una asunción de un espacio de lo cotidiano. Las imágenes de Wall poseen un carácter universal en tanto que son capaces de insertarse en el imaginario colectivo y en ellas los lugares parecen desprendidos de sus significados específicos. Wall desplaza la idea de *genius loci* a la proyección de un

espacio que represente su contemporaneidad. En ese sentido, el "lugar de la cultura" se mantiene en su obra más como un compromiso con un relato histórico que con un territorio o un lugar específico. Aunque se trate de su ciudad natal, su obra se separará de las singularidades geográficas de Vancouver, para representarla como un lugar común, como un espacio de lo "cotidiano".



Fig. 21. Wall, J. (1999). Clipped Branches, East Cordova St., Vancouver [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-10>

Wall no trata de representar a través de sus obras la historia local de Vancouver. Ni siquiera busca representar las singularidades de este territorio. En la mayoría de sus obras, el artista representa la arquitectura y el urbanismo de su ciudad como si se tratase de una ciudad genérica. No quiere decir esto que Wall disfrace aquello que representa, ya que sus fotografías de estos espacios son fieles a la realidad tal y como se muestra. Más bien, en su representación de estos paisajes urbanos, Wall trata de centrarse en los elementos cotidianos frente a los singulares. Curiosamente, al hacerlo, sus representaciones entran en un espacio polifónico que traza conexiones con imágenes que son universalmente familiares, que muestran lugares que nos son comunes. Es aquí

donde convendría enlazar el desapego de Wall con el del parisino Baudelaire. Tal como escribe Susan Buck-Morss acerca del poeta francés:

La ciudad es, en cambio, ‘el escenario de su acción’ [...], el decorado necesario para la imaginada puesta en escena de esos momentos existenciales que Baudelaire no tanto experimentó como soportó, o ‘sufrió’ [...]. Estos penetraban en su memoria como una inconexa secuencia de exhibiciones ópticas. París, aunque familiar, no le proporcionaba un sentido de pertenencia. Sus multitudes eran su refugio, sus calles las habitaciones donde trabajaba. Aunque había nacido allí: ‘Nadie se sentía menos en casa en París que Baudelaire’. El poeta escribió ‘¿Qué son los peligros de la selva y de la pradera comparados con los choques y conflictos cotidianos de la civilización?’. Evitar estos choques sólo servía para aislar más al individuo. El mundo del que Baudelaire era ‘nativo’ ya ‘no era más amigable’. ‘La intención alegórica es ajena a toda intimidad con las cosas. Tocarlas es violarlas. Donde reina la alegoría, ni siquiera las costumbres pueden ser establecidas’. (Buck-Morss, 1995, 209-210)

En definitiva, el espacio de la Modernidad es un lugar en el que uno no puede sentirse “en casa”, precisamente porque para protegerse debe establecerse una separación que aleja al artista. Una imagen como *Forest* (2001) [Fig.22] muestra una visión desencantada de la vida en la naturaleza, muy opuesta a la que la tradición de Carr podría proyectar sobre el imaginario de Vancouver, aquella en la que habitan los desheredados o los “no elegidos” a los que se refiere Wall. Sin embargo, aunque sea una imagen desoladora, el artista se ve empujado a mirar porque, al fin y al cabo, se trata de los “conflictos cotidianos de la civilización”. La textura de la ciudad como se habla en el texto, es un espacio de exhibiciones ópticas, ya que “[e]l interés originario en la alegoría no es uno lingüístico, sino óptico” (Benjamin, 2008:296).

En este punto queda clara la posición de Wall que nos hace entender que la separación de una obra tan temprana como *Landscape Manual* y su obra paisajística posterior tiene que ver con el grado de su inmersión en la experiencia. Teniendo en cuenta las concepciones sobre el paisaje que desarrollará el artista más adelante, esta obra podría considerarse prematura en tanto que rompe con la distancia necesaria a la hora de hacer paisajes. Esta primera obra se muestra como una observación de las estructuras que operan en la construcción de la experiencia de la realidad en la que el artista se encuentra inmerso. En cambio, como hemos visto, la alegoría funciona como una herramienta de distanciamiento con respecto a aquello que se trata de representar. Wall hará lo mismo y tomará una distancia con respecto al objeto de la representación, tomando conciencia de lo que escribiría Benjamin (2008:290) acerca de que “[l]a alegoría es la armadura de lo moderno”.



Fig. 22. Wall, J. (2001). Forest [Gelatina de plata]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-9>

II.1.4 La textura urbana: Idealismo y paisaje

En el apartado anterior hemos visto cómo Wall ha desarrollado una ruptura con respecto a la tradición pictórica de la Columbia Británica a través de una obra, podríamos decirlo, paisajística. En este nos centraremos en la forma en la que el artista representa un mundo modernizado continuando retóricas y géneros que se encuentran en la tradición pictórica, pero actualizándolos en el presente. Para ello, profundizaremos en la forma en la que afronta la continuación del género del paisaje. Como se verá, por una parte, el paisaje implicará un conjunto de normas que, ante todo, determinarán la distancia que el artista debe tomar con respecto al objeto representado y, con ello, al tema social. Por otra, la composición de la imagen en el paisaje se convierte en un elemento unificador, esencial a la hora de entender que dentro de su obra una imagen puede contener otras.

Antes de empezar, convendría definir qué carácter fotográfico tienen los paisajes en la obra de Wall. En su visión del concepto de fotografía documental o *near-documentary*, el artista habla de dejar una serie de factores a la contingencia y gran parte de lo que se formaliza en la imagen se debe a un juego con las condiciones del medio fotográfico. En este sentido, es necesario ver los paisajes de Wall como obras con

un marcado carácter documental, ya que en ellos se trata de registrar un espacio en un momento específico, dejando ver la fisonomía y el entramado social del territorio.

No obstante, aunque Wall (2015b) quiera prescindir de términos como escenificación, artificio o plató a la hora de hablar de sus imágenes, es necesario tener en cuenta que sus obras son en su inmensa mayoría premeditadas. No deja de ser llamativo el hecho de que, al hablar sobre su trabajo, el artista asegure que considera que la creación de las imágenes va más allá de la captura fotográfica (Wall, 2015a). De hecho, en la mayoría de sus fotografías reproduce imágenes vistas por él antes de ser fotografiadas⁶². Además, sus imágenes atienden a nociones clásicas de composición y armonía para construir sus paisajes, enlazando lo poético fotográfico con una estética idealista. Hay en todas sus imágenes implicaciones pictóricas, en las que el autor busca conseguir la imagen exacta que tiene en su cabeza, y cinematográficas, en las que el autor invierte en la producción de una imagen. Aunque sus fotografías son consideradas como documentales, su cuidada elaboración puede llevarnos a encontrar esta calificación como paradójica. Es necesario que comencemos resolviendo de qué forma entiende Wall el paisaje y de qué manera expresa el dualismo fotográfico al que nos referimos.

Teniendo en cuenta la exclusión de *Landscape Manual* a un segundo plano de su corpus de obras por parte de Wall, podríamos considerar que la primera obra realmente reconocida y que marca un punto de partida en la línea de trabajo paisajística de Wall es *Steve's Farm, Steveston* (1985) [Fig.23]⁶³. Esta fotografía está tomada en la ciudad de Steveston, actualmente perteneciente a la municipalidad de Richmond en la Columbia Británica, y fue la primera obra documental de Wall (Naef & Vischer, 2005:286)⁶⁴. Este

⁶² Wall (2015a) habla de imágenes que surgen de lo que él denomina como una “accidental reading”. Esto es, el encuentro azaroso y no esperado, el hallazgo fortuito de una imagen. Este tipo de encuentros convierten a la imagen en un *a posteriori* de la experiencia que permanece mentalmente hasta que el artista trate de representarla. Es curioso que Wall relacione este tipo de encuentros fortuitos con otras lecturas accidentales que surgen de fuentes como la literatura u otras imágenes. Como ya se ha dicho, fotografías como *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue* y *After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34* surgen de un bagaje previo del autor, de hallazgos de este tipo. Sin embargo, son accidentales en tanto que el artista no planeaba encontrarse con ellos y porque estas tuvieron el mismo efecto en él que el que podrían a ver tenido en otro lector (Wall, 2015a).

⁶³ Los primeros paisajes de Wall fueron fotografiados en 1980, como es el caso de *Steve's Farm, Steveston, The Bridge* (1985) y *The Jewish Cemetery* (1985), pero fueron impresos años más tarde (Naef & Vischer:286-288).

⁶⁴El título podría hacer referencia a Manoah Steves, antiguo colono que llegó a la Columbia Británica en 1877, con lo que la obra se centraría en la organización social de Vancouver como colonia. Venido desde Estados Unidos, Manoah Steves fue un colono que se asentó en New Westminster, en la zona de marismas e islas cercanas al Fraser River. Las particularidades del terreno en el que se asentaron los pioneros como él le valieron el nombre de “mudflatters”. En cierto modo, esta obra conecta con la de Ian

paisaje panorámico muestra un área limítrofe en la que se evidencia el contraste entre la naturaleza y el asentamiento humano. Esta imagen de temática bucólica tiene una composición horizontal que deja clara una diferenciación entre varias vías de desarrollo dentro del propio paisaje: la pradera, las granjas y un nuevo espacio urbanizado. Las diferentes partes de esta escena muestran, de izquierda a derecha, un área rural que progresivamente va convirtiéndose en una zona urbanizada.



Fig. 23. Wall, J. (1980). Steve's Farm, Steveson [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio.



Fig. 24. Rubens, P.P. (ca. 1636). An Autumn Landscape with a View of Het Steen in the Early Morning [Pintura]. Londres, National Gallery. Obtenido de <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-a-view-of-het-steen-in-the-early-morning>

La composición de la imagen reproduce códigos iconográficos de los temas pastoriles y también del género de paisaje surgido en los orígenes de la Modernidad, al tiempo que el carácter panorámico de la imagen parte de formatos cinematográficos⁶⁵.

Wallace, *La melancholie de la rue* (1973). Del mismo modo, el texto “Urban Renewal: Gost Traps, Collage, Condos, and Squats” de Scott Watson (2005) presta especial atención a los habitantes de las marismas, su influencia posterior y las implicaciones políticas que tuvo la progresiva desaparición de sus viviendas en el desarrollo urbanístico de Vancouver.

⁶⁵ La obra de Wall, *Restoration* (1993), es una clara evolución de este formato con claras similitudes a la imagen panorámica del cine, recordando incluso a modelos de la cultura del espectáculo como el

La horizontalidad de estos paisajes invita a un tipo de observación similar a la lectura, en la que el espectador puede hacer un recorrido con la mirada de izquierda a derecha. Esta división de lo representado en diversas partes e, incluso, en la utilización de la perspectiva permite relacionar *Steve's Farm, Steveston* con la pintura de Pieter Paul Rubens, *A View of Het Steen in the Early Morning* (ca. 1636) [Fig.24] (Newman, 2007:125). También otros paisajes posteriores como *The Bridge* (1985) [Fig.25] dividen la imagen en diferentes planos o estratos que permiten ver una extensión en la que la perspectiva se organiza a partir de un punto de fuga. En esta última fotografía, resuena el cuadro *De val van Icarus aje* [La caída de Ícaro] (1554-55) de Pieter Brueghel el Viejo.



Fig. 25. Wall, J. (1980). *The Bridge* [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio. Imagen de cubierta.

En este punto, comenzaremos destacando dos aspectos importantes con respecto al tipo de imagen que Wall definirá como paisaje y que se reproducirá de forma repetida en el cuerpo de su obra. El primero es el concepto de paisaje como cuadro. Este tendrá que ver con el nacimiento del paisaje como imagen, cuyo origen podemos relacionar con el de la pintura como objeto autónomo. En cuanto cuadro, nos encontramos ante una imagen definida y delimitada por un marco, un espacio de representación. En contraste a esta limitación de la imagen, la ilusión de la perspectiva crea una sensación de profundidad ilimitada. Como escribe Stoichita (2000:44), “si la naturaleza muerta se constituía en el ‘aquí’ de la pintura, el paisaje, por el contrario, tiene su génesis en el ‘allí’ del cuadro. Para percibir un paisaje como tal es imprescindible respetar una premisa fundamental: la distancia”. Efectivamente, como género pictórico el paisaje se define por ser una imagen fruto de la mirada desde la distancia y, concretamente, una

cinerama. En esta obra de Wall la imagen panorámica muestra su propia curvatura. Durante la década de 1950, este formato tuvo un gran impacto dentro de la industria del cine comercial, planteando una necesaria renovación del cine frente al medio televisivo.

mirada proyectada al exterior que, básicamente, obliga al artista a abandonar el espacio interior del estudio.

Esta última cuestión nos llevaría al segundo rasgo distintivo de este género y es que, en su condición de ventana a través de la que se observa el mundo, el paisaje moderno es un registro del asentamiento del ser humano y su relación con la naturaleza. Los primeros paisajes de Wall, fotografiados a mediados de la década de 1980, son registros de zonas periféricas y municipalidades vecinas a Vancouver como New Westminster (Burnaby, Columbia Británica), Steveston (Richmond, Columbia Británica). Es bastante significativo que a la hora de realizar una práctica paisajística el artista, como también hará Roy Arden, no está interesado en representar el centro de la ciudad de Vancouver, sino que recurre a espacios colindantes. En el momento en el que las fotografías fueron tomadas, estas áreas se encontraban en proceso de urbanización y expansión. En la Columbia Británica, esta decisión es especialmente representativa, ya que la colonización vino acompañada por un proceso de representación paisajística. Como ya se ha señalado, la contra-tradición a la que Wall representa se desmarca de esta herencia regional del paisaje del lirismo romántico. No obstante, el artista se interesa por los lugares en los que la modernización no ha llegado completamente, retornando a la concepción del paisaje como objeto moderno capaz de desdoblar el mundo y convertirlo en representación. En esta operación, el paisaje establece una relación por oposición entre el mundo natural y el mundo de la cultura. Más exactamente, “la imagen de la naturaleza (o mejor dicho, la naturaleza traducida a imagen) supone la existencia de un espacio de cultura, es decir, de civilización a partir del cual se contempla un exterior” (Stoichita, 2000:44). En este sentido, el paisaje como cuadro es un objeto dado a la observación que simula una organización de los elementos del mundo. En este, el espectador contempla, desde una posición distanciada y a través de un desdoblamiento, su condición de habitante del mundo.

Esta alusión al paisaje como una iconografía autónoma evidencia la relación entre cartografía y representación en este género en los comienzos de la Modernidad (Besse, 2010:60). En esta relación, el territorio es representado como un teatro en el que el espectador observa la textura de la ciudad como un objeto plagado de signos. Dicho de otro modo, el paisaje se convierte en un objeto para un sujeto-espectador. Así, el paisaje traduce de forma visual e imaginaria la vida social humana, representándola en forma de escena para ser contemplada desde lo lejos y a una cierta altura. De la misma

forma, la fisonomía del territorio es utilizada para materializar una concreción histórica, el espacio se muestra como una representación de una dimensión temporal. Como escribiría Jean Marc Besse (2010:60), “[e]l espacio y la Tierra no congelan el tiempo, se vuelven el cuadro, el soporte, el teatro de su desdoblamiento. El Tiempo y la Historia se convierten en espectáculos”. En este sentido, podríamos entender el paisaje como un tipo de imagen claramente cronotópica en la que el tiempo cobra una forma a través del espacio.

Como ejemplo de la unificación de estos rasgos descritos, tenemos otro de los paisajes de Wall, *The Bridge*. Esta obra puede ser leída como un comentario social sobre la conexión entre distintas áreas de la ciudad que claramente pertenecen a diferentes estratos sociales. No obstante, esta lectura es posible gracias a las estrategias alegóricas que convierten los barrios de Vancouver en una escena. En esta, en un primer plano puede verse un barrio residencial, mientras que en el segundo puede verse un área periférica que intuimos menos favorecida. Ambos mundos permanecen unidos por un puente que, además, refuerza la perspectiva. Del mismo modo, la relación entre un centro de la ciudad y la periferia puede percibirse en el alejamiento y desaparición de la ciudad en el fondo. En cuanto a la altitud del punto de vista conviene leer lo que ha escrito Jean Marc Besse sobre la pintura de Brueghel:

No basta con decir que el paisaje bruegheliano es la expresión gráfica del antiguo tema de la “vista desde lo alto”. Se trata de entender que, en esta escenificación, la superficie de la Tierra es deliberadamente representada como una imagen para ser contemplada. La Tierra no es solamente este espacio abierto a la presencia ingeniosa del ser humano, como muestran los diversos detalles reunidos por el artista, sino que es concebida y presentada como espacio del que hay que separarse, o en relación con el cual es necesario elevarse para aprehenderla como imagen. (Besse, 2010:67)

En la conjunción del paisaje como una representación cartográfica y a la vez pictórica, podemos ver la forma en la que la obra de Wall mantiene una relación entre la línea documental y al mismo tiempo pictórica del medio fotográfico. El artista trata de representar una realidad que es el territorio que se despliega ante él, pero debe establecer una distancia y una posición determinada para mantener una coherencia paisajística en la imagen. En todo caso, la relación entre las fotografías de Wall y este género moderno pictórico tiene que ver con el concepto de cuadro como imagen consciente de su carácter de imagen. En este sentido, encontramos una conexión entre la obra paisajística de Wall y la obra paisajística de Brueghel u otros pintores flamencos

que “muestran el paisaje como un resumen del orden del mundo desde la lejanía” (Besse, 2010:59).

Como ya se vio anteriormente, el abandono de la lírica romanticista de la pintura local y el interés por el paisaje de la metrópolis urbana demuestran la intención del artista de querer hacer permear la textura del territorio en sus fotografías. De hecho, esta representación es sometida a una serie de normas y estructuras compositivas que comprometen al fotógrafo. En este sentido, podríamos identificar aquí las bases de una práctica post-conceptual consciente de la posible lectura social de la imagen y, por tanto, que toma en consideración las condiciones que se deben dar entre el fotógrafo y el motivo representado.

A la hora de definir el paisaje, Wall (1995:169) parte de *El Político* de Platón, donde se establece que lo grande y lo pequeño se construyen en una relación comparativa mutua y, para ello, debe existir una norma que establezca una medida abstracta. Aquí, se establece un punto medio ideal o, dicho de otra forma, una armonía dentro de la imagen. En torno a esta cuestión, el propio Wall escribe:

In making a landscape we must withdraw a certain distance –far enough to detach ourselves from the immediate presence of other people (figures), but not so far as to lose the ability to distinguish them as agents in a social space. Or, more accurately, it is just at the point where we begin to lose sight of the figures as agents that landscape crystallizes as a genre. In practical terms, we have to calculate certain quantities and distances in order to be a position to formulate an image of this type, especially in photography, with its spherical optics and precise focal lengths. (Wall, 1995:171)

Aquí vemos cómo Wall plantea el paisaje como una construcción de la mirada y, en términos técnicos, la capacidad óptica para registrar la imagen ya no del pintor, sino de la máquina fotográfica. Hace referencia al fotógrafo y lo pone en relación con otra gente u otros con los que se identifica en el espacio, a los que se refiere como “figuras”. En este punto, el espectador debe ser capaz de discernir a las figuras como sujetos dentro del paisaje. Por oposición a esas figuras se encuentra el fondo como el plano en el que estas no terminan de perderse. En todo momento, el artista debe tener en cuenta las implicaciones derivadas del grado de distancia que lo separa de aquello que trata de representar. Tal y como Wall declara:

To me, then, landscape as a genre is involved with making visible the distances we must maintain between ourselves in order that we may recognize each other for what, under constantly varying conditions, we appear to be. It is only at a certain distance (and from a certain angle) that we can recognize the character of the communal life of the individual –

or the communal reality of those who appear so convincingly under other conditions to be individuals. (Wall, 1995:171)

Tal y como podemos ver, la imagen que contiene esa relación entre el fondo y la figura es el paisaje como género. Entenderemos, pues, que en el caso de que las figuras representadas cobren más protagonismo, predominando sus cualidades individuales, nos encontraremos ante otro tipo de imagen. Es por ello que al artista también le interesa el paisaje porque a partir de este surgen imágenes que no son específicas de este género y, por tanto, un paisaje puede contener otros géneros (Wall, 1995:172). Dado que aquí reside una conexión entre diferentes tipos de imágenes, el paisaje puede ser visto como una unificación de un cuerpo fragmentado de obras. Nos iremos deteniendo en una serie de cuestiones que derivan del equilibrio y desequilibrio dentro de la imagen-paisaje y que se hacen visibles en la correlación establecida entre el fondo y la figura.

En primer lugar, para comenzar centrándonos en esta cuestión sería interesante acudir a la obra *Coastal motifs* (1989) [Fig.26]. Esta imagen nos introduce en uno de estos puntos esenciales a la hora de hablar de Vancouver dentro de un entorno global y, a la vez, entrever de qué manera plantea unos contrastes marcados. En esta fotografía vemos un paisaje en el que aparece la zona industrial del puerto de Vancouver y, en un segundo plano, una vista de las montañas. El paisaje costero de Wall hace referencia a la pintura de Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft* [Vista de Delft] (1660-1661), en la que a través del puerto como enclave económico vemos un claro diálogo entre Vancouver y el mundo, equiparando esta relación con la del paisaje natural y el capitalismo. Como ya se ha señalado, la relación entre el lugar y su explotación, como causa de una economía mundial, genera una cantidad de entornos con unos contrastes marcados en esta ciudad, que muestran una yuxtaposición de la Modernidad industrial sobre la exuberancia del paisaje natural. *Coastal motifs* es una imagen que deja ver el telón del fondo del capitalismo actual. Pero al mismo tiempo se trata de una representación de la ciudad canadiense como un paradigma de la ciudad contemporánea, abierta en sus puertos al contexto global. Puede establecerse una relación entre esta imagen con aquella que anunciaba los inicios del comercio global y los albores de la burguesía que nos ofrecía el cuadro de Vermeer⁶⁶.

⁶⁶ La relación entre representación pictórica y geografía en la pintura del S.XVI ha sido explicada por Jean-Marc Besse como una consciencia de la Tierra como ecúmeno universalmente habitable. En palabras del autor, “la representación del paisaje “encarna” gráficamente el nuevo pensamiento y la nueva experiencia de la Tierra como suelo universal de la existencia humana que tiene lugar en la geografía del siglo XVI después de las grandes navegaciones y el descubrimiento de los nuevos mundos. En otros términos, lo que el “paisaje del mundo” bruegheliano muestra en el plano de la figuración sensible es, no



Fig. 26. Wall, J. (1989). Coastal Motifs [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-7>

solamente un nuevo sentimiento del espacio, caracterizado por la transposición de los límites y un aumento de las escalas, sino también un nuevo concepto, el de la Tierra como ecúmeno ampliado, como espacio universalmente habitable y abierto en todas direcciones. El paisaje posee, a este respecto, el valor de una verdadera “esencia estética.” (Besse, 2010:72)



Fig. 27. Wall, J. (2004-2005). A view from an apartment [Cibachrome en caja de luz]. Londres, Tate Modern. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219>

En relación a la forma en la que una imagen puede contener otras, es especialmente significativo el vínculo entre *Coastal Motifs*, que entraría dentro de la categoría de paisaje, y *A view from an apartment* (2004-2005) [Fig.27], que es una escena doméstica que contiene un paisaje enmarcado en una ventana. En la primera, el paisaje es mostrado como un fondo, el capitalismo como contexto en el que se desarrolla el mundo⁶⁷. Sin embargo, en la segunda distinguimos entre figura y fondo: las muchachas en su apartamento y, tras la ventana, el mismo paisaje portuario que en la otra imagen. Podríamos ver una interrelación entre ambas imágenes y pensar que se comprenden la una a la otra. Incluso podríamos decir que el vínculo que establecen entre ellas es parte de la relación entre fondo y figura. En *A view from an apartment* el paisaje aparece representado desde una ventana en un claro guiño al origen del marco de representación del cuadro o *tableau* del paisaje como género pictórico (Stoichita, 2000:9). La división que se marca en esta imagen entre el espacio privado, el interior de la vivienda, y el público, el puerto que se ve por la ventana, nos remite a la intimidad como construcción subjetiva y burguesa. Según Leonor Arfuch (2005:240), lo íntimo surge en el S. XVIII como una oposición al espacio político y social en el que se hace

⁶⁷ Es significativo que esta pieza se produjese el mismo año en el que se disuelve la Unión Soviética y, por consiguiente, en el que el capitalismo se impone como sistema económico global.

tangible la formación del sujeto. Como contracara de la esfera pública se trata de un espacio liberado de la producción (Arfuch, 2005:240). Sin embargo, en la imagen de Wall vemos como la productividad se ha introducido en el espacio doméstico y es el objeto de la discordia entre las dos muchachas: mientras una se ocupa de las labores del hogar, la otra se abandona a la desidia.

Viendo la relación entre las dos imágenes y la forma en la que se comprenden, entendemos que retomar las relaciones entre el fondo y la figura es una forma de tratar la formación de la subjetividad en la Modernidad como una cuestión vigente en el contexto del capitalismo presente. Como veremos, Wall no se refiere a la cuestión del fondo y la figura como una cuestión meramente perceptiva, sino como algo que conlleva unas implicaciones culturales y sociales. En concreto, el artista se refiere al paisaje como una medida ideal, un espacio liminal en el que puede hablarse de sujeto y sociedad⁶⁸. La figura que apenas se distingue en *The Old Prison* (1987) [Fig.28] puede ser entendida en esa clave. En la imagen vemos un sujeto que debe formar parte de la sociedad, pero al que por su lejanía apenas distinguimos y, por tanto, no conseguimos darle una condición de individualidad [Fig.29]. Teniendo en cuenta el título, como espectadores no somos capaces de reconocer si el sujeto representado es un ex-presidiario o no. Lo único que observamos es que este personaje se encuentra al lado de una prisión y ante un paisaje en plena transformación. Sin embargo, su actitud es contemplativa y en ningún momento parece ser una parte activa en este cambio. Se nos presenta como un agente fuera del devenir de la historia, una figura que observa el desarrollo histórico en el interior de la representación como un doble de nosotros como espectadores.

⁶⁸ En su texto “About Making Landscapes”, Wall (1995:171) escribe que “we could reason that the peculiar or specific viewing distance at which the picture-type “landscape” crystallizes is an example of a threshold phenomenon or a liminal state”. Según el antropólogo Victor Turner (1988:102), “[l]os atributos de la liminalidad o de las *personae* liminales (gentes de umbral) son necesariamente ambiguos y corresponde a la condición de las personas que eluden o se escapan del sistema de clasificaciones en el espacio cultural. Turner (1998:102) se interesa por la liminidad como un espacio abierto a la posibilidad del reconocimiento común, al tiempo que reconoce a “[l]os entes liminales [...] como seres totalmente desposeídos”.



Fig. 28. Wall, J. (1987). The Old Prison [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio.



Fig. 29. Wall, J. (1987). The Old Prison, detalle [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio.

Las personas representadas apenas distinguibles o que aparecen a punto de ser indiscernibles son un recurso recurrente en los paisajes de Wall. Así, el carácter apenas perceptible de la figura meditabunda y solitaria de la fotografía de *The Old Prison* se repite en otras obras como *The Jewish Cemetery* (1985) y *The Holocaust Memorial at the Jewish Cemetery* (1987) [Fig.30]. En ambas imágenes es interesante la forma en la que las figuras humanas pueden ser confundidas con las lápidas del cementerio. Sobre esta cuestión, en la que lo óptico y la distancia del observador tienen implicaciones filosóficas, ha reflexionado el propio Wall:

Most evidently, a picture tends toward the generic category of landscape as our physical viewpoint moves further away from its primary motifs. I cannot resist seeing in this something analogue to the gesture of leave-taking, or, alternatively, of approach or encounter. This may be why a picture of a cemetery is theoretically at least, the “perfect” type of landscape. The inevitably approaching, yet unapproachable, phenomenon of death, the necessity of leaving behind those who have passed away, is the most striking

dramatic analogue of the distant –but not too distant– viewing position identified as “typical” of the landscape. We cannot get too distant from the graveyard. (Wall, 1995:170-171)

Wall se refiere a la muerte como un fenómeno inevitable pero imposible de experimentar en primera persona y que solo podemos observar en los otros. Recurriendo a ejemplos, podríamos decir que la experiencia del paisaje evoca al *Et in Arcadia ego* (*Les Bergers d’Arcadie*) de Nicolas Poussin, donde se recuerda que todos estamos destinados a morir, pero también podría remitirnos al famoso epitafio de Marcel Duchamp, en donde se nos recuerda que “siempre son los otros los que mueren” (Tomkins, 1999:498). Sin embargo, Wall nos habla de que en el paisaje se desarrolla un tipo de relación entre el espacio y el tiempo, entre topología y cronología. Esta estrecha relación entre espacio y tiempo dota de sentido a la imagen, creando un nodo que podríamos identificar como la cronotopía descrita por Bajtin. También Homa King (2003:114) hace una lúcida equiparación entre la noción del paisaje de Wall y la definición de la imagen de Roland Barthes. Esta versa que “la definición de la imagen, de toda imagen [es que] la imagen es aquello de lo que estoy excluido” (Barthes, 1993:112). Esta distancia, cuya experiencia tiene claras implicaciones filosóficas se remonta a los orígenes del paisaje, en el S.XIV-S.XV. Desde ese momento, el paisaje ha sido entendido como la mirada estética sobre el espacio, un tipo de imagen que permite la simulación de una experiencia imaginaria y propone un estar en el mundo a partir de la contemplación. Del mismo modo, la mirada estética desde lo alto es un desafío que reemplaza el punto de vista de Dios sobre su creación y, en esta transgresión, se convierte en la semilla de la melancolía del ser humano por verse huérfano en el mundo⁶⁹.

⁶⁹ Nos referimos aquí a los orígenes filosóficos del paisaje descritos en la interpretación de Jacob Burckhardt de la ascensión de Petrarca al Mont Ventoux para poder tener desde su cumbre un punto de vista que le permitiera la contemplación desde la altura (Besse, 2010:22).



Fig. 30. Wall, J. The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery (1987). Cortesía de Jeff Wall Studio

La consideración de la distancia del que mira nos llevaría a la cuestión derivada de la proporción entre el fondo y la figura. Un excesivo acercamiento a lo representado conducirá a una implicación en los acontecimientos y, en este caso, ya no habría una distancia que constituya un paisaje. Esta cuestión es especialmente relevante, sobre todo en lo concerniente a la representación de Vancouver. Como ya hemos señalado anteriormente, Wall no realiza una representación de una ciudad abordando unos problemas concretos de forma directa. Ante todo, Wall parece aplicar el mismo distanciamiento de sus paisajes a los temas sociales y directos del entorno que representa. En sus paisajes de la década de 1980, a duras penas somos capaces de distinguir cualidades específicas de los individuos representados en ellos: su género, condición social, edad, etc. No se dejan ver rasgos característicamente individuales, sino que todos los elementos de la representación buscan una uniformidad tonal. La búsqueda de un espacio en el que todos los individuos representados tengan las mismas cualidades, como integrantes de una comunidad, hace que los paisajes de Wall tengan un carácter liminal. A su vez, en estos paisajes persiste la idea de un espacio a través del cual se pueden representar unos valores universales. La separación frente a los acontecimientos históricos y sociales para poder representarlos es una postura deliberada y, cabe recordar, alegórica. Debemos mencionar que lo alegórico exige de una separación de la realidad y conlleva una forma desapegada de mirar el mundo moderno, un estar sin estar.



Fig. 31. Wall, J. (1988/2004). *An Eviction* [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio.

An Eviction Struggle (1988-1989) y *An Eviction* (1988/2004) [Fig.31] se convierten en un curioso y controvertido caso de cómo la variación de una misma obra ejemplifica el problema de la separación del artista frente al tema de la representación, que en este caso tiene una clara implicación social. La primera es una fotografía que es, utilizando terminología fílmica, un plano panorámico de un área residencial en la que nos encontramos con la escena de un desahucio. En uno de los jardines podemos ver a un hombre reducido por dos oficiales de policía, mientras que un personaje femenino sale a detener la trifulca. La gestualidad de las figuras y el detalle de la escena contrastan con la de otros personajes que desde la calle simplemente observan el desalojamiento. La observación desde la distancia de dos personajes dentro de la imagen puede hacer referencia a las figuras contemplativas colocadas dentro de la imagen como espectadores en las pinturas del XIX y que se convierten en un doble del espectador. Con todo, esta obra fotografiada tomada en Vancouver en el verano de 1988 puede ser leída como una representación de problemas sociales concretos asociados a problemas de clase que hablan de la vida en la ciudad.

Curiosamente, en 2004 el artista produjo un nuevo montaje de esta obra a través de una reconstrucción digital usando imágenes tomadas en 1988. Así, en un acuerdo con los coleccionistas que poseían copias de la obra, se reemplazó la versión de 1988 por una nueva titulada *An Eviction* (Naef & Vischer:314). La modificación de Wall ha sido

vista como un cambio del contenido de crítica social de esta imagen y ha sido discutida precisamente por lo que podemos considerar implicaciones éticas⁷⁰. Podría considerarse que con la desaparición de estas figuras que observaban el desalojo en el primer plano de la imagen hay una mayor apertura hacia el horizonte, pero lo cierto es que el mensaje de la imagen difiere considerablemente. Las modificaciones de esta pieza implican una mutación en la posible interpretación de la obra y, ante todo, un desplazamiento de un comentario social sobre la lucha de clases a una imagen más distanciada y contemplativa. El hecho de que el cambio de un detalle tan pequeño, en relación con el impacto visual en el conjunto de la imagen, provoque un cambio en el contenido político de la pieza es especialmente significativo. Las diferencias del mensaje de la imagen entre las dos versiones de la obra, en términos de crítica social, a raíz de la desaparición de las figuras de los observadores, nos permite ver la forma alegórica en que Wall hace funcionar al paisaje y a sus elementos.

Defendiendo la búsqueda de un punto de armonía entre el fondo y la figura, la postura de Wall implica un posicionamiento ético a través de lo estético. Para empezar, debemos señalar que las oscilaciones entre el equilibrio y el desequilibrio dentro de la imagen están cargadas de significación de la que brotan lo alegórico o lo grotesco. En concreto, lo grotesco sería la irrupción de lo desmedido en la imagen y la aparición de elementos tan extravagantes que resultan cómicos, mientras que lo bello es la adecuación al ideal de belleza. No obstante, esta exageración en la imagen tendría también un carácter universal, un código entendido más allá del contexto socio-cultural representado. Tal y como escribe Bajtin (1989:487), el carácter cómico de muchas obras literarias cuyos flujos son los de la cultura popular es la prueba del carácter universal de la risa⁷¹.

⁷⁰ Nos referimos a la crítica política que realiza sobre esta obra el autor Stallabras. Ver Stallabras, 2010:123.

⁷¹ En este aspecto, igual que los géneros de la imagen de los que parte Wall, lo grotesco puede ser considerado como una categoría con un valor universal que, por otra parte, podemos encontrar tanto en la tradición de la imagen como en la literaria. Tal y como escribe Bajtin (Bajtin, 1989:493), “Gógol se daba cuenta muy bien de la universalidad de la visión del mundo de su risa; pero al mismo tiempo, dadas las condiciones de la cultura “seria” del siglo XIX, no pudo encontrar ni el lugar adecuado, ni la base, ni la interpretación teórica para tal risa”.



Fig. 32. Wall, J. (1992). Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986) [Cibachrome en caja de luz]. Nueva York: David Pincus Collection. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-8>

En la obra de Wall podemos encontrar diversas imágenes que son casos paradigmáticos de lo grotesco como *Vampires' Picnic* (1991) o *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) [Fig. 32]. En ambas el gesto y protagonismo de sus figuras es altamente caricaturesco y las convierten en esta categoría. Un ejemplo más claro de la caricatura producto de la desmesura sería la obra *The Giant* (1992) [Fig.33]. En esta fotografía Wall exagera a través del montaje digital la proporcionalidad dentro de la imagen al llevar al extremo las relaciones entre fondo y figura, ya que en la imagen una anciana desnuda es representada a una escala de gigante. Lo caricaturesco de esta imagen reside en la gigantéz, pero también en la desnudez de la gigante dentro del espacio. Otro de los aspectos que pueden extraerse de *The Giant* es el hecho de que la desmesura de la figura deja abierta su significación alegórica.



Fig. 33. Wall, J. (1992). The Giant [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.museomagazine.com/JEFF-WALL>

Lo mismo ocurre con la obra *The Thinker* (1986) [Fig.34], no como una muestra de lo grotesco, pero sí de lo alegórico. En ella, el paisaje se encuentra en último plano y, en el primer plano, la figura de un mendigo colocado sobre unos bloques de cemento, en una postura reflexiva y con una espada clavada en la espalda. Tras la figura del vagabundo, podemos ver cómo se despliega el paisaje de la ciudad. Esta extraña imagen hace referencia al memorial proyectado por Alberto Durero. En el Libro III de *De la medida*, Durero (2000:246-249) presenta bocetos y un texto para dos proyectos monumentales destinados a celebrar la mitigación de los campesinos sediciosos [Fig.35]. El monumento consistiría en una columna formada por los útiles de trabajo que a la par podían haber servido como armas en el levantamiento de los campesinos entre 1524 y 1525: tridentes, rastrillos y hachas. La figura humana colocada en la parte superior lleva clavada una espada en el costado como símbolo de su derrota y aplacamiento. La imagen de Wall muestra el mismo patrón: la figura de un mendigo con una espada clavada en la espalda colocada en una columna de objetos. Curiosamente, el apoyo de la figura en bloques de cemento y un tocón de madera remiten a los materiales

que construyen la ciudad que se observa en el fondo. Con todo, como el monumento ideado por Durero, esta obra permite una lectura abierta.

Por supuesto, no podríamos considerar estos últimos ejemplos como paisajes dada precisamente la centralidad de la figura. No obstante, en el caso de *The Thinker* la imagen contiene un paisaje en segundo plano. Como decíamos se trata de la ciudad vista al fondo. No en vano, Wall recurre a la obra de Durero para hablarnos de la medida, pero al mismo tiempo para proponer un monumento ruinoso que nos recuerda que el coste de esa ciudad proyectada por la perspectiva al fondo de la imagen es encarnado por los olvidados. En este sentido, la belleza tiene que ver con la medida, de igual manera que la desmedida es la base de lo grotesco. Esta distancia adecuada de la imagen, se convierte en contemplación de carácter puramente estético. Aunque se trate de obras consideradas como documentales, su carácter es teatral y el paisaje como una representación del mundo terrestre y la distancia, una manera de ver y entender objetivamente.

En este punto cabe decir que lo bello o lo grotesco son categorías estéticas, pero que en la obra de Wall pueden ser relacionadas con lo ético. El paisaje en cuanto imagen armoniosa representa un telón de fondo histórico, un punto de fuga en el que el espectador puede construir una abstracción capaz de contener elementos disgregados. Partiendo de *El Político* de Platón, Wall (1995:169) sugiere que la armonía puede servir para el estudio del momento histórico presente, la Modernidad capitalista. Precisamente por la falta de uniformidad en este momento histórico, el artista reclama el carácter racional de la estética idealista, objeto de crítica de los discursos contemporáneos imperantes, como una crítica o una posición de carácter negativo (Wall, 1995:169). Es decir, el desarrollo histórico de la Modernidad ha planteado una inestabilidad manifestada entre un sobredesarrollo y un subdesarrollo que únicamente puede ser estudiada críticamente a través de la medida abstracta del paisaje idealista.



Fig. 34. Wall, J. (1990). The Thinker [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.artnet.com/artists/jeff-wall/the-thinker-590bzYG6OAarkl-hUGNOIg2>

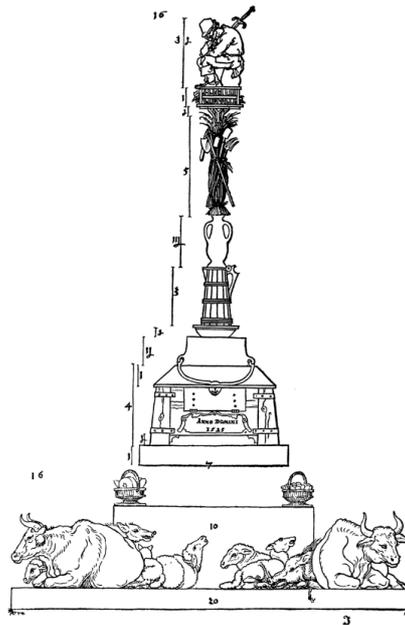


Fig. 35. Durero, A. (1525). Victoria por haber vencido a los campesinos, en *De la medida, libro III*. Obtenido de <http://thecityasaproject.org/2012/07/the-measure-of-turmoil-durers-monument-to-the-vanquished-peasants/>

A partir de la década de 1960 el programa de las vanguardias había trasgredido la “obra de arte”, como un objeto creado por el artista, para pasar directamente al ámbito social como espacio de la práctica artística, como una situación creada por el artista. El posicionamiento post-conceptual de Wall consiste en recuperar el paisaje como género pictórico, planteando la representación de la ciudad como tema artístico.

Con ello, la fotografía que retorna al cuadro pictórico se plantea como una oposición a la situación que nos hace estar “demasiado dentro”. Asimismo, el paisaje plantea la distancia adecuada para que no haya una insuficiencia a la hora de ver este contexto histórico-cultural. Este enfoque sobre el tejido de la ciudad dejará ver la forma en que la ciudad reproduce representaciones sobre las que hay ejercer un análisis.

En los apartados anteriores, nos centramos en las fotografías de Wall que mostraban el carácter fragmentado de una realidad urbana. En ellas encontrábamos elementos del espacio urbano disgregados y alienados de un contexto mayor. Wall (1995:169) escribe que trata de fotografiar paisajes para ver qué tipo de imagen es un paisaje. Además, entiende que se trata de una imagen que contiene en sí misma otras imágenes, de un género que contiene otros géneros (Wall, 1995:169). Habiendo visto el carácter fragmentario de su obra, esto es especialmente interesante porque podemos entender el paisaje como un elemento unificador entre la polifonía de sus muchas imágenes. Como se ha visto, la mirada se construye dialogando con otras imágenes. De este modo, los paisajes de Wall remiten a obras de Poussin, Brueghel, Vermeer o Rubens. Teniendo en cuenta que el paisaje es una imagen de la cultura, este juego de relaciones entre representaciones se establece, como ya hemos dicho, dentro de una intertextualidad. Tal y como se ha señalado ya, Wall reproduce la actitud de pintores como Manet, en cuya obra se continúa con conversaciones y discursos del pasado.

Según Wall (1984:81-82), Manet también es el responsable de hacer evidente la fragmentación de la Modernidad al mostrar la representación pictórica como exponente de una unidad ruinosa⁷². Con cierta similitud con el pintor francés, muchas de las obras de Wall evidenciarán el carácter disgregado del espacio moderno, pero el cuerpo de su obra tratará de buscar un elemento unificador. Si los espacios del capitalismo producen fragmentos, hay un deber ético del artista en tratar de recomponer esa realidad, aunque sea en un estado ruinoso. Consideraremos que en el caso de Wall ese ideal unitario se desarrolla a través de la definición del paisaje como género. Incluso, en los paisajes de Wall vemos que esa tarea se lleva a un extremo opuesto a la fragmentación moderna,

⁷² Partiendo de Hegel, Wall reconoce una lucidez cultural que consiste en aquella que deja ver una crisis inmanente en la cultura. De esto modo señala que, en el caso de Manet, la lucidez cultural fue evidenciar imposibilidad de la armonía de la perspectiva dentro de la representación con la llegada de la modernización y fragmentación del cuerpo. Así, Wall (1984:81-82) escribe: “Cultural lucidity is, in Manet’s example, rooted in a historical process in which the ancient concept of the harmony and unity of the body and its space is destroyed by society and reconstituted by the artist in a “ruined” state, an emblematic state in which its historically negated or outmoded character and meaning become perceptible.”

tratando de abordar conceptos como la armonía o lo bello. Dicho de otro modo, este género es el modelo que el artista utiliza como grado medio sobre el resto de sus imágenes, como un ejercicio de unificación que enmarca la polifonía que se da dentro de su obra.

Un aspecto relevante que debe ser señalado en último lugar, es que los paisajes de Wall se proponen como obras documentales. Esto quiere decir que, pese al planteamiento filosófico que se expone tras ellos, basado en una defensa del racionalismo, se trata de obras que buscan describir con precisión un espacio o lugar concreto. Paradójicamente, la aplicación de un concepto idealista como el de la armonía se conjuga en sus paisajes como una voluntad realista de representación. Esta conjunción es lo que podemos entender como una cronotopía crítica dentro de la obra de Wall, en tanto que está comprometida con la unificación del espacio y el tiempo en la obra de arte. De este modo, además de registrar un momento histórico preciso, el diálogo entre sus imágenes se verá unificado a través del espacio. En muchos casos, este será la propia ciudad de Vancouver⁷³.

En cuanto al carácter ético de esta cronotopía crítica, se podría extraer una respuesta del texto que Wall mismo escribió acerca de sus fotografías de paisaje. En él, el autor hace referencia a la experiencia estética del paisaje, pero apelando a un humanismo o, si se quiere, un estado de armonía social (Wall, 1995:169). Defendiendo una tipología “humanista” del paisaje, Wall propone una vuelta a una recomposición del problema del fondo y la figura como una cuestión relacionada con la definición del sujeto y de la sociedad contemporánea. A diferencia del carácter pragmático de su primera obra, *Landscape Manual*, en la que el receptor de la obra se relacionaba con las condiciones a través de las cuales se construye la realidad en la que se encuentra inmerso el artista, Wall ha vuelto a los problemas de la estructura interna de la obra. En este sentido, la pretensión de unificar la fragmentación de mundo, como empresa idealista, sí parece tratar de establecer una relación entre el mundo estético y el mundo ético. La distancia y la medida como conceptos platónicos e idealistas proponen la posibilidad de unificar un mundo fragmentado. Este idealismo puede insinuar que la unión entre todas las imágenes representa la creencia en la posibilidad de una narración

⁷³ Ciertos lugares aparecen en varias fotografías o son los que establecen una conexión entre las imágenes. Por ejemplo, la relación entre las piezas *Still Creek, Vancouver, winter* (2003) y la obra *The Drain* (1989) se establece a través del reconocimiento del mismo desagüe en ambas imágenes. Con el ejemplo de estas dos fotografías, vemos cómo se establece un diálogo entre obras cronológicamente separadas, por el simple hecho de haber sido tomadas en el mismo lugar.

unificadora. Como hemos visto, esta narración no es otra que aquella que se debe desarrollar en el seno de la cultura y que ha sido tan bien representada en otra obra como *The Storyteller*. Con ello, Wall le da a toda su obra una condición histórica, se trata de obras que buscan ligar el espacio con un tiempo determinado que nos habla de la posibilidad de otra Modernidad que pueda recomponer sus partes divididas. Este ideal se da en la representación del paisaje como un elemento aglutinador, un espacio que nos comprende a todos. Este espacio en el que se da nuestra fragmentación, pero también un lugar universal, es el lugar de la cultura.

II.1.5 El medio fotográfico: La luz eléctrica

Un aspecto fundamental en la obra de Wall es que desde 1977 hasta la segunda mitad de la década de 1990, sus fotografías se han formalizado casi exclusivamente en transparencias en caja de luz. Este significativo artefacto lumínico ha dotado a sus imágenes de una ambigüedad que las sitúa entre la tradición pictórica y la estética de la publicidad y del espectáculo. Aunque, a partir de 1995, Wall comenzó a imprimir sus fotografías, en vez de formalizarlas de forma retro-iluminada, nos centraremos en el dispositivo lumínico porque se trata de un dispositivo técnico que añade capas textuales a la obra. En este apartado examinaremos las implicaciones de este medio híbrido que combina elementos hasta entonces separados y en aparente contradicción. Para ello, nos focalizaremos en la forma en la que Wall ha condensado en la caja de luz algunas paradojas del arte posmoderno. Dado que en los apartados anteriores hemos identificado la intertextualidad en la obra del artista y su aplicación a la textura de la ciudad, en este nos centraremos en cómo Wall ha desarrollado estas estrategias a través de un hallazgo técnico. Más allá de ser un mero acierto, la caja de luz debe ser entendida como un artefacto que realiza un comentario crítico sobre discursos de la Modernidad creando un espacio de representación polifónico. Se trata de un medio que permite crear imágenes técnicas mucho más complejas desde el punto de vista textual y enfatiza una de las partes esenciales de éstas: su post-producción.

Comenzaremos recordado que la primera vez que Wall mostró una obra en caja de luz fue en 1978, en la inauguración individual en la Nova Gallery. En esta exposición, *The Destroyed Room* era mostrada en el escaparate de la galería, proyectando su luz hacia el exterior de la calle, donde se encontraban el resto de señales y luces de la ciudad [Fig.4]. La presentación de la caja de luz causó un gran impacto y pronto voces críticas remarcaron la importancia de la elección del medio como una intersección entre formas hasta entonces separadas y en aparente contradicción: la impresión fotográfica, la pantalla y el lienzo. Uno de los interlocutores que hicieron uno de los análisis más interesantes de la caja de luz en el momento de su aparición fue el artista Dan Graham. Este comparaba las obras retroiluminadas de Wall con los neones de Dan Flavin, ya que estos últimos producían un tipo de experiencia concreta, siempre diferente y en juego con el espacio en el que se exhibían (Graham, 1980:71-72). La retro-iluminación de Wall remitía al mismo material utilizado por el artista minimalista, pero también a uno de los principales medios de la cultura de masas: la luz eléctrica.

Precisamente, unos años antes, Graham (1967a:19), en su texto para la obra de Flavin, hacía referencia a esta cuestión basándose en el juego de palabras de la frase del propio Flavin, “The medium bears the artist” [el medio sostiene al artista], que hacía referencia a la conocida “The medium is the message” [El medio es el mensaje] de McLuhan. Desde luego, como diría Flavin, la luz “sostiene” en el mismo campo a la televisión, la pantalla de cine, la valla publicitaria e innumerables formas de comunicación electrónica.

Según Graham (1980:68), *The Destroyed Room* plantea dos lecturas simultáneas: una que hace referencia a la instantaneidad de los medios de comunicación y otra que ofrece una restauración de la lectura histórica. La primera se basa en el gran formato de la imagen y, sobre todo, en la presencia e importancia de la luz del artefacto. En este sentido, Wall utiliza un medio con implicaciones discursivas en el contexto de la industria cultural y la cultura del espectáculo. La segunda tiene que ver con las referencias a través de las que se constituye la imagen, los elementos que la componen. En su conjunción, la imagen creada por Wall en caja de luz conectaba la pintura histórica con el imaginario visual publicitario. Ante todo, ponía de relieve el concepto de imagen como “artefacto” que, al construir una estructura técnica tan visible para soportar la imagen, impide que el espectador la “naturalice”, resaltando de manera rotunda el carácter textual de las imágenes.

A la hora de escribir sobre *The Destroyed Room*, Graham (1980:68) también comparaba esta obra con la de Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966). Wall defiende que, con ella, Duchamp había vuelto a la tradición de las artes visuales, presentando una alternativa de futuro para la “obra de arte” que implicaba su reconciliación con la representación canónica⁷⁴. Entonces, si el famoso urinario de Duchamp “is the point of origin in the history of the attempt to displace the depictive arts”, la última obra del artista francés abría un camino nuevo para la representación (Wall, 2006:14). La comparación hecha por Graham de la obra de Wall con esta última obra de Duchamp, así como su inevitable alusión al *ready-made*, resultan especialmente sugerentes. Nosotros entenderemos que lo que se está insinuando es que *The Destroyed Room*, en su formalización en caja de luz, comprende en sí misma una representación y una anti-representación. Como veremos, Wall hace confluír en un

⁷⁴ En su texto sobre Marcel Duchamp, Wall (2013:38) se refiere al “régimen del *ready-made*” como aquel producido por la vuelta a la representación de la obra *Étant donnés*.

mismo artefacto, el ilusionismo dentro de un marco representación y la literalidad de la luz en la escultura minimalista.

En la segunda mitad del S.XX, se produjo en el arte norteamericano una ruptura concluyente con respecto al marco de representación posterior al urinario duchampiano. En concreto, esta transformación vino con el advenimiento del arte minimalista y las posteriores propuestas procesuales. Como ya hemos señalado, esta ruptura afectó a la imagen, ya que, al romper los límites de la representación, esta se desbordó más allá del marco de representación. El ejemplo de Flavin es especialmente representativo, ya que la luz de sus neones fluorescentes iluminaba las paredes de la sala, expandía la obra al espacio en el que era exhibida. En el caso del minimalismo, se pueden llegar a reconocer las consecuencias de la expansión del espacio de la representación en las futuras manifestaciones artísticas que lo siguieron: arte conceptual, *land art*, performance, arte del cuerpo, arte procesual, etc. Según Fried (2004:174), la pérdida fundamental de la ruptura minimalista supone la desaparición del ilusionismo pictórico, esto es, un espacio de representación definido, acorde con la tradición de la imagen. Al estudiar el trabajo de Jeff Wall, nos damos cuenta de la importancia que tiene en sus obras el “ilusionismo pictórico” del que habla Fried. Tal como suscribe Jeff Wall:

Fried understood “illusionism” to mean not traditional perspectival illusion but its subsequent form as the “optical” qualities of what he thought to be the best abstract painting of his time. I understood opticality to refer both to abstract painting as Fried intended but also to traditional pictorial illusionism and, as part of that, to the optical character of photographs. I was fascinated to watch Fried abruptly shift his focus from abstract art to nineteenth-century pictorial art at the end of the ‘60s. I intuited that there was an important affinity between his interests and mine. (Wall, 2003:178)

De alguna forma, el ilusionismo que reclaman tanto Michael Fried como Jeff Wall, puede entenderse como una “opticalidad”, como una cualidad propia del mundo visual, pero que necesita de un encuadre. En este sentido, al hablar de imagen, nos referimos a la fotografía, la pintura y el cine; abstracción o figuración, lo mismo da, ya que, lo que nos atañe es aquello que se puede observar dentro de un marco de representación. Por lo tanto, hablamos también de una construcción de la mirada, en tanto que el trabajo del productor de imágenes debe radicar en un “encuadre”, una selección. La “teatralidad” del minimalismo de la que habla Fried (2004:182) es, en realidad, la falta de un marco de representación y la implantación del simulacro sobre todo lo real: defender la realidad como representación en sí misma. Bajo esta lógica, si no existe marco para designar qué es la obra de arte, todo es la obra y, por lo tanto, el/la

espectador/a, también. Por ello, como señala Fried (2004:179), la experiencia que se tiene con relación a la obra en el minimalismo, o arte literalista, “es de un objeto en una situación – una situación que, prácticamente por definición, incluye al espectador”.

En este punto, es interesante detenernos en la forma en la que la imagen en caja de luz de Wall pone en diálogo la “teatralidad” del minimalismo y el “ilusionismo” pictórico. El efecto lumínico crea, en cierto modo, una sensación de “presencia” en tanto que le da a la imagen una proyección más allá de su espacio de representación. Si atendemos al tipo de experiencia que ofrecen las obras lumínicas de Wall en el momento de su exhibición, nos daremos cuenta que los propios espectadores pasan a formar parte de la pieza en tanto que son “bañados” por la propia luz del cuadro. Esta teatralidad ha sido reconocida por Wall y la ha asemejado a la experiencia del espectador con las esculturas del minimalismo, que se desbordaban del marco de representación, o los propios mecanismos de representación del espectáculo. En este sentido, el artista de Vancouver asimila esa contradicción entre la defensa de un marco de representación –la fotografía o cuadro-fotográfico– y el carácter aurático de sus piezas, afirmando que le interesa conservar tanto la literalidad como el ilusionismo pictórico (Wall, 2003:178).

La caja de luz se presenta como un objeto que se relaciona con el espectador de manera equiparable a la escultura contemporánea, y simultáneamente contiene una imagen codificada con retóricas de la pintura convencional. En ese sentido, cabe plantear que las obras de Wall no son una imagen sino dos imágenes a la vez, una es la constituida por la imagen enmarcada, la que existe dentro del marco de la representación, la otra es la imagen objeto que en definitiva es la obra, y que contiene a la primera. La autonomía discursiva de una imagen y la otra se muestra en el hecho de que las reproducciones de las obras de Wall en las publicaciones impresas recogen solo el primer nivel –la imagen fotográfica-, mientras que las cajas de luz aparecen únicamente cuando se reproducen vistas de la sala de exposiciones. De esta manera, se da la circunstancia de que, cuando vemos la obra de Wall en los catálogos de arte, rara vez somos conscientes del artefacto de la caja de luz, que en realidad redimensiona la imagen representada en un nivel muy distinto; lo que vemos es “solo” la fotografía.

Muchos de los cuadros-fotografía del artista se presentan como transparencias en caja de luz, alejándose, paradójicamente, de la apariencia de la pintura tradicional. La

relación entre la imagen provista de un formato publicitario, combinado con la forma pictórica puede abrir un debate acerca del estado de la imagen en la actualidad. El ilusionismo, producto de reproducir la imagen a través de una retroproyección, hace que la fuente de luz funcione como elemento integrador. Nos acerca aquí a la literalidad de los neones lumínicos de Flavin, ya que la caja de luz introduce al espectador en una situación, pero al mismo tiempo la fotografía tiene un carácter autónomo. La suya es una restauración de la lógica interna de la obra y de un determinado lugar del espectador, llamándolo a focalizar su atención en aquello que sucede dentro de un marco de representación. En este aspecto, la pintura, la fotografía y el cine han permanecido dentro de un espacio definido –lienzo, superficie y pantalla– que hacía posible la observación o, tal como veremos, un ilusionismo. En su texto “Frames of reference” (2003), Wall cita a Roland Barthes y explica:

I appreciated the way Barthes “stilled” the film experience and studied single frames as if they were more essential than the moving image. This emphasized the fact that films are made up of still photographs that we experience in a very specific, even peculiar way. We are looking not so much at the photographs but at flashes of their projection, too brief to permit the picture to be seen as it is, which is static, like all photographs. (Wall, 2003:179)

Precisamente, la noción de cinematografía en la obra de Wall es importante porque continúa con esa idea de Barthes de que una película se compone de actos fotográficos (Wall, 2003:180). Tal y como hemos visto analizando la obra de Wall, el artista entiende la fotografía como una simbiosis entre lo poético y lo narratológico que no deja de ser similar a la que existe entre el fotograma y la película. Ambos se comprenden, pero sería más certero decir que el fotograma es lo que queda de la ausencia de la película, que permanece en la imagen como un fantasma.

Barthes (1986:350) destacaba en la experiencia ritual de la visita a la sala de cine, la disponibilidad del espectador a dejarse fascinar por la pantalla. Esta disponibilidad está marcada por el espacio de la ciudad y no comienza en el cine, sino en los trayectos urbanos, los preliminares que arrastran al viandante a la sala de cine. El entorno en el que se proyecta la película –la oscuridad de la sala, la disposición de las filas, la comodidad de los asientos, etc.– favorece una situación que culmina en la hipnosis frente a la pantalla. Así, “[s]alvo en los casos [...] de una intención cultural muy precisa [...], se suele ir al cine a partir de un ocio, de una disponibilidad, de una vocación” (1986:351). En este sentido, la obra de Wall se construye también en base a una disposición determinada –diferente a la experiencia del cine, pero también mediada

a través de la fascinación de la luz. Habría que señalar que, de manera más evidente, sus cajas lumínicas recrean la experiencia perceptiva del espectador de cine, en la cual la imagen y el entorno generan una "situación" para este. Así, la fotografía como objeto amplía su campo de significación deviniendo en pantalla, luego en luz y, por tanto, en el espacio que ocupa la misma. Barthes escribió acerca de la experiencia perceptiva dentro de la sala de cine y sus observaciones concuerdan con la distancia que generan las imágenes de Wall con respecto al espectador. La concordancia entre la experiencia perceptiva en el cine y las cajas de luz de Wall puede extraerse del texto de Barthes:

Pero existe otro modo de ir al cine (...); es ir al cine dejándose fascinar dos veces, por la imagen y por el entorno de ésta, como si se tuvieran dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen, sino precisamente lo que sale de ella: el "grano" del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida; en resumen, para distanciarse, para "despegar", complico una "relación" usando una "situación". A fin de cuentas, eso es lo que me fascina: lo que utilizo para guardar la distancia en relación a la imagen: estoy hipnotizado por una distancia; y esta distancia no es crítica (intelectual). (Barthes, 1986:354-355)

Barthes describe un tipo de fascinación que permite despegarse de la imagen. Se trata de un ilusionismo que es contrarrestado a través de una distancia revelada. Pese al efecto que tiene en el espectador la enorme pantalla, este no deja ser consciente del entorno en el que se encuentra. Permanece lúcido ante una situación que le hace darse cuenta de la estructura de la película y el contexto en el que se reproduce. Las obras retro-iluminadas de Wall también exploran esa separación de la imagen, la fotografía, y su entorno, aquello que iluminan de forma indirecta. Se trata de una situación en la que el ojo mira y, al mismo tiempo, se ve mirando. Al describir la hipnosis producida por el dispositivo cinematográfico en el interior de la sala del cine, Barthes (1986:354) hace referencia a la necesidad de despegarse de la imagen, de tener un salvoconducto frente al estado hipnótico.

Como podemos observar, con la caja de luz, Wall pone en relación diversas técnicas que muestran una nueva capa en la polifonía dentro de su obra. Ésta se basa, en la capacidad de reflexionar sobre un medio haciéndolo dialogar con otros. Claramente podemos relacionar este dispositivo técnico con el concepto de Bajtin, entendiendo que la obra de Wall es capaz de contener en un mismo medio distintos niveles de discursos y presentarse como obra altamente intertextual.

Hasta ahora, nos hemos detenido en las implicaciones que se encuentran en la utilización de la luz eléctrica a la hora de presentar imágenes, pero es necesario tener en cuenta que en la obra de Wall esta tecnología también está presente a la hora de crearlas. Hemos señalado con anterioridad que para la realización de sus fotografías el artista cuenta con la colaboración de personas que hacen de modelos en la imagen. Este método de representación, que ha sido comparado con el utilizado por el neorrealismo italiano por su utilización de intérpretes amateurs, unido a una elaborada puesta en escena, acerca la producción de las fotografías de Wall a la realización cinematográfica. Esta construcción de entornos y situaciones no sólo es previa al momento en que la fotografía es tomada, sino que también, en algunas ocasiones, el autor recurre a una post-producción digital de la imagen. En este caso, obras como *The Stumbling Block* (1991) o *The Flooded Grave* (1998-2000) [Fig.36] llevan una compleja construcción previa y posterior al momento de la toma –la segunda obra, se realizó en dos localizaciones diferentes, al aire libre y en un estudio, y tardó dos años en producirse.



Fig. 36. Wall, J. (1998-2000). *The Flooded Grave* [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-10>

Si para Barthes (1986:13) el estatuto de la fotografía es el de un “mensaje sin código”, es decir un *analogon* exacto a la realidad, en la fotografía digital la imagen ha

pasado a convertirse en algo que se presta a la modificación a causa de la post-producción y el montaje. El trucaje, que como señala Barthes, juega con la credibilidad misma de la fotografía, haciendo pasar por mensaje denotado uno que está “connotado con mucha fuerza” (Barthes, 1986:17). En este caso, la presunción de “objetividad” de la fotografía es la que juega un papel crucial: la connotación queda enmascarada por una presunción. Sin embargo, el espectador actual, acostumbrado al consumo continuado de imágenes digitales, debe sospechar de la veracidad de la aparente denotación fotográfica, por lo que esta presunción de objetividad queda desarticulada en muchos sentidos. La post-producción de la fotografía es capaz de operar en su sentido denotativo y separa a esta de la noción de veracidad incuestionable de la captura fotográfica. En cierto sentido, códigos que connotan la imagen pueden colarse en la producción de la misma con mayor facilidad y, como hemos señalado, sin que el espectador se percate de ello. De este modo, mediante el retoque digital, un artista como Wall puede eliminar o añadir ciertos elementos de una imagen. Barthes (1986:15) señaló que el mensaje fotográfico no es puramente denotativo, sino que tras toda fotografía el aparato ideológico transfiere una connotación. En la fotografía contemporánea, el espectador se enfrenta a una imagen terminal transformada por muchas fases anteriores y posteriores a la captura de la imagen. Según Wall:

The way I thought I could work through that problem was to make photographs that put factual claim in suspension, while still creating an involvement with factuality for the viewer. I tried to do this in part through emphasizing the relations photography has with other picture-making arts, mainly painting and the cinema, in which the factual claim has always been played with in a subtle, learned and sophisticated way. (Wall, 1999:441)

En “Photography and liquid intelligence” (1989), Wall escribe sobre este desplazamiento del medio fotográfico en la era digital. La fotografía, según describe Wall, ha mantenido una relación estrecha con la naturaleza de lo líquido –el agua como estado incontrolable y contingente que históricamente ha sido controlado a través de la *technè*. Por su parte, la fotografía, de manera opuesta, supone un corte y una cristalización capaz de congelar lo incalculable e infinitesimal. De esta forma, la óptica y la mecánica –la lente y el obturador– son la parte “seca” de la fotografía, aquella capaz de capturar lo líquido, aunque Wall advierte también un desplazamiento de lo líquido en el nuevo tratamiento digital de las imágenes⁷⁵.

⁷⁵En su texto para la exposición “After Photography”, Roy Arden (2000:56) también hace eco del planteamiento de Jeff Wall: “Photography is a “wet” technology for making “dry” pictures and digital imaging is a “dry” technology for making “wet” pictures”.

Otros artistas como Stan Douglas o el mismo Wall utilizan en sus fotografías escenificadas el recurso digital, aludiendo a que la fotografía incluso en sus inicios era también un instrumento por el cual se podía falsear o trucar la verdad. Tal como afirma Douglas:

La fotografía atraviesa una época en la que el público espera y desea que se produzca cierta manipulación digital, y eso aleja la técnica fotográfica de sus orígenes de referente objetivo, de la antigua creencia en la que la fotografía se veía como una huella de la realidad, un dibujo hecho con la luz que reflejaba el objeto fotografiado al pasar por el objetivo e impresionar la plata de la película, del negativo. Ahora, está claro que la fotografía es una construcción más, se presenta como tal, y lo es a todas luces, de un modo obvio e inequívoco. De ahí que ahora el fotógrafo tenga la misma responsabilidad ética que antaño se esperaba ver en los pintores. En la medida en que un cuadro no es una representación objetiva sino una creación, una construcción que el pintor se propone presentar al público, en esa medida, se puede cuestionar, aceptar o criticar las opciones éticas del autor, la elección que hace de lo que desea mostrar. Pues bien, ahora, el fotógrafo está en la misma encrucijada, se le puede medir por el mismo rasero y tiene responsabilidades similares a las del pintor. (Douglas, 2005:66-67)

Esta compleja producción dota a las fotografías de Wall de una rica amalgama de detalles y elementos introducidos durante el proceso de creación. Al ser elaboradas en diversas fases –planificación previa, puesta en escena, toma fotográfica y post-producción –el autor consigue en todo momento mantener una distancia adecuada frente a aquello que se representa. Por otra parte, el espectador reconoce la compleja producción detrás de la imagen y va desengranando, él mismo, los dispositivos de la misma. De hecho, Wall estaría presuntamente interesado en no ocultar este proceso de manera que la imagen representada o enmarcada se muestra a través del artefacto de la caja de luz, exhibiendo su propio mecanismo de representación. De esta forma, tanto autor como espectador no se ven inmersos de forma directa en la imagen y consiguen mantener una distancia crítica respecto a lo que están viendo. En este sentido, los cuadros fotográficos de Wall inciden en el aparato de representación, planteando nuevas herramientas para la construcción de la imagen. Tal y como señala Zaslove:

I have set myself the limited task of tracing and developing the sources of Jeff Wall's pictures in the world of this other modernism that turns ascetic, symbolic, and interiorized modernism inside out and, to cite Bakhtin once again, de-crowns formidable aspects of its sacrificial pedantry, intellectually, and symbolism. The use of light becomes at once a skin between the unconscious and conscious in history and is a way of filtering nature from history. (Zaslove, 1989:92)

Como vemos, la luz parece ser el lugar de una conjunción entre imágenes que construyen nuestra historia y nuestro inconsciente. A través de ellas, es posible la construcción de otra Modernidad que se encuentra en el inconsciente de la imagen

raptada en el espectáculo. Por un lado, el artista trata de captar esas mitologías modernas a través de un aparato óptico que es capaz de unificar las referencias que construyen su discurso, colocando al espectador frente a una historia polifónica de la imagen. Por otro, no queda duda que la luz es la forma indisociable de la existencia de la imagen.

Precisamente esta cuestión ha hecho que Wall se replantee su relación con el medio fotográfico y establezca una definición de la fotografía como una de las artes de representación. Curiosamente, como una disyuntiva dentro de su propia trayectoria, Wall ha ido dejando atrás el recurso de la caja de luz con el paso del tiempo. Wall (1998:441) muestra su preocupación por la permanencia de sus imágenes y por la necesidad de que estas no dependan de la luz artificial⁷⁶. Según hemos visto, la práctica artística de Wall ha estado plagada por contradicciones que deben ser vistas como confrontaciones dialécticas, en la que una cosa es vista en relación con su opuesto. Precisamente por eso, es necesario preguntarnos qué defiende Wall a través de una fotografía que no depende de la luz artificial. Por una parte, Wall confirma la restauración y consolidación del aura de la “obra de arte”. Es indiscutible que el artista ha trabajado en la restauración de un ilusionismo pictórico que únicamente se puede experimentar en el museo y con recursos tales como la iluminación artificial o la gran escala. El más notable de ellos, la retroiluminación lumínica ha perdido su efecto con la proliferación de pantallas y dispositivos electrónicos que reproducen imágenes telemáticas. Con ello, Wall ha defendido la cualidad de la fotografía como objeto artístico a través de la escala del cuadro-fotográfico. Por otro lado, la representación fotográfica ya es asumida bajo la perspectiva de una estética de la fotografía. Según Wall (1998:441), durante mucho tiempo la fotografía estuvo dominada por el imperativo de ser una constatación de un hecho o un registro de la realidad. A día de hoy, la fotografía puede ser comparada perfectamente con las formas de representación tradicionalmente aceptadas como la pintura o el dibujo. Ha de señalarse que esto es así

⁷⁶ En su texto “Three thoughts on photography” (1998:441) Wall establece una diferencia entre la luz artificial, eléctricamente manufacturada, y la luz natural. Lo que caracteriza a la primera es que en ella existe un sistema de “apagado” y “encendido”, por lo que es intermitente. En el texto concluye que, como objeto que se preste a la permanencia, la fotografía debe poder vista siempre, sin intermitencias, por lo que debe depender únicamente de la luz natural. Desde finales de la década de 1990, Wall ha defendido a través de su obra un discurso cada vez más centrado en la defensa de la fotografía como arte. Abandonando en muchas obras la formalización en caja de luz y, curiosamente, ante el advenimiento de la tecnología digital, Wall ha ido desarrollando una postura cada vez más definida como fotógrafo.

como resultado del trabajo artístico de autores como Wall que han llevado a cabo una hibridación de estos medios.

La exhibición de *The Destroyed Room* en el escaparate de la NOVA Gallery quedó como un tipo de instalación excepcional. Sin embargo, nos ha permitido realizar un punto de arranque y a la vez establecer una conexión entre la obra de Wall con la ciudad de Vancouver. Ha quedado claro que la obra de Wall ha trascendido el imaginario de la Columbia Británica para instaurarse en una polifonía histórica. En esta mediación ideológica, el sujeto parece totalmente impotente en una aldea global dominada por las imágenes que no paran de reproducirse eléctricamente. También marca el inicio de algo sobre lo que Wall ha reflexionado a lo largo del tiempo: la imagen como algo que se ha proyectado y se proyectará a través del tiempo en forma de una idea. Como un sujeto avizor del imaginario social, el artista debe ser capaz de iluminar una idea, que precede a su materialización, siendo capaz de sacar a la imagen de su cotidianidad para que nosotros, como espectadores, también podamos retenerla en la mente.

En el caso de Wall, no podríamos tener una perspectiva las fotografías si no hubiésemos tenido en cuenta que su semilla se encontraba en el hallazgo de la caja de luz como dispositivo integrador. También es cierto que es imposible ver las imágenes de Wall sin tener en mente que, en muchos casos, son el producto de trucajes de diverso tipo. Por eso, su representación de la ciudad confluye en ese espacio ilusorio, construido a partir de formas y conceptos anteriores. Podemos decir que en las imágenes de Wall hay una post-producción de la ciudad y que Vancouver aparece representada como un espacio concreto, pero también de una forma platónica. Dicho de otro modo, Wall construye imágenes partiendo de las formas de la cotidianeidad urbana que terminan operando en el espacio de las ideas.

II.2 La producción de Vancouver en la obra de Roy Arden

II.2.1 La imagen y el texto: La poética del signo fotográfico.

Comenzaremos abordando cómo se ha desarrollado en la obra de Arden una metodología de trabajo basada en la intertextualidad y en estrecha relación con la fotografía. Con este propósito, en este apartado nos centraremos en la relación entre la poética del signo fotográfico y la narratología del lenguaje asociado a la imagen. Más concretamente, de cómo la fotografía es entendida, desde un enfoque translingüístico, como una denotación que es dotada de sentido a través de la lengua. Como sistemas diferentes pero dependientes, la obra de Arden ha bordeado las fronteras entre la fotografía y el lenguaje literario planteando desarrollos a algunas de sus contradicciones. Nos centraremos en el desarrollo de esa postura crítica y el progresivo entendimiento y defensa de las cualidades propias del medio fotográfico. Para ello, prestaremos atención a cómo el planteamiento expositivo de su serie fotográfica “Fragments” (1981-1985) ha ido transformándose a lo largo del tiempo y de qué manera se ha desarrollado. Del mismo modo, compararemos esta primera obra del autor con algunas posteriores para dejar ver esta evolución.

Se prestará atención al trabajo de Arden y su relación con el signo fotográfico a través de una tensión continua entre un entendimiento de las cualidades sincrónicas y diacrónicas del medio. Las primeras, estarán relacionadas con la toma fotográfica o, más claramente, con los aspectos denotativos de la imagen. Es decir, que están relacionados con la poética de la captura fotográfica (Wall, 1993a:116). Las segundas estarán en estrecha relación con la prosa y la narración ficticia o no-ficticia a través de la cual se construye un significado o un relato que da sentido a las imágenes. La atención a las formas y retóricas de las mismas evolucionará en la obra de Arden como un estudio de los tropos desarrollados en la fotografía como, por ejemplo, las codificaciones de la imagen a través del foto-periodismo u otras instituciones sociales. Aunque establezcamos una separación, como se mostrará, el signo fotográfico comprenderá una relación dialéctica en sí mismo entre sus cualidades sincrónicas y diacrónicas. Incluso, podemos crear una analogía entre esta dualidad y la que existe entre el signifiante y el significado o, más claramente, entre los aspectos denotativos y connotativos de la fotografía.

En adelante, nos referiremos a términos como foto-periodismo, fotografía vernácula y concepto artístico de foto-periodismo o, lo que es lo mismo, la fotografía

artística. Es importante señalar al menos la diferencia entre foto-periodismo como profesión y el concepto artístico de foto-periodismo. Estando excluido de la categoría de arte, el foto-periodismo como profesión llevó a la fotografía a salir del influjo de la pintura, cuyo epítome fue el pictorialismo fotográfico, y a definir sus propias cualidades como medio en la década de 1920 y 1930 (Wall, 1993b:138-139). Aunque el foto-periodismo como profesión es un tipo de fotografía vernácula, lo vernáculo fotográfico debe ser entendido de una forma más amplia ya que se refiere a toda aquella fotografía nacida en el seno de una institución social (Arden & Wall, 1999:16-17). Por otra parte, el concepto artístico de foto-periodismo hace referencia a la fotografía entendida como una forma artística y autónoma de su uso social. Wall (1993b:136) cita dos importantes textos que determinaron la emancipación del profesional foto-periodista como artista: por un lado, la exposición y el libro de Walker Evans *American Photographs* (1938) y, por otro, *El autor como productor* (2001) de Walter Benjamín. Según Wall (1993b:136), estas obras crearon “el concepto artístico de foto-periodismo” que, más que ser una reafirmación a través de los logros de la fotografía, es un reconocimiento de sus límites como una forma artística.

Como breve contexto introductorio, cabe decir que Arden empezaría a desarrollar su trabajo a finales de la década de 1970, mostrando sus primeras obras a comienzos de 1980. Su producción artística se enmarca históricamente en el de la fotografía posterior al arte conceptual y en su contexto local ya se encontraban trabajando otros artistas post-conceptuales como Jeff Wall, Ian Wallace, Rodney Graham y Ken Lum. Atendiendo a este contexto local, Arden se enmarcaría dentro de lo que Wallace (1988:100-101) denominaría como la tercera ola del foto-conceptualismo. Esta generación de artistas haría un uso del *ready-made* que, más allá de la descontextualización de su lectura habitual o su uso cotidiano del objeto, resaltaría la arbitrariedad de la unión entre significante y significado. Del mismo modo, el contexto crítico en el que Arden desarrollaría su obra habría cobrado plena consciencia de la carga semiótica del objeto artístico y de sus implicaciones ideológicas. En este periodo, se cuestionaría la autonomía y el significado interno de la obra, al ser conscientes del contexto y las instituciones sociales que median ideológicamente sobre esta. En este sentido, los movimientos iconoclastas contemporáneos a su obra, en concreto el apropiacionismo, marcaban una postura radicalmente crítica frente a la imagen como un signo ideológico, proponiendo como salida una negación de la representación. Por el

contrario, la postura post-conceptual de Arden es una contestación al extremismo iconoclasta de los discursos apropiacionistas que llevaban al extremo el programa de las neo-vanguardias.

En este periodo, Arden desarrolla su primera serie fotográfica entre 1981 y 1984 llamada “Fragments”. Este cuerpo de fotografías representa el primer proyecto fotográfico en el que Arden se enfrenta a un proceso de varios años. A partir de esta serie, el artista llevará a cabo un método de trabajo que agrupará imágenes producidas a lo largo de los años. Nos centraremos en este cuerpo fotográfico para entender mejor de qué forma se aborda en él la dialéctica del signo fotográfico y en qué medida se va transformando con el tiempo.

Tal como su nombre indica “Fragments” es un trabajo construido a base de fragmentos, un archivo personal de fotos sacadas por el autor sin un carácter programático. Se trata de un proyecto artístico convencional en el que el artista desarrolla una visión personal de su entorno, donde el tema principal es la ciudad, el entorno urbano que rodea al artista, y su ambiente social. Tomadas con una vieja cámara Rolleiflex, el conjunto de fotografías adopta la forma de un cuerpo de imágenes que va creciendo a medida que el artista se va moviendo por lugares. Arden fue tomando fotografías en su lugar de residencia, Vancouver, pero también en diversos viajes a Europa, habiendo fotos tomadas en Italia, Alemania y Suiza. A pesar del carácter informe y desordenado dentro de este trabajo, las imágenes se pueden reunir en categorías reconocibles: retratos, interiores, calles y vitrinas o escaparates (Arden, 1990). Entre sus modelos se encuentran artistas y poetas del ambiente bohemio que le rodeaba, pero por el carácter íntimo de las imágenes intuimos que se trata de un conjunto de retratos a amigos⁷⁷. Como conjunto ya concluido, la serie se conforma de más de un centenar de fotografías de formato cuadrado, en su mayoría dípticos.

Sobre “Fragments” cabría decir que se acerca a una metodología de fotografía directa o del foto-periodismo que presta especial atención a las formas desarrolladas anteriormente dentro de este género. En toda la serie, Arden da mucha importancia a la luz y a las singularidades de los objetos y cuerpos que retrata, pero también construye

⁷⁷ Al observar las fotografías, entre los retratados están los escritores miembros de la Kootenay School of Writers, Peter Culley y Gerald Creed; el fotógrafo Greg Girard; el actor de teatro John Moffat; los artistas post-conceptuales Ian Wallace y Stan Douglas; otras/os artistas, asiduos al espacio Pumps e involucrados en el Gina Show, como Mark Oliver, Nina Skogster o Chris Reed y figuras clave del arte en Vancouver como la del artista Al Neil.

sus imágenes estableciendo analogías entre imágenes de otros autores. Entendido como un ejercicio estilístico, Arden reproduce, en muchos momentos de manera casi exacta, los encuadres y composiciones de referentes fotográficos de los que partía como Eugene Atget, Robert Rauschenberg o Wols⁷⁸. Curiosamente, Arden es extremadamente mimético en su práctica fotográfica y la educación de su mirada toma como modelo el trabajo de otros fotógrafos. Partiendo de una retórica de la imagen en la que reproduce códigos fotográficos preexistentes, la suya es una práctica que asume el modelo de la fotografía de reportaje, pero también de la fotografía artística⁷⁹. El medio fotográfico es puesto en práctica a través de sus cualidades intrínsecas de las que destacaremos de entre todas ellas, su carácter sincrónico. En este sentido, partiremos de la cuestión desarrollada por Wall:

As a synchronic phenomenon, photography has a necessary, and necessarily dialectical, relationship to the phenomenon of the event, to the diachronic, to the narrative, the chronicle, the account. It cannot, fundamentally, formulate an account; a photograph can be interpreted as having a relationship with an account or a narration only by means of an analysis of its technical incapacity to encompass such structures. This analysis might be called a “narratology” of photography. (Wall, 1993a:116)

La tensión dialéctica descrita por Wall es intrínseca a la fotografía y no ocurre en otros medios de la imagen como el cine o la pintura. La captura de la fotografía es un fenómeno sincrónico y es de forma diacrónica cuando podemos construir un relato sobre ella. Tal y como señala Wall (1993a:115), “[i]f there could be said to be a dialectical structure for the photojournalistic model, it is organized in terms of an opposition between the prosaic and poetic”.

Las disimilitudes entre la captura fotográfica como elemento denotativo con la prosa ejemplifican las dificultades que ha sufrido la primera hasta su reconocimiento como un arte autónomo y debemos hacer un inciso para señalar las circunstancias de su emancipación. Tal y como señala Wall (1993b:137-138), tras un primer periodo en el que la tecnología fotográfica era entendida por su valor factual y prosaico, la segunda fase de constitución de la fotografía como arte fue precisamente cuando se liberó de las instituciones sociales que la subordinaban a una función o uso social y, con ello, a una narración ideológica. Esta segunda fase es identificada por Wall (1993b:1937) en el

⁷⁸ En la selección de imágenes para la exposición *Fragments - photographs 1981-85* en la Presentation House Gallery (North Vancouver) en 2000, Arden toma como referencia las fotografías de Wols en varias fotografías, entre ellas, *Gutter, Marine Building Reflected, Vancouver* [Fig. 37-38]; las de Eugene Atget en *Tailor's Vitrine, Vancouver* o *Vitrine with Reflection, Geneva* o las de Robert Rauschenberg [Fig. 39-40].

⁷⁹ Ver Wall, J. (1993a), Wall, J. (1993b) Wall, J. (1995), Arden & Wall (1999) y Wall (2012).

trabajo de Andre Breton, *Nadja* (1928), en donde se resaltaba el carácter poético de la fotografía a través de su polisemia. Por ello, cuando nos referimos al foto-periodismo como concepto artístico debemos entender que nos referimos a aquel emancipado de la profesión periodística. Más allá de su desarrollo técnico, la autodeterminación de la fotografía como arte a comienzos del S. XX, estuvo marcada por un momento histórico en el que estaban apareciendo nuevas ideas y realidades modernas como la democracia, el fascismo y el comunismo y también acontecimientos históricos como las Guerras Mundiales. El medio fotográfico permitió expresar esas ideas como un nuevo lenguaje que tuvo que ir alcanzando su reconocimiento social a medida que se iba descubriendo a sí mismo (Arden, 2001:51). En el ámbito social, aquella fotografía que cumplía un papel de utilidad social debe ser entendida como vernácula. Es decir, aquella fotografía nacida en el seno de una institución social sin pretensiones artísticas: la prensa, la fotografía científica, la policial, la familiar, etc.⁸⁰. El concepto de arte del foto-periodismo, que no tiene que ver con el foto-periodismo en sí mismo, llegó en la década de 1930 tras una asunción del modelo de artista del S. XIX y tras la exploración de la vanguardia durante esa década y la anterior (Wall, 1993a:118). Autores como Walker Evans representaron a un nuevo tipo de artista que proviene de la crisis del foto-periodismo profesional –abandonando la posición de empleado y emancipándose como generador de imágenes, un agente autónomo en el mercado de la imagen (Wall, 1993a:118). En esta operación, es importante tener en cuenta que en el concepto de arte del foto-periodismo se da también un acontecimiento importante y es que la fotografía se separa de la prosa escrita, dejando de ser una ilustración para un texto de prensa⁸¹.

⁸⁰ Dado que nos referimos a ello de forma recurrente, es necesario definir la distinción entre institución social e institución artística. Consideraremos a las primeras como las estructuras, organismos y conductas duraderas que tienen como objetivo satisfacer una necesidad social. En esta categoría podemos inscribir a instituciones tales como la familia, la escuela o la prensa. Por otra parte, al referirnos a la fotografía como institución artística, nos referimos a esta como una disciplina y una forma artísticamente aceptada. La diferencia entre el foto-periodismo como institución artística y el foto-periodismo dentro de la institución social, consiste en el que el primero tiene una condición autónoma y valor estético y el segundo tiene un valor de utilidad social y su carácter es vernáculo.

⁸¹ Tal y como señala Barthes (1986:21-22), la fotografía dentro de la institución fotoperidística se encuentra “parasitada” por la palabra. La relación entre fotografía y texto (pie de foto, artículo, titular, etc.) muestra a la primera como documento objetivo, deíctico de la realidad, que se subordina a la narración del texto periodístico que la connota.



Fig. 37. Arden, R. (1981-1985). Gutter, Marine Building Reflected 1, Vancouver de la serie “Fragments”. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/fragments.html>.

Fig. 38. Wols (1932-1943/1976). Sin título (adoquines). Wols: El cosmos y la calle. Por Wols. Madrid: Museo Reina Sofía. 149.

Fig. 39. Arden, R. (1981-1985). Partito Socialista, Venice de la serie “Fragments”. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/fragments.html>.

Fig. 40. Rauschenberg, R. (1950/1980). Sneakers [Fotografía]. Photems/Fotografías. Por Robert Rauschenberg. Barcelona: Electa 28.

La cuestión de la independencia de la fotografía con respecto al dominio de la prosa es sobre la que trataremos de ahondar, ya que precisamente “Fragments” representa un paradigma de esta progresiva autosuficiencia fotográfica con respecto al texto literario. Como veremos, tal y como muestran los juegos de citas que realiza el autor a partir de los títulos de sus fotografías, Arden fue consciente del carácter translingüístico de la imagen fotográfica. No obstante, esta serie fotográfica ha

planteado el problema acerca de si es el texto el que está subordinado a la imagen o, al contrario, si es la fotografía la que no se ha emancipado de la prosa. Cabe decir, que esto tiene que ver con el hecho de que esta serie era un cuerpo de imágenes que se fue desarrollando durante un periodo de años y, a su vez, a que fue transformando su concepción a lo largo del tiempo. Claramente, esta transformación se debe a las asociaciones textuales de la obra y, ante todo, a su progresiva autodeterminación como un proyecto de fotografía artística. En un principio, es en varias exposiciones entre 1983 y 1984 cuando Arden utiliza las referencias literarias, en el título de las piezas y en escritos en catálogos. Sin embargo, esta serie es recuperada a finales de los 1990, ofreciendo otra perspectiva que se distingue de la desarrollada en la década anterior, dejando que las imágenes se construyan a través de su propio carácter poético.

Para una de sus primeras exposiciones en la Or Gallery, una individual cuyo título era *Photographs* (1983), Arden expuso y redujo la selección de fotografías de “Fragments” a un grupo de cinco y acompañó las imágenes con un folleto que funcionaba como un paratexto literario que asignaba un título a cada una de las fotografías. En el folleto, acompañando un fragmento de la *La folie du jour* (1973) de Maurice Blanchot, aparecen los títulos elegidos para las piezas, marcados en un orden en correspondencia con el de la aparición de las palabras en el texto. Así, los títulos que aparecen son los siguientes: a) *The Whole World*, b) *The Cruelty of Daylight*, c) *The Half-Light*, d) *The Fire* y e) *The Boat*. El grito vitalista que supone el texto de Blanchot, el relato desde la pobreza, se mezcla con los fragmentos que el fotógrafo extrae de Vancouver. La selección de estas cinco fotografías es especialmente significativa en la forma en la que trata esta ciudad. Las dos fotografías *The Fire* [Fig.41] y *The Boat* [Fig.42] están tomadas en Burrard Bridge. La primera es la fotografía que anteriormente se había llamado *The Tower*, imagen de la linterna memorial de este puente. En la segunda aparece la estatua de homenaje al capitán George Vancouver, el explorador británico y primer europeo en entrar en el Burrard Inlet. La fotografía de la espalda del artista Greg Girard, apoyado contra la pared y dejando que la luz de la ventana bañe su cuerpo será titulada *The Cruelty of the Day* [Fig. 43].

Relacionar sus fotografías con el texto literario de otro autor tenía una serie de implicaciones. La primera y más clara, es que el artista estaba creando una correlación indisociable entre sus obras y la obra del escritor francés. Esto podía plantear una interferencia no solo entre dos autores, sino entre dos sistemas diferentes o,

parafraseando a Blanchot, dos espacios: uno literario y otro fotográfico. Esto llevaba a la segunda implicación que tenía que ver con la pregunta acerca de si ambos sistemas se mantenían a un mismo nivel o uno se subordinaba al otro. Esto resultaba más complejo aún dado que tanto las fotografías de Arden, como *La folie du jour* de Blanchot, habían sido concebidos como obras artísticas. Con todas estas interferencias, la propuesta de Arden podía malinterpretarse como si el autor hubiese querido llenar de contenido sus fotografías con el texto de Blanchot.

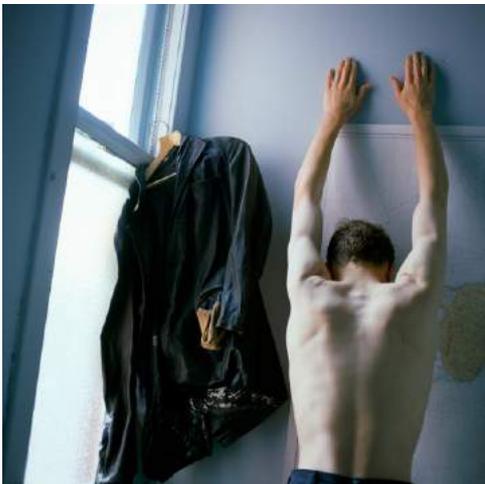


Fig. 41. Arden, R. (ca. 1983). Burrard Bridge, Vancouver /The Tower/ The Fire [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/fragments.html>

Fig. 42. Arden, R. (ca. 1983). The Boat [Fotografía]. Obtenido del archivo de la Emily Carr University of Art + Design.

Fig. 43. Arden, R. (ca. 1983). Greg Girard with Coat, Vancouver/ The Cruelty of the Day [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/fragments.html>

La confusión creada por el modo en el que dos sistemas de significación interferían en la propuesta de Arden para la exposición *Photographs* fue remarcada por

la crítica artística del momento. En una crítica en la revista *Vanguard*, el artista Arni Runar Haraldsson describía esta exposición como un intento fallido, sosteniendo que para comprender algo de la exposición era necesario conocer la obra de Blanchot –“one of the most obscure figures in France today” (Harladsson, 1984:35). Para Haraldsson, *Photographs* era un trabajo de re-contextualización de la obra del francés a través de su puesta en relación con la obra de Arden. En este sentido, debemos tener en cuenta que, al escoger a este escritor, se está escogiendo una figura que es representativa dentro de una corriente de pensamiento determinada: el modernismo francés. Tal y como escribía Haraldsson:

Theoretically speaking, if a supplement is to function as something rather than nothing, then it must expose the defect of the whole, for any whole that is able to accommodate the addition of a supplement testifies to the lack of the something within itself. It is because Arden’s photographs do not completely succeed in conveying a specificity of meaning that a supplementary quote from without must be added in order to compensate for the defective totality within. (Haraldsson, 1984:35)

El argumento de Haraldsson es que si el lenguaje escrito reproduce imágenes mentales en el lector y las imágenes seleccionadas por Arden buscan ilustrar la obra de Blanchot uno de los dos medios no está cumpliendo su función. Por tanto, se ignora el hecho de que el texto del francés ya produce sus propias significaciones secundarias. En la crítica de Haraldsson, se señala una interferencia entre dos lenguajes que funcionan perfectamente de forma separada, pero que el artista de la exposición trata de juntar. La incompatibilidad no radica en que se haya apropiado de la obra de otro autor y la haya combinado con la suya propia, algo que desde el ready-made ya se había llevado a cabo. En este sentido, la apropiación del texto de Blanchot por parte de Arden puede estar completamente justificada. El problema residía, más bien, en la conjunción injustificada entre la prosa, el texto de Blanchot, y lo poético, la fotografía de Arden. En realidad, lo que se plantea es el choque entre dos sistemas míticos, dos sistemas de formas: la literaria y la fotográfica. Cabría decir que es injustificada porque declara a ambos lenguajes como incompletos, como si el texto de Blanchot necesitara ser ilustrado y como si la fotografía de Arden necesitara de una narración. En la última página del folleto puede leerse una inscripción añadida por Arden (1983:np), “with apologies to M. B.”. Una disculpa del artista hacia a Maurice Blanchot que deja ver el hecho de que Arden es consciente de la libertad que se ha tomado a la hora de “raptar” al texto de Blanchot.

La alusión a un cuerpo literario para justificar su proyecto fotográfico también fue un recurso en la exposición *Art and Photography* (1984) que se celebró al año siguiente en la Vancouver Art Gallery. Sin embargo, en este caso esta alusión se llevó a cabo a través del catálogo de la muestra, un medio cada vez más utilizado para contextualizar la fotografía, pero que debemos considerar como independiente de la obra. La exposición, comisariada por Scott Watson, mostraba el trabajo de diez fotógrafos locales. En su selección, Watson (1984:3) se regía por un criterio que daba más valor a la materia tratada que al acabado fotográfico, dándole importancia al hecho de que “the photographic medium had been appropriated to personal vision, poetic expression, aesthetic discourse or political statement”. Del mismo modo, en el texto de Watson se trata la cuestión fotográfica, pero recurriendo de forma asidua a su relación con la pintura y la literatura. Como habría hecho Arden, en el texto de contextualización de las obras de estos fotógrafos Watson recurre a Blanchot para articular el trabajo de los artistas seleccionados. En concreto, varios puntos de su texto recurren a la obra del francés, *L'Espace littéraire* (1955), relacionados con Orfeo y su viaje de ida y vuelta de lo diurno a lo nocturno como metáfora de la muerte⁸².

Este criterio de clasificación de “Fragments” subordinado ya no al texto de Blanchot, sino al acto de escribir y a la poesía misma puede verse en la correspondencia que Arden mantiene con Watson y que fue publicada como texto explicativo de las fotografías del autor. Puede verse cómo la discusión acerca de su trabajo se mantiene en un “espacio literario”. En el texto del catálogo de la exposición aparecen partes seleccionadas de una correspondencia con Watson en la que Arden (1984:n.p.) explica que su serie fotográfica se compone de “fragments of a constructed world”. Aunque esta vez intenta separar sus fotografías del texto de Blanchot, que en la exposición de *Photographs* se subordinaban a un plano casi ilustrativo, Arden sigue recurriendo a la plétora de referencias para contextualizar su trabajo. En una de las partes del catálogo, Arden escribe:

⁸² A raíz del texto de Blanchot, Watson trata de trasladarse a lo fotográfico jugando con el símil del día como exposición fotográfica sobre aquello que no se ve. En la misma línea que la crítica de Haraldsson a la exposición *Photographs* algunas voces críticas mostraron su disconformidad con esta subordinación de la fotografía a la literatura y, en definitiva, con que su equiparación al lenguaje escrito acercaba a la fotografía a una forma pictórica (Perry, 1983:24). La planificación y premeditación que requiere la pintura no terminaban de encajar en la propia lógica de la fotografía directa. Pareciera que al esforzarse en revelar lecturas de obras literarias y cierta búsqueda y selección para crear un cuerpo de imágenes determinado, las fotografías del autor demostraran una esclavización a la palabra.

Blanchot has been a profound influence on this world, so have Wols, Bataille, Nietzsche, Vermeer, Minne, Schiele, Spicer, Artaud, Hodler, Magritte, Masson, Lorca, Messerschmidt, my friends, and certain anonymous Andalusian Gypsies. So, I would prefer to leave Blanchot behind this time, in fact let them all sleep. The “Fragments” tag allows unimpeded entry, this is all the viewer and I need... (Arden, 1984:n.p)

Todas estas referencias componen un campo discursivo en el que Arden coloca a sus imágenes en el terreno de la palabra; las imágenes remiten a textos y los textos a las imágenes. Como vemos, esa asociación al modernismo europeo de la serie no sólo se hará tangible en las localizaciones –recordemos que además de Vancouver, las fotografías están tomadas en Zúrich, Berlín o París–, sino principalmente en las influencias fotográficas y literarias a las que recurre para titular y contextualizar las piezas. Ciertamente, las referencias de Arden colocan la serie “Fragments” en diálogo con un periodo histórico muy marcado, la literatura y el arte modernista. Arden parece querer dar un significado a sus imágenes *a posteriori* con la intención de “enlazar” su obra con un periodo histórico determinado.

Un año antes, en la exposición *October Show* (1983) ya se reflejaba esta intención del artista de demarcar la connotación de sus imágenes a través de referencias literarias. En el catálogo de la exposición Arden hace referencia a Roland Barthes, Walter Benjamin, Alfred Döblin, William Carlos Williams. A través de la obra de estos escritores Arden hace una suerte de declaración de artista en la que destaca ciertos temas: “PHOTOGRAPHY”, “EMANATION OF THE REFERENT”, “MYSELF AS ARTIST”, “LIFE IN VANCOUVER”, “LIFE AS AN ARTIST IN VANCOUVER [...] and, oh, yes, poetry” (Arden, 1983:n.p.). En esta especie de declaración de intenciones puede verse que Arden es consciente de que su contexto es Vancouver y como joven artista se retrata así mismo a través de la conjunción de sus pasiones: la fotografía y la poesía. Curiosamente, a la hora de referirse a la “emanación del referente” el artista cita a Barthes, escogiendo un pasaje de *La Cámara* (1990). En este, el francés desmiente que la fotografía sea únicamente una invención pictórica –en lo referente a la enmarcación de la imagen, la perspectiva albertiana o quadratura y la óptica de la cámara oscura–, sino que la deuda de su existencia también viene de una invención química. Para que se pueda llegar al noema “esto ha sido”, se ha tenido que dar el descubrimiento científico de los halógenos de plata fotosensibles que hacen posible la captura e impresión de la luz. En palabras de Barthes, “[l]a foto es literalmente una emanación del referente” (Barthes, 1990:126).

Precisamente el hallazgo químico de la fijación de luz en una película fotográfica fue lo que hizo posible que la fotografía fuese sincrónica al acontecimiento que representaba. Es por ello que es necesario retomar la cuestión de la fotografía como fenómeno sincrónico descrita por Wall para aplicarla aquí al trabajo de Arden y, ante todo, al “esto ha sido” de la fotografía. Es decir, la definición de la fotografía como un medio poético que tiene que negociar continuamente su relación con el relato y cuya esencia contiene lo que Barthes (1990:65) denominaría como *punctum*.

En *La Cámara Lúcida*, Barthes conectará la noción de lo *obtusum*, que en primera instancia el autor relacionó con lo filmico, con el *punctum*, cuya concepción es exclusiva de lo fotográfico. Así, en su última obra, el autor francés describe dos cualidades fotográficas: el *studium*, que podemos equiparar con lo obvio, y el *punctum* – un pinchazo, una atracción que punza al espectador y que sólo opera desde lo individual. Esta pulsión “tanto si se distingue o no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*” (Barthes, 1990:105). Este último punto nos sirve para aclarar que en el espectador la lectura de la imagen en su dimensión obtusa se basa, en última instancia, en un ideolecto, un habla subjetiva del espectador que observa la imagen. Por lo que existe en la imagen un elemento, el de la significancia o lo obtuso, que se escapa al lenguaje o permanece en un estado preliminar a este. Debe entenderse que este difiere de aquel que se da en la literatura y que se estructura lingüísticamente.

Por su parte, la narración no sólo se resume al texto o al pie de foto que acompaña a la fotografía, sino que constituye la connotación de la imagen (Barthes, 1986:35). Como escribe Wall (1993a:116), “[t]he distinction between picture and caption implies a distinction between the photographer and the writer of captions, a prose writer”. Del mismo modo, existe una narratología de la fotografía: la relación dialéctica entre el corte fotográfico y el carácter narrativo de la propia realidad (Wall, 1993a:116). Esto también puede verse como una relación dialéctica entre la continuidad de la realidad y la diferencia o la singularidad de la fotografía. Por esta razón, la fotografía se parece más a la escritura poética que a la prosa, en tanto que es asociativa y simultánea. En ella el significado no se consigue a través de una estructura gramatical compleja. El sentido que se le da a la fotografía de forma diacrónica corresponde con el que Barthes denomina como *studium*.

Según Wall (1993a:117), Roland Barthes estaba dando forma al aspecto poético de la fotografía cuando estableció la diferencia entre los conceptos de *studium* y *punctum*. Si la función del fotógrafo era una función factográfica que creaba un documento que justificase el “esto ha sido”, su progresiva separación de la institución periodística implicó su separación de la narración de la noticia –a la que otrora simplemente tenía que ilustrar. Al separarse del texto periodístico, el fotógrafo tuvo que encontrar la validez del medio y esto lo hizo a través de su carácter poético. Entiéndase, pues, que el foto-periodismo alcanza su nivel artístico habiéndose separado de su funcionalidad narrativa y reclamando para sí el *punctum* –aquello que no se puede describir con las palabras. En esta asunción del foto-periodismo como arte o, si se quiere, de la fotografía como arte es en la que Arden fue desarrollando su obra tal y como prueba la evolución de su serie “Fragments”.

En el año 2000, esta serie fue recuperada en una exposición en Presentation House Gallery (North Vancouver) y en consecutivas exhibiciones en los años siguientes⁸³. En esta revisión retrospectiva, tras quince años sin exponerse, se puede ver cómo Arden defiende sus fotografías por su carácter fotográfico y no por su anexión a una narración. En este sentido, puede observarse cómo los títulos de las fotografías no hacen referencia a textos literarios, limitando los títulos a simples nociones indicativas. Esto no quiere decir que su obra deje de tener referencias intertextuales, sino precisamente todo lo contrario. Al librar a la fotografía de su encadenamiento simbólico, aquel que atribuía un significado concreto a la imagen, esta se abrió a una significación alegórica.

Es importante tener en cuenta en las diferentes versiones que ha tenido la serie “Fragments” la importancia de la selección como construcción de una idea unificadora⁸⁴. Al ser expuesta una década más tarde, la serie fue presentada como un conjunto de imágenes que tenían un carácter testimonial, presentándose como documentos de un periodo histórico concreto. Si en sus primeras exposiciones en la década de 1980 Arden trata de asociar estas fotografías con textos del modernismo

⁸³ En esos años la serie “Fragments” tuvo un carácter itinerante y más tarde se expuso en las Oakville Galleries (Oakville, Ontario), en 2002; la Monte Clark Gallery (Toronto), en 2004, y la Galerie Tanit (Munich), en 2005. La serie se expuso casi íntegra en la retrospectiva de Arden y en diversas exposiciones colectivas. Una selección de 38 fotografías de “Fragments” fueron expuestas en la retrospectiva de Jeff Wall, co-comisariada por este, *Jeff Wall: Down the Crooked Path*.

⁸⁴ En la exposición *Fragments 1981-1985* (2000) se mostraron 37 fotografías. De estas, sólo se mostraron como díptico los retratos de Peter Culley y Stan Douglas, las fotografías de radios –*Radios #1* y *#2*– y de los servicios abandonados –*Derelict Rest- room #1* y *#2*–.

europeo a través de los títulos y el acompañamiento de fragmentos literarios, en su revisión de esta serie a finales de la década de 1990 enlaza las fotografías con el contexto cultural local. Tal y como escribía Peter Culley (2000:15) en el catálogo de la exposición, “Roy Arden’s career has been to a great extent an exploration of this contingency; an active meditation on photography’s manifest uncertainties; of origin, status and descriptive accuracy”. Al tratar de rescatar un cuerpo de imágenes que son, en realidad, un retrato de juventud, Arden hace la labor del historiador o del archivista. No obstante, Culley (2000:36-37) señala que el carácter de esta obra trasciende el hecho de ser un registro de los años en los que se gestó y que su justificación reside en la búsqueda de una lírica y poética fotográfica, el desarrollo de un realismo alegórico. En este sentido, uno de los factores que justifican un rescate de la serie “Fragments” es el propio ejercicio de mimesis fotográfica que suponía la serie: una defensa de la fotografía y una reflexión sobre el propio medio. Precisamente, esta defensa es una apología del lenguaje poético de la fotografía, el *punctum* fotográfico.

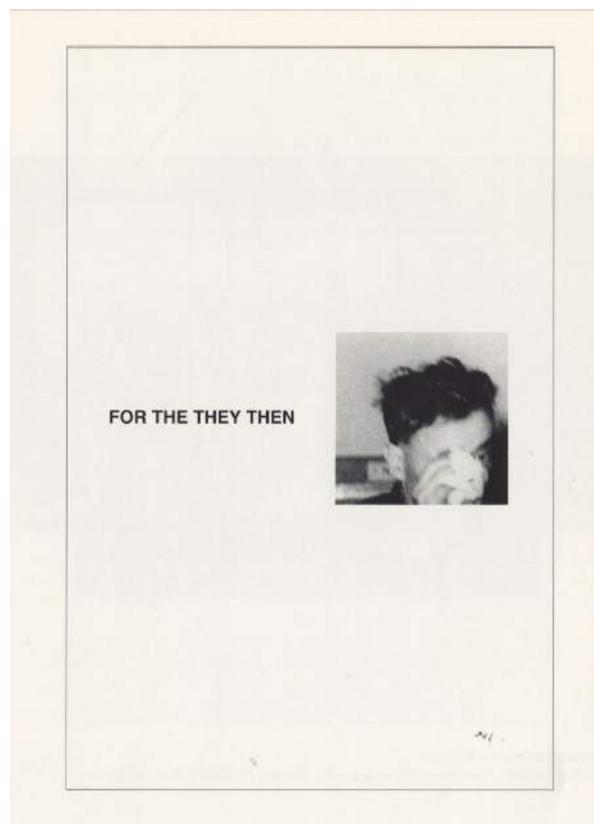


Fig. 44. Arden, R. & Derksen, J. (1988). Through [Impresión de plata sobre papel con texto en tipografía Record Gothic Bold]. Behind the Sign. Collaborations Between Writers and Artists. Por Monika Gagnon & Cate Rimmer (Eds.). Vancouver: Artspeak.

Ya que consideramos el hallazgo del *punctum* como un fundamento esencial del medio fotográfico, es necesario que pongamos algunos ejemplos de la obra de Arden posterior a la conclusión de “Fragments” que demuestran la interiorización de este sentido de la fotografía. Como veremos, esta obra posterior asume el carácter poético de la fotografía, asumiendo su apertura de significados y no cerrándola a un significado concreto. Como se verá, aunque las obras de Arden utilizarán la fotografía tomada por el propio artista o seleccionada a partir de archivos, en todas se propone una puesta en duda de la supuesta objetividad entre la relación del significante con su significado.

Una de las obras que podemos poner como ejemplo y que además contrasta explícitamente la fotografía con el lenguaje es la obra *Through* (1988) [Fig.44]. Curiosamente, en esta obra se conjuga el carácter poético del signo fotográfico con el carácter poético de la frase en inglés que lo acompaña. Esta pieza fue hecha junto con Jeff Derksen, un poeta perteneciente a la Kootneay School of Writers para una exposición en Artspeak Gallery comisariada por Cate Rimmer. La exposición, llamada *Behind the Sign*, buscaba profundizar en las estrategias metodológicas, tanto de los artistas como de los escritores locales, ligadas al post-estructuralismo. La aportación de Arden para la colaboración fue la selección de detalles de fotografías de archivo histórico en doce impresiones sobre papel. Las fotografías son primerísimos planos de las fotografías de los hechos ocurridos en el llamado *Bloody Sunday* de Vancouver⁸⁵. Cada una de los detalles fotográficos era acompañada por un texto elaborado por Derksen cuyo significado era tan abierto y ambiguo como las imágenes. Las palabras usadas no tienen un significado directo – “ON TO ON”, “FROM ON WHOM”, “THAN AN HAND”, “YET SHE THEY”, “FOR THE THEY THEN”, “THEY THE HE ON NONE NO ONE”, “UP UPON UNUSED”, “SHE YET THE THERE”, “ARM ARC ACROSS”, “ON GO NO”, “TACTIC AT STATIC” (Wiens, 2001:148). Tal y como escribe Jason Wiens sobre esta obra:

Accompanying the prints on each panel are Derksen's laconic, capitalized phrasal units consisting (with a couple of exceptions) of alliterative monosyllables. (...) they do create an overall textual effect of vacillation between movement and stasis. Diexis and disjunction, specificity and anonymity, as though the units did solely consist of words denoting location and various subject and object positions. Curator Cate Rimmer saw *Through's* fragmentation of text and image as an attempt "to undermine a comfortable or accepted reading of information represented in the work". (Wiens, 2001:148)

⁸⁵Se trató de una huelga de trabajadores en Vancouver durante la Gran Depresión en la que estos ocuparon varios edificios oficiales. Los hechos desembocaron en el desalojo y en una violenta actuación policial. En el siguiente apartado, trataremos con mayor profundidad la utilización de Arden de las fotografías que registran los hechos del *Bloody Sunday* de 1983 en Vancouver.

En *Through* el espectador se enfrenta a una apertura interpretativa y, por tanto, es constructor de un significado del conjunto translingüístico. La idea de ambos autores era la de desarrollar una idea acerca de la distancia entre la trama de la memoria personal y la noción de la historia pública. Por ello, el hecho subjetivo de la lectura, de la interpretación de un código, es puesto en esta serie en contraste con el enunciado histórico inscrito en las fotografías seleccionadas por Arden. La homogeneidad del relato es puesta en cuestión por la singularidad de la interpretación del lector. Del mismo modo, la ambivalencia de las denotaciones de la imagen, primerísimos planos y detalles, establecen una distancia con lo representado. Esta pieza apela a la memoria colectiva y pone en cuestión la forma en que se construye y de qué manera el sujeto habita en lo local –muchas veces sin conocer los procesos históricos que han construido el espacio en el que se encuentra. La pieza sirve como ejemplo de que, aunque se trate de dos sistemas de significación diferentes, el lenguaje poético y la fotografía pueden ser utilizados en la misma sintonía. En este caso, ninguno de los dos se subordina al otro.

Otro ejemplo, más claramente ligado a tratar del explorar el *punctum* como un sentido del signo fotográfico, sería la pieza de 1987 titulada *The Potato Eaters* [Fig.45]. Del mismo modo que en *Through*, Arden utilizará imágenes apropiadas de un archivo fotográfico –en este caso, el álbum familiar del artista (Miller, 1990)– y también se centra en detalles y primeros planos para acercarse a los gestos de los retratados. El título de la pieza hace referencia a la pintura de Vincent Van Gogh, pero al mismo tiempo la selección fotográfica de Arden plantea una reflexión sobre las tipologías sociales de August Sander (Arden, 1990). Con esta obra, Arden quería proponer una lectura crítica sobre el carácter “objetivo” del proyecto fotográfico de Sander, un miembro del movimiento artístico de la *Neue Sachlichkeit*, que buscaba establecer un retrato de sus paisanos desde la creencia de una “verdad fotográfica”. Como señala Arden (2006:n.p.), las fotografías de Sander dejan ver que esas nociones de “objetividad” están construidas sobre bases culturales e ideológicas. Precisamente, lo que Arden pone en duda partiendo de la obra de Sander es el sentido de las imágenes, remarcando su carácter relativo y dependiente de un contexto ideológico. Por eso, para él, el medio fotográfico nunca es completamente neutro.

El montaje de *The Potato Eaters* propone una lectura subjetiva en que el espectador debe construir una significación en base a su propia experiencia. El *punctum*

—que diría Barthes (1989)—, por tanto, se antepone en esta pieza de una forma mucho más clara. Es en este, donde la diferencia entre la pintura y la fotografía se hace más patente y, si en la obra de Van Gogh el significado parecía cerrado por el pintor —en la expresividad de sus pinceladas, en la selección de los colores, en la construcción de los gestos, etc.—, en las fotografías seleccionadas por Arden la autoría queda relegada a un segundo plano en pos de la lectura del espectador. Al necesitar de la construcción subjetiva, fundada en su memoria y experiencia, lo fotográfico se funda en la dimensión semántica que le da cada espectador. La importancia de este en la construcción del significado de la obra, pone a la fotografía en el campo de la dimensión textual. Lo fotográfico se mueve en el terreno del significante y, por tanto, en el espacio de la intertextualidad.



Fig. 45. Arden, R. (1987). Potato Eaters [Fotografía]. Obtenido de [shttp://www.royarden.com/pages/archival.html](http://www.royarden.com/pages/archival.html)

Como se ha visto, la progresiva separación de la serie “Fragments” de su subordinación a la prosa literaria mantiene reminiscencias de la autodeterminación del foto-periodismo como arte. Del mismo modo, tal y como corroboran las obras que desarrollaría en adelante, el trabajo de Arden pasaría a no tratar de cerrar el significado de sus fotografías, sino precisamente a dejarlo abierto. La apertura poética y alegórica que caracteriza a su obra no es solo una asunción del *punctum* como relación subjetiva de la fotografía con el espectador, sino un acento en la fotografía como arte autónomo

que ya mantiene las tensiones entre prosa y poesía dentro de sí. No obstante, al mismo tiempo, la obra de Arden muestra cómo la fotografía también tiene inscritas unas connotaciones ideológicas, tal y como muestra la obra *The Potato Eaters*. Este entendimiento de la producción semiótica en torno al signo fotográfico nos muestra que la lectura poética está abierta a la interpretación del espectador al tiempo que crea un cuestionamiento sobre las asociaciones ideológicas que pueda tener la imagen. El desarrollo de esta serie permitió ver que el sentido de la fotografía no es algo que venga dado, sino es algo en continuo proceso de discusión, crítica y revisión. Lo que demuestran las diferentes articulaciones del signo fotográfico por parte del propio artista, por los/as comisarios/as e incluso sus críticos/as es la productividad textual en torno al significante fotográfico. La dialéctica entre los aspectos sincrónicos, aquello que registra, y los aspectos diacrónicos, la narración que se construye sobre la fotografía, es algo que se encuentra en continuo proceso de negociación.

Aquí se ha querido subrayar la idea desarrollada por Wall acerca de cómo la tensión fotográfica entre sus cualidades sincrónicas de la captación y diacrónicas constituyen la imagen. Es significativo el cambio narrativo al que se enfrenta la serie de “Fragments” a lo largo de sus diferentes fases expositivas. Al ahondar en el trasfondo de esta serie, el espectador se da cuenta de que este cuerpo de fotografías va más allá de la mera inmortalización de un grupo social determinado, los amigos y amigas de Arden, sino que es una construcción poética de la ciudad de Vancouver o, como escribiría Peter Culley (2000:13-43), “a poem containing history”.

II.2.2 La imagen y el texto: El ideologema en la imagen

En este apartado nos centraremos en las estrategias artísticas que caracterizan gran parte del trabajo de Arden y que marcan una clara ruptura frente a su práctica basada en la fotografía directa. Las estrategias a las que nos referimos son aquellas en las que la fotografía no es tomada por el artista, sino en la que utiliza como recurso imágenes extraídas del archivo fotográfico. Para ello, empezaremos centrándonos en la obra fotográfica de Arden entre 1985 y 1990, que partió exclusivamente de los archivos de la Vancouver Public Library. En esta, el artista comenzó con una metodología de trabajo que se continuará en décadas posteriores y que compaginaría la apropiación de imágenes con la toma de sus propias fotografías. Por otra parte, Arden recurrirá al montaje para volver a contextualizar esas imágenes tomadas de archivo y exhibirlas

como un objeto artístico. Para ello, el artista confronta o somete a estas imágenes a las principales transgresiones vanguardistas de la “obra de arte”: el *ready-made*, el monocromo y el *collage*. En esta relectura pondrá en relación la fotografía de la historia local con las negaciones de la representación figurativa de la vanguardia.

El criterio de la selección de Arden incluye documentación que registra acontecimientos de la historia de la Columbia Británica y de la fundación colonialista de la ciudad de Vancouver. Por un lado, las imágenes provienen de fuentes como archiveros e historiadores, periódicos locales o compañías fotográficas. Por otro, las fotografías que utiliza son de un periodo histórico muy concreto que abarca desde las primeras tomadas en la colonización de Vancouver, finales del S.XIX, hasta los años previos a la Segunda Guerra Mundial. La apropiación de estas fotografías remite inevitablemente al contexto social en el que estas imágenes fueron tomadas y, ante todo, en el que se constituyeron como signos que han sido producidos en relación a un determinado discurso ideológico. Arden es consciente de que, al recurrir a estas fotografías, está trabajando sobre una producción semiótica que tiene una carga ideológica evidente. La historia colonial de Vancouver es abordada partiendo de una relectura crítica sobre capítulos tristemente célebres de la cultura colonial. Desde una perspectiva artística, el foco de estos trabajos apunta al ideologema implícito en el reportaje fotográfico y en el foto-periodismo.

Aquí, trataremos de vincular el concepto de la fotografía vernácula con la noción de ideologema desarrollada por Kristeva. Debemos recordar que para Kristeva (2001:77) el ideologema es “la función que une las prácticas translingüísticas de una sociedad condensando el modo dominante de pensamiento”. Dicho de otro modo, siendo la imagen una fotografía descrita a través de un determinado discurso, analizar la imagen conlleva analizar las implicaciones ideológicas del mismo. Es decir, el recurso por parte de Arden a estas fotografías del archivo local lleva a preguntar por las condiciones históricas, económicas y sociales que conforman el contexto cultural en el que se produjeron. En este sentido, la fotografía es entendida como parte de un texto social, una producción en continuo proceso de transformación, y, como tal, debe ser analizada poniéndose en relación con este.

Es necesario recalcar el carácter translingüístico al que nos referimos y que al hablar sobre el “texto histórico” no nos estamos refiriendo al análisis de unos

contenidos, sino de unas formas⁸⁶. Es Barthes (1986:27) el que señaló que “el análisis de los códigos permite quizás definir históricamente una sociedad con mayor facilidad y seguridad que el análisis de sus significados”. Con ello, el autor se refería a que a través de los códigos de las imágenes se construyen instituciones sociales bien estructuradas que pueden decirnos bastante de la ideología que las produce. Por ello, afirma que “al reconstruir en su estructura específica el código de connotación de un tipo de comunicación tan amplio como la fotografía de prensa, es posible que nos encontremos, con todo detalle, con las formas que emplea nuestra sociedad para recobrar la serenidad” (Barthes, 1986:27). Dicho de una forma más simple, analizando sistemas de signos, como la moda o las fotografías, de una época determinada entenderemos las instituciones sociales en las que se han producido. En palabras del propio Barthes:

[E]l código de la connotación no es, verosímelmente, ni “natural” ni “artificial”, sino histórico, o, si así lo preferimos: “cultural”; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero. Así pues, no se puede decir que el hombre moderno proyecte al leer la fotografía sentimientos y valores caracterizables o “eternos”, es decir, infra- o trans-históricos, a menos que se deje bien claro que la significación en sí misma es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas; en suma, la significación es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre el hombre cultural y hombre natural. (Barthes, 1986:23-24)

Como vemos, Barthes se refiere al código de connotación de la imagen y, podemos entender este, como cultural e histórico. Por su parte, el movimiento dialéctico al que se refiere el autor es el que constituye la paradoja fotográfica y el que le da un lenguaje a un objeto inerte como es la fotografía (Barthes, 1986:27). Precisamente, esto es lo que hace Arden al tomar las fotografías de archivo y centrarse en ellas como producciones sociales e históricas. Las obras que parten del archivo fotográfico darán fe de esta simbiosis entre la denotación y la connotación o, incluso, entre la significación y el trauma⁸⁷.

⁸⁶ Al escribir sobre el sistema de la moda, Barthes (1978:17-18) escribe sobre sistemas que inevitablemente se construyen sobre un sentido dado a través del lenguaje. La moda llega a nosotros a través de los vestidos, pero también de las palabras. En este análisis de las formas que nos hablan de la “retórica de una época” (Barthes, 1986:14). Lo mismo podría aplicarse en cierta medida al caso de la fotografía.

⁸⁷ El concepto de trauma será desarrollado por Barthes (1986:26) para referirse a aquello que “deja en suspenso el lenguaje y bloquea la significación”. Es decir, un signo más cercano a la denotación que a una posible connotación. En adelante, se utilizará para mostrar que la imagen permite un sentido, pero también puede estar cargada de un no-sentido.

Como ya introducíamos, Arden recurre en estas obras de los años ochenta a una apropiación de imágenes no tomadas por él. Debemos entender esta estrategia como un *ready-made* fotográfico que tenía como precedente más cercano las prácticas apropiacionistas de Nueva York. No obstante, la obra de Arden no parece interesada en la iconoclastia ni en la mera denuncia, sino que trata de recomponer un espacio de representación. Arden (1990) utiliza el *ready-made* fotográfico como una forma directa de hablar de las cosas, entendiendo que la única forma en la que puede llevar a cabo este cuestionamiento es a través de la conversión del archivo histórico en objeto artístico. Por ello, no acerca las fotografías del archivo a una relectura historicista, sino precisamente a una estética –de esta manera la imagen puede cobrar una nueva dimensión de lectura. En este sentido, el planteamiento artístico que propuso comenzaba por preguntarse cómo un imaginario que registraba una serie de eventos de un lugar específico podía tener una significación fuera del contexto de las instituciones sociales en las que se habían creado. Es en la importancia de la creación y en el entendimiento de un contexto discursivo, en donde el artista comienza a ejercer una postura crítica con las ideologías que conforman su entorno.

Como se ha introducido, con su apropiación del archivo histórico de su ciudad, Arden se sirve de la función intertextual que integra a la sociedad y la cultura como texto, centrándose en las formas y enunciados que la ideología dominante desarrolla en un espacio y tiempo concreto. El artista se centrará en tres aspectos fundamentales de la formación histórica de la Columbia Británica como estado colonial: el control de las élites y la burguesía sobre las minorías y las luchas de clase, que en muchas ocasiones no atendían a cuestiones raciales o nacionales; la hegemonía anglosajona dentro de la pluralidad de culturas de la Columbia Británica, y el sometimiento de las poblaciones aborígenes (Arden, 1990). No obstante, la apropiación de imágenes se ve articulada a través del montaje como un procedimiento alegórico, desplazando la lectura histórica de esas imágenes a una estética. Las obras que comenzaron con este planteamiento fueron *Rupture* (1985) y *Abjection* (1985). Estas primeras obras recurrían al díptico como estrategia de montaje y contraponían las fotografías apropiadas con una imagen monocromática. Para poder introducir este ideograma en el ámbito de la estética y el arte, Arden se servirá del monocromo como elemento formalista, relacionando dialécticamente a la imagen foto-periodística con el discurso de las vanguardias. Dicho de otro modo, relacionará la abstracción y la representación (Wallace, 1987:24).

Empezaremos con el conjunto de piezas que abordan las catástrofes históricas relacionadas con la lucha de clases. En esta serie de trabajos un evento histórico cobrará bastante importancia, el conocido como *Bloody Sunday*. Como ya hemos comentado, se trató de unos disturbios sucedidos en el verano de 1938 en la ciudad de Vancouver, durante los años de la Gran Depresión. En este periodo, la gran tasa de desempleo hizo que una multitud de obreros comunistas sin trabajo se manifestara ante la única opción ofrecida por el gobierno de abandonar a sus familias y viajar al norte para conseguir trabajos que no estaban bien remunerados. Como protesta ante esta situación, los sindicatos se organizaron para ocupar tres edificios emblemáticos de Vancouver: la Oficina de Correos, la antigua Vancouver Art Gallery y el Georgia Hotel. Tras abandonar estos dos últimos edificios, se concentraron y resistieron en la Oficina de Correos, hasta que en la mañana del 19 de junio fueron desalojados con gases lacrimógenos y, una vez fuera, fueron brutalmente represaliados, cargando especialmente sobre los representantes del sindicato.

Por ser un hecho emblemático de gran significancia para la Izquierda, las fotografías del *Bloody Sunday* se convertirán en un motivo recurrente sobre el que Arden volvería en repetidas ocasiones. En concreto, las piezas que trataron con este evento de la historia de Vancouver fueron varias: *Rupture* (1985), *Black Sun* (1986), *The New Objectivity* (1986), *Polis* (1986) y *Through* (1988). Arden partirá de imágenes de archivo del periódico *The Province*, encontradas en los fondos de la Vancouver Public Library. El objetivo de Arden ante todas estas imágenes, que normalmente se “leen” en un contexto muy determinado, como el de la prensa, y son utilizadas para ratificar un texto, la noticia, es el de devolverlas a un contexto de duda. Así, su recontextualización a través de la confrontación con monocromos u otros *ready-mades* o la utilización del montaje y el *collage* serán estrategias que le darán una nueva dimensión semiótica a esos registros visuales. Si, previamente, estas imágenes estaban subordinadas al texto y el desarrollo de su “significado” estaba ligado a una base ideológica y cultural de una estructura social determinada, Arden eliminaba a través de estas estrategias su atadura a la prosa escrita. Por tanto, el espacio del significado queda vacío, planteando la posibilidad de catalizar algo nuevo sobre las imágenes.



Fig. 46. Vista de la instalación de Rupture en la Ikon Gallery (2006). Obtenido de <https://www.ikon-gallery.org/event/roy-arden/>

Rupture [Fig.46] se compone de nueve dípticos verticales montados en fila a la misma distancia, en los que las imágenes superiores son monocromos azules y las inferiores fotografías cogidas de los archivos. En la parte inferior de estos dípticos verticales, se encuentran las fotografías del brutal desalojo y en la parte superior, se muestran fotografías del cielo tomadas por Arden, que formalmente resultan un fondo monocromático azul. Para Arden, este azul es un símbolo que alude al materialismo de Rodchenko y al trascendentalismo de Yves Klein, de manera que se contrasta la imagen abyecta de las víctimas con las de lo sublime⁸⁸ (Fergusson, 2007:73). Se mantiene una división metafórica entre naturaleza, en la parte superior, y la cultura, en la parte inferior (Wall, 1993a:113-114). Sin embargo, el cielo azul juega en el campo polisémico del arte abstracto, se puede leer de muchas maneras. El principal efecto que busca con la lectura vertical de esta pieza es que se construyen claramente dos planos, uno celestial y otro brutal, perteneciente a la desgracia de esos trabajadores. En el plano inferior, las imágenes del desalojo, la brutalidad policial, los heridos y los espacios desolados crean una conjunción de imágenes traumáticas.

⁸⁸ El azul de estos dípticos también ha sido considerado una referencia a la novela autobiográfica de Georges Bataille, *Le Bleu du Ciel* [El azul del Cielo] (Fergusson, 2007:74). El relato de Bataille se sitúa en el periodo histórico de entreguerras y subyace en todo el texto la llegada inminente del fascismo en Europa y la inminencia de la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 47. Arden, R. (1985). Detalle de Rupture [Díptico 1]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

Fig. 48. Masaccio (1424-1425). Cacciata dei progenitori dall'Eden [Fresco]. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Expulsi%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_y_Eva_del_Par%C3%A1diso_terrenal

Las imágenes seleccionadas corresponden al momento de la expulsión de los obreros de la Oficina de Correos por parte de la Vancouver Police y la Royal Canadian Mounted Police (RCMP), pero también muestran a los oficiales llegando al edificio, a las víctimas heridas y afectadas por el gas lacrimógeno, al estado de las calles tras la revuelta y al de una de las salas de la Vancouver Art Gallery tras el desalojo. Sin embargo, el montaje de las imágenes no intenta reconstruir un relato de lo sucedido o establecer un orden cronológico sobre los hechos. Arden (1990) señala algunos detalles que dejan ver su deliberada postura distante de la historia e interesada en llevar esas imágenes al contexto del arte. En uno de los dípticos que muestra la fotografía de los trabajadores siendo desalojados por la policía [Fig.47], Arden (1990) encuentra semejanzas con *Cacciata dei progenitori dall'Eden* de Masaccio [Fig.48]. La metáfora funciona también en el montaje de la pieza: en la parte superior el Edén, representado por el monocromo azul, y en la parte inferior la expulsión y desposesión del trabajador. Aunque el artista tampoco se basa en estas similitudes formales a la hora de seleccionar

las fotografías, estas conexiones son una forma de crear una distancia entre el espectador y la imagen, dejando que éste apele a una cultura visual para construir significados. Esta lectura sólo puede permitirse en el campo de la estética, donde las imágenes de archivo pueden ser leídas como una intertextualidad habiéndose desprendido de su carácter funcional.

Con esta obra, Arden parece abandonar el tipo de práctica más personal y subjetiva de “Fragments” y se acerca a un tipo de trabajo más programático y reflexivo en torno a la fotografía como institución en sí misma. Por una parte, analiza lo fotográfico desde un punto de vista post-estructuralista, es decir, tratando de desentrañar las estructuras de poder e instituciones que controlan lo histórico a través de las imágenes. Al descontextualizar esos documentos e introducirlos dentro del campo de la estética es posible hacer ver esas estructuras de poder tras la imagen. Por ejemplo, en una de las fotografías que documentan el *Bloody Sunday* que Arden toma del archivo de la Vancouver Public Library aparece el interior de la Vancouver Art Gallery tras el desalojo de los huelguistas. Aquí se muestra la institución del museo no como un mero espacio en el que se expone el arte local, sino como un espacio de la burguesía, alejado de las clases trabajadoras. Al mostrar la fotografía de la ocupación de los obreros de dicha institución museística o al analizar los objetos que la componen, como su mobiliario, se introduce en el terreno de la especulación el papel de las instituciones que construyeron el pasado de Vancouver y la Columbia Británica. En este sentido, Arden parece consciente de que “en la materia de la lengua y en la historia social, el texto se plantea en lo real que lo engendra” (Kristeva, 2001:10).

Arden comenzará a realizar un análisis crítico de la vanguardia artística como institución y su relación con el proletariado. En una de sus próximas obras recurrirá a la apropiación de otros elementos que pondrán en cuestión la condición de la “obra de arte”. Tal es el caso de *The New Objectivity* [Fig.49], hecha para la exposición *Broken Muse* (1986), en la cual Arden fue invitado por el comisario para hacer una pieza que tuviese como objeto la propia institución de la Vancouver Art Gallery (Danzker, 1986). A la hora de hacer la pieza, Arden (1990) visitó la Vancouver Art Gallery antes de concebir un montaje para la exposición. Esta vez, el artista estableció una relación entre las fotografías de la Vancouver Public Library con material extraído de los fondos de la Vancouver Art Gallery, dos sillas Wassily pertenecientes a la colección.



Fig. 49. Arden, R. (1986). The New Objectivity [Instalación]. West. Por Roy Arden. Vancouver: Artspeak. 11.

Según Arden (1990), el mobiliario que aparecía en la fotografía de la Vancouver Art Gallery vacía tras el desalojo policial de los huelguistas y el modelo de las sillas de la Bauhaus marcaba una relación genealógica. Dada la vinculación de esta institución con los eventos del *Bloody Sunday*, el artista continuó la línea de sus piezas anteriores y se centró en una de las imágenes que había utilizado para uno de los dípticos de *Rupture*: una instantánea de uno de los salones del museo desordenado tras el desalojo de los obreros. En la fotografía, se puede observar que, a pesar de que los trabajadores estuvieron varios días encerrados en la Vancouver Art Gallery, las pinturas en la pared apenas habían sido alterados.

En el montaje final de la pieza, Arden dividió la imagen a la mitad dejando un espacio entre las dos mitades y bajo ambas colocó las sillas Wassily sobre una tarima. En esta obra se contienen múltiples textos en diferentes *ready-mades*: la fotografía en la que aparecen los cuadros de la Vancouver Art Gallery inmortalizados en la instantánea y las propias sillas de la Bauhaus. Al ser expuesta en la Vancouver Art Gallery, Arden pasa a hablar de la institución museística, la cual es, en sí misma, expresión de la ideología dominante y, al mismo tiempo, mediadora en el conflicto. La relación entre la representación de las sillas en el díptico y la presentación de las sillas de la Bauhaus

funciona como un punto de conexión entre la antigua y la nueva ubicación de la institución. Es necesario apuntar que la exposición *Broken Muse* (1986), en la que fue incluida *The New Objectivity*, tuvo lugar tras la reciente reubicación del museo al edificio en Hornby St, Vancouver, BC. Por ello, a través del documento fotográfico del desalojo de los huelguistas del antiguo edificio de la Vancouver Art Gallery se hacía una clara alusión a la institución como una parte esencial de la lectura de la obra.

En este sentido, lo que Arden (1990) quiso hacer fue un tipo de alegoría sobre el fracaso de los movimientos culturales de izquierda y, por ello, la silla plantea dos significados dependiendo de la visión histórica. Por un lado, la visión utópica pre-industrial, aquella que tuvo la Bauhaus a la hora de diseñar este mobiliario. Es decir, un ideal emancipador en el que la sencillez y abaratamiento de los materiales ayudaría a la expansión de este mobiliario entre las clases obreras. Por otro lado, una visión distópica y post-industrial, la del presente de la obra, que muestra el fracaso de aquel primer ideal. Así, este modelo de silla se ha convertido en un objeto de lujo fuera del alcance de la clase trabajadora, un modelo musealizado. Como objeto utilitario, forma parte del mundo de la producción, pero al pasar al museo y convertirse en obra, esta primera dimensión y el ideal revolucionario desaparecen. Al salir del campo de lo utilitario, su significado se trastoca, al pasar únicamente a ser un ejemplar de mueble de un diseño de la Bauhaus.

Arden retoma este tema, dándole un toque de humor, en *Wild Thing* (1989) [Fig. 50]. En esta obra, vuelve a contrastar la ideología colonial con el sometimiento de la cultura aborigen. De la misma forma que *The New Objectivity*, esta obra recurre no solo al *ready-made* en su apropiación del archivo fotográfico, sino a la utilización de un diván diseñado por Le Corbusier. La instalación se compone, pues, de dos fotografías encontradas en la Vancouver Art Gallery, sin conexión aparente entre ellas, ya que registran dos eventos separados y diferentes entre sí. En una de las dos imágenes, aparece un grupo de hombres armados con perros alrededor de una pieza de caza, un jaguar. En la fotografía aparece inscrito “The slain Cougar & his Hunters. Shot in Stanley Park Oct 26th ‘11” y según consta en el archivo fue tomada en 1911 por el Major J.S. Mathews. La otra imagen muestra unos petroglifos encontrados en Stanley Park y fotografiados a principios del S.XX. Ambas imágenes están montadas con monocromos negros a su lado formando un único panel. Bajo este, Arden colocó una pieza de mobiliario de la Bauhaus, el Chaise Lounge LC4 de Le Corbusier. El modelo

de sillón utiliza pieles de felino que plantean un juego semiótico con la imagen de la pieza de caza y con las pinturas rupestres de las Primeras Naciones. El montaje plantea, pues, una evolución delirante en la que el cazador pasa de representar al animal bajo el signo de lo sagrado –como un elemento más del mundo, pero sin el cual no es posible la supervivencia– a convertirse, con la Modernidad, en un elemento más susceptible de ser explotado e, incluso, convertirse en mercancía, un objeto de lujo.



Fig. 50. Arden, R. (1989). Wild Thing [Instalación]. Taking Pictures. Por Karen Love [Dir.]. Vancouver: Presentation House. N.p.

Es la carga histórica y social de las imágenes, el ideologema que subyace a las mismas, lo que hace que estas obras que parten de los archivos locales difieran de la crítica del apropiacionismo de Nueva York. Si con su *After Walker Evans* (1981), una de las obras más conocidas del apropiacionismo posmoderno, Sherrie Levine trataba de deconstruir el mito de la autoría, la originalidad de la obra y la pérdida del carácter aurático de la fotografía –principalmente auspiciado por Walter Benjamin (2008:7-85) en su texto “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, las obras de Arden defenderán la apertura de su significancia a un juego poético mucho más amplio. Según Wall (1993a:121), a pesar de las continuadas críticas a la representación por parte de estos discursos, en la realidad no consiguieron invalidar la práctica artística. Por ello,

se refiere a que la crítica del discurso apropiacionista como crítica vanguardista se agota en sí misma, ya que se desarticula en el momento en el que recurre a la representación para, precisamente, negar la representación (Wall, 1993a:122).

Según Wall, estas obras de Arden se mantienen en un punto límite en el que la fotografía puede llegar a tener el carácter autónomo de la pintura. “They reflect both the moment at which photojournalism becomes art, and the last one in which it remains lyric, miniature, and utilitarian –that is, in which it remains reportage” (Wall, 1993a:120). Arden ha evolucionado desde una posición puramente documentalista del *ready-made* fotográfico hacia otra postura principalmente representacional, recuperando el sentido artístico del foto-periodismo. Esta introducción del foto-periodismo dentro de la categoría de arte es precisamente una forma de reivindicar un tipo de obra que se constituya desde lo crítico y rompa con el idealismo de tradición artística local. En sus palabras:

Arden’s purpose in combing the civic archives, then, is to transform our experience of the city’s present moment and to make that transformation visible as a symptom of our absorption in a historical process of conflict and dispossession a process in which we have come to exist as citizens, cohabitants, and reproducers of the city. This conflict is modernity and, though expressly not registered in the orthodox Romantic aesthetics which still dominate artistic thinking in British Columbia, is the great unifying and dissonant rhythm which “rhythmic” art cannot abide. Artists and spectators in Vancouver are beginning to pay attention to our own brutal Romanticism, in which vain recreation on mountain, beach, and island betrays its triumphalism, its exultation over the battering nature can take from us and still present its soothing, healing mask. This apparition of nature is the spell cast on B.C. people by the genie of the world market, who blows hurricanes of surplus value and failed sovereignty through the place. (...) Nietzsche locates the “origin of poetry” in the use of rhythm to gain the ear of the gods. In a place farthest from that orifice are respected those who lack this kind of rhythm, or who have lots of it. Arden opens his archive somewhere in this neighborhood, where countertraditions are fabulated. (Wall, 1993a:113-114)

Al combinar los dos tipos de imagen, la fotografía de archivo y el monocromo, Arden quiso establecer una relación dialéctica entre las iconografías locales con la negación figurativa de la imagen abstracta. Como se ha señalado, las fotografías que utiliza Arden fueron creadas en el contexto del foto-periodismo, en donde la imagen cumplía un carácter funcional y no artístico. No obstante, en sus montajes son puestas en el terreno de lo poético al ser acompañadas de un monocromo. El monocromo es una constante en el conjunto de piezas de este periodo. Arden se sirve de ellos para instrumentalizar una crítica del arte moderno. Tanto Jeff Wall (1993a) como Ian Wallace (1987) escribieron acerca de este recurso como una estrategia que dirigía su

crítica hacia las propias instituciones de la vanguardia. La relectura del monocromo plantea una deconstrucción del programa de las vanguardias y un análisis de sus fracasos. Wall (1993a:111) parte de la idea del monocromo como emblema histórico, dado que, como escribe, los monocromos son siempre emblemas.

En 1987, Ian Wallace escribió un artículo en dos partes dedicado a Ken Lum y a Roy Arden, titulado “Image and Alter-Image”⁸⁹. En sus ensayos, Wallace se centra en los aspectos semióticos de la abstracción. “Ken Lum and Roy Arden pose a critique of the singularity of meaning of linguistic and artistic signs through a use of technical devices drawn from the history of modernism as well as the iconology of mass culture.” (Wallace, 1986-1987). Wallace reconoce que, a pesar de que no son los únicos que trabajaban en aquel momento sobre la dialéctica entre representación y abstracción, los trabajos de Arden y Lum ofrecen un desarrollo de una posición relevante en su panorama. En palabras de Wallace:

By structuring conventionalized photographic images in terms of new formal readings that are subverted by abrasion, insufficiency and doubt, Lum and Arden force a new kind of interpretation, a new reading of the pictorial code. Ambiguity is not, as it is in the work of many that came out of late conceptualism, located within the image itself; it is instead found in the space between the image and its erasure, between the image and the alter-image. (Wallace, 1986:23)

En los dípticos de *Rupture*, el documento fotoperidístico, la fotografía de archivo es la “imagen”, mientras que los monocromos son la “alter-imagen”. Se establece un diálogo entre imágenes contrarias, pero que se justifican la una a la otra. Al reinterpretar el formalismo abstracto conjuntándolo con la fotografía, se establece una justificación tanto de la representación figurativa como de la abstracta. Por ello, Wallace (1987:27) defiende la importancia política y estética del trabajo de Arden al reconocer “the semiotic aspect behind the abstraction”. Con su montaje Arden plantea una nueva lectura de las imágenes y presenta una ambivalencia a la lectura del espectador. Por una parte, le invita a que tome una interpretación histórica subjetiva y, por otra, ofrece la visión de las fotografías como objetos estéticos. Esta estrategia de representación es descrita por Ian Wallace como “critical modernism”. En sus palabras:

⁸⁹ Tal como escribe Wall (1988:70), “in writing about Arden, Wallace could contemplate some of the problems buried in his own earlier work”. De diferentes formas, Roy Arden y Ian Wallace exploraban los límites entre el lenguaje, la abstracción y la fotografía y se centran especialmente en los documentos fotográficos de la historia local. “By reinterpreting formalist, structuralist concerns of late ‘60s modernism in terms of the ‘semiotic’ emblematic representations of the past 15 years, and by converging the [sic] formal typologies as well as the signifying aspects of these tendencies into a structure of opposition and repetition, they are providing ways of reconciling these oppositions without suppressing their differences. (Wallace, 1986:24)

Critical art identified with the avant-garde, has adopted the objective strategies that sublimate the expressive techniques of modernism to imagery and technique. Political instinct is called to attention by the symbolic trap of the image. Arden's paranoia of identification with the subject is set into motion by its obliteration of the abstract. (Wallace, 1987:27)

Por otra parte, partiendo de las palabras de Wallace, podemos ver cómo en las obras de Arden que describe se produce un tipo de estrategia que podemos relacionar con el dialogismo de Bajtin, en la que un texto es presentado a la luz de su alteridad. Es por eso, que estas piezas de Arden, al relacionar diferentes elementos de la cultura, también proponen un espacio polifónico. Por otra parte, Arden también pone en diálogo diferentes ideologemas. Es decir, diferentes signos ideológicos que hacen evidente la multiplicidad de narrativas históricas que construyen el sentido de la realidad. En este sentido, el carácter dialógico entre los acontecimientos históricos que registran las fotografías que Arden extrae del archivo histórico de su ciudad es una muestra del mosaico cultural que es la Columbia Británica. En estas obras, se muestra que Arden es consciente de que el discurso social se desarrolla a través del diálogo y el reconocimiento de la alteridad. Muchas de las imágenes de archivo que él mismo escoge muestran de qué forma la alteridad ha sido causa de conflicto muchas veces acallado a través de la imposición de una ideología sobre otra.

Esta cuestión se ve perfectamente materializada en la obra *Mission* (1986) [Fig. 51]. Esta pieza parte de dos transparencias fotográficas, tomadas a finales del s. XIX en St. Mary's Mission, en la actualidad Mission (Columbia Británica), que registran una representación teatral de la pasión de Cristo interpretada por indios nativos frente a una audiencia colocada en primer plano. El acto tuvo lugar en 1889 y en él todos los actores participantes fueron miembros de las Primeras Naciones. Frente a ellos se distinguen los sacerdotes que dirigen el acto y la audiencia como mayoritariamente blanca. La presencia de los nativos indios vestidos como soldados romanos se muestra como una representación de la humillación. Esta parodia histórica es, a la vez, una cruel representación del martirio de una cultura, presentado paradójicamente en forma de simulacro. Esta obra plantea el dominio del imperialismo europeo sobre la población aborigen y, ante todo, de la Iglesia como una figura colonialista *avant la lettre*⁹⁰.

⁹⁰ Tal como señala Arden (1990), en lo que se refiere al imperialismo, tradicionalmente los misioneros han sido los únicos suficientemente atrevidos o "locos" como para introducirse en el espacio social de otra cultura en la que no hablan el idioma y tal vez en la cual no sean bienvenidos. Aún así, para llevar a cabo su "misión" tratan de mantenerse en esta situación, aprender sus costumbres e idiomas para, finalmente, convertir a los nativos. Según Arden, su función es la de ser la "primera cara" del proyecto colonialista, aquel que introduce la ideología y lengua y, por tanto, hace que los conquistados interioricen su condición

El montaje que Arden propone para esta pieza consiste en seis paneles verticales que muestran las dos imágenes en una composición panorámica montada sobre una pared pintada de rojo. Ya que cada imagen ocupa tres paneles, la división de las dos imágenes en seis fragmentos permite una mayor percepción del detalle. De esta forma, Arden presenta unas imágenes que tocan un tema aún candente dentro de la sociedad canadiense como es la colonización de las Primeras Naciones y su posterior marginalización cultural, pudiendo caer en una lectura desafortunada del asunto, principalmente relacionada con la asignación identitaria de “buen salvaje” al nativo norteamericano⁹¹. La única intervención que hizo Arden fue la de fragmentar las dos fotografías en seis paneles y presentarlos en una pared pintada de rojo. A su vez, la instalación de la pieza está pensada para que la altura de la cabeza del espectador quede a la misma altura que las cabezas del público de la fotografía. El espectador se convierte, de esta manera, en cómplice de la escena, testigo y partícipe de esta escena histórica. Debido a la potencia de la imagen en sí misma, lo único que hizo el artista fue fragmentar la representación y presentarla sobre el fondo rojo, que aporta el monocromo a la pieza. La utilización del color rojo tiene una clara carga simbólica: la importancia del rojo en la cultura de las Primeras Naciones, la sangre de Cristo y la propia carga emotiva y sensorial de este color. Utilizando las tipologías del arte modernista mezclada con estas imágenes de crítica social, separa al artista de un mensaje directo y lo contrasta con un punto de vista estético.

de “subalterno”.

⁹¹ Las fotografías fueron tomadas por Major J.S. Matthews, un originario de Gales que en 1933 se convirtió en el primer archivista de Vancouver.



Fig. 51. Vista de la instalación de Mission (1986) en la Vancouver Art Gallery en 1986. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

Si el discurso dialógico comprende la construcción de la identidad del lenguaje de uno mismo a través de otro, la obra *Mission* muestra precisamente la imposición de la ideología sobre otra cultura, borrando cualquier posibilidad de diálogo y estableciendo un monólogo a través de la represión. Subyace una carga textual tremendamente potente tras la imposición ideológica de la tradición bíblica de la Pasión sobre la cultura de las Primeras Naciones. En tanto que a los nativos se les obliga a aprender una nueva lengua y ejercitarla a través del habla en su nuevo entorno social, deben ceñirse a nuevos parámetros discursivos. Por ello, en adelante esta comunidad es abocada a desarrollar su personalidad como subalterno dentro de la cultura colonizadora, perdiendo progresivamente su cultura y su lengua. La imposición lingüística por parte de los religiosos y, por ende, de los colonizadores es, por tanto, la forma absoluta de insertar a los nativos en un espacio homologador.

Curiosamente, para la composición de *Mission*; Arden utiliza dos imágenes casi idénticas que han sido tomadas en distintos momentos, entre las que apenas hay variaciones [Fig.52]. Al montarlas horizontalmente, ambas imágenes crean una secuencia que podemos intuir como un segmento de una narrativa histórica. Justamente, la representación fragmentada de la imagen en *Mission* plantea una repetición y una

secuencia, pero también una segmentación de una linealidad continua. La lectura del espectador no se encuentra frente a un solo mensaje, sino frente a muchos, como si cada una de las imágenes fuera presentada como un texto. Esto puede ser interpretado como una ruptura deliberada de la historia entendida de forma lineal o, más bien, como la fórmula de Arden para romper con el monólogo. Planteando la historia como un diálogo y como algo no lineal, la obra parece abierta al texto tal y como lo describiese Kristeva:

Área específica de la realidad social –de la historia–, el texto impide la identificación del lenguaje como sistema de comunicación de sentido, con la historia como un todo lineal. (...) Haciendo estallar la superficie de la lengua, el texto es el “objeto” que permitirá quebrar la mecánica conceptual que instala una linealidad histórica, y leer la historia estratificada: temporalidad cortada, recursiva, dialéctica, irreductible a un único sentido y formada por tipos de prácticas significantes cuya serie plural no tiene ni origen ni fin. Así se perfilará otra historia, que subyace a la historia lineal: la historia recursivamente estratificada de las significancias cuya faceta superficial es lo único que representan el lenguaje comunicativo y su ideología subyacente (Sociológica, historicista o subjetivista). (Kristeva, 2001:15)

El tratamiento de la imagen histórica de forma fragmentada en la obra *Mission* puede ser perfectamente leída como la imposibilidad de ese único sentido del que habla Kristeva. Podemos ver que la obra de Arden rompe con la linealidad discursiva y se propone como una lectura de la historia temporalmente cortada. A su vez, el hecho de colocar el punto de vista del espectador a la misma altura que el de las personas fotografiadas subraya su papel como aquel que tiene que cerrar el sentido de la imagen. El espectador queda colocado en un espacio entre sí mismo, la obra de arte como el objeto que representa alteridad y un exterior, representado por el espacio expositivo que queda resaltado por la pared pintada de rojo.



Fig. 52. Arden, R. (1986). Maquette for Mission [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

Esta fragmentación se enfatiza en las obras de collage que Arden realiza en la década de los 2000 en adelante. En ellas, la historia de la Columbia Británica queda explícitamente mostrada como una temporalidad cortada y como una intertextualidad. Con collages como *BC Shit - Collage for Tom Burrow's Outhouse* (2011) o *Beautiful British Columbia (Poem for Gerry and Robin)* (2009), Arden deja abierta la posibilidad de lectura histórica como una interpretación poética. La concepción intertextual de la cultura de la Columbia Británica queda evidenciada como una mezcla de textos provenientes de diferentes voces haciendo referencia a otras/os artistas y poetas. Del mismo modo, la ruptura de una iconografía que construye un único relato, deja clara esta necesidad intertextual. Al dejar ver el carácter fragmentado de la Modernidad se manifiesta un compromiso ético con el deber de transmitir una imagen que pueda representar la realidad presente⁹².

En un modo similar al empleado en sus obras de collage, Arden subrayó de forma evidente la fragmentación histórica y su carácter intertextual a través de sus proyectos de arte público. Con las obras *Big House* (2008) [Fig.53] y *People of British Columbia* (2009) [Fig.54], realizadas para el proyecto de expansión del Vancouver Convention Centre en Coal Harbour, se centraba en la ciudad de Vancouver y en la imposibilidad de crear un único relato que cubriese linealmente la historia de su ciudad. La primera obra es un panel gigante creado a partir de fotografías del archivo de la Vancouver Public Library y en el que se despliega una historia de la Columbia Británica previa a la Segunda Guerra Mundial. El leitmotiv de *Big House* son las luchas sociales y económicas que dieron forma a la Columbia Británica. Las primeras imágenes corresponden a fotografías tomadas a las Primeras Naciones, para continuar con fotografías de la industrialización y urbanización de la ciudad⁹³. Así, las imágenes muestran un desarrollo progresivo histórico de izquierda a derecha de la formación de la Columbia Británica –aunque Arden (2010) no quería que eso fuese demasiado literal por lo que intercaló y repitió ciertas escenas en el panel. A pesar de que las imágenes

⁹² Según Culley esto se lleva a cabo en una relación dialéctica entre la indexación, la ordenación de datos a través de un criterio, y la espontaneidad, la capacidad alegórica de la imagen. En este sentido, deducimos que Arden no trabajará con el archivo para crear un orden interno o un sistema de catalogación, sino para explorar las posibilidades de libertad que este le ofrece.

⁹³ El panel comienza con una fotografía de la celebración de un Potlatch, celebración de los pueblos aborígenes del noroeste de Norteamérica, dentro de una “Big House” Klix’ken –tomada alrededor en 1910 por B.W. Leeson–, para recorrer los principales hitos de la formación de la Columbia Británica y acabar con la misma imagen. Es de esta fotografía de la que Arden se sirve como metáfora; el título *Big House* es elegido por el autor para asimilar Vancouver a un hogar que se ofrece a diferentes culturas que formaron la ciudad (Arden, 2008).

son puestas de forma lineal, muchas de ellas se yuxtaponen, se repiten o se cortan. El artista resalta el carácter múltiple de las historias que construyen la historia de la Columbia Británica y que, tal como escribiría Kristeva, en su intertextualidad están “formadas por tipos de prácticas significantes cuya serie plural no tiene principio ni fin”.



Fig. 53. Arden, R. (2008). Big House, detalle [Serigrafía en aluminio]. Vancouver, Vancouver Convention Centre. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/public.html>

Sacar las imágenes de una lectura exclusivamente histórica y ponerlas en un nuevo contexto permite cierta ambigüedad. A la hora de construir un único relato histórico institucional, la ciudad de Vancouver se encuentra con los problemas propios de la identidad construida a través del colonialismo. Como ya hemos señalado, este territorio se compone de una población de inmigrantes que traen su propia historia con ellos. Para Arden (1990), esto hace que se cree una especie de amnesia, dado que la ciudad no tiene una larga historia y no hay una única versión del relato histórico. Arden lo señala, no como una denuncia, sino como algo sobre lo que se debe reflexionar.



Fig. 54. Arden, R. (2009). People of British Columbia, detalle del panel izquierdo [Serigrafía en aluminio]. Vancouver, Vancouver Convention Centre. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/public.html>

Por su parte, el tríptico *People of British Columbia*, el segundo mural que hizo para la Vancouver Convention Centre, se construyó también a través de imágenes de archivo. Se trata de un tríptico de tres paneles en los que se encuentran serigrafiadas y compuestas a través del collage dos imágenes que componen una escena estival⁹⁴. Los tres paneles componen un paisaje idílico poblado de bañistas de todas las edades: niños en los dos primeros paneles y adultos en el tercero. Una imagen de la relación de la comunidad de Vancouver y con la naturaleza como espacio libre de la producción. A través de la yuxtaposición y repetición, Arden parece fundir en los paneles ambas imágenes del mar y los árboles con los bañistas y sus estructuras de madera. Quizás, Arden nos esté mostrando la fragilidad de la construcción cultural que el ser humano ha hecho sobre el territorio en el que se encuentra. Por un lado, esta obra de Arden, como la gran mayoría de su producción, muestra cómo la representación figurativa de la pintura histórica fue reemplazada por la fotografía. Por otro, muestra cómo a través de la técnica fotográfica el ser humano ha sido capaz de capturar la luz natural de un día de playa y convertirla en un constructo cultural.

Como se ha visto, la forma en que Arden trabaja es una mecánica intertextual y, además, su tema recurrente es la ciudad de Vancouver. Su trabajo se puede concebir como un nuevo texto que se suma a otros textos para “producir” la intertextualidad de la ciudad. Arden no abordará los documentos del archivo de una forma historiográfica, sino que a través de los dípticos los pondrá en relación con el arte moderno occidental. En estas obras puede verse claramente cómo Arden utiliza la historia local de la ciudad para abordar los problemas globales de la Modernidad.

⁹⁴ Las imágenes de *People of British Columbia* parten de la fotografía de niños bañándose en English Bay –*Children in the water, English Bay*– tomada en 1906 por Philip Timms y de una fotografía de una multitud en los balnearios y en la playa Kitsilano tomada por Frank Leonard en 1921 –*Kitsilano Beach with men and women in the West End in distance*.

II.2.3 La textura urbana: El signo de la catástrofe

Para tratar de aplicar lo que hemos abordado en los apartados anteriores a la representación histórica y social de la ciudad de Vancouver en la obra de Arden, continuaremos centrándonos en la significación de la fotografía. No obstante, el foco estará puesto en cómo ciertas obras de Arden confrontan dichas connotaciones de la imagen desde su reverso negativo: la insignificancia. Para ello, empezaremos explicando qué implicaciones tiene el concepto de trauma y en qué sentido implica la negación de la significación fotográfica; es decir, del mensaje o texto asociado a la imagen. Más adelante, aplicaremos la noción de trauma a la textura de la ciudad de Vancouver. Aquí realizaremos una comparativa entre el lenguaje y la arquitectura entendiéndolos como órdenes de sentido e integradores de la organización social del ser humano. En ambos casos, lo entenderemos como un logos que constituye el andamiaje de las estructuras sobre las que se construye la sociedad. En esta línea, equipararemos la noción del lenguaje con la dominación de lo que Henri Lefebvre denomina como espacio abstracto, o sea, aquel que es producido por el sistema económico capitalista. Como veremos, la cronotopía crítica que realizan las fotografías de Arden muestra los aspectos abyectos de la significación histórica. Para ello, las obras sobre las que nos centraremos parten de fotografías de archivo que Arden realizó en la segunda mitad de la década de 1980 y aquellas que están tomadas dentro del Museum of Anthropology at UBC en Vancouver a principios de la década de 1990.

Hasta ahora, hemos explicado cómo se producen los signos ideológicos y, al incidir sobre el ideograma, se ha otorgado a la fotografía un cierto carácter institucional, cuyo objetivo es el de afianzar ideologías a través de su significación. Como se ha visto, la recuperación de estas imágenes por parte de Arden no busca ser explícita, ni doctrinaria, y en sus montajes se trata de mostrar la imposibilidad de cerrar un significado ideológico de estos documentos visuales. Con ello, el artista no trata de describir el “contenido ideológico”, sino hacer evidentes los códigos de la imagen como signos históricos y sociales. No obstante, Wall (1993a:111) escribe que la propuesta artística de Arden centra su mirada en la historia local bajo “el signo de la catástrofe”⁹⁵. Con esta afirmación, podemos deducir que Arden se centra en signos que representan

⁹⁵ En su texto sobre la obra de Arden, Wall escribe que “[t]he emblematic event is dispossession, in which the conflicts and defeats of British Columbia’s past are depicted as splinters of the panorama of runaway modernity, which has become the radically serious image of history and historicity established by modernist art and discourse. (Wall, 1993, p.111)

heridas históricas que nunca van a poder ser curadas. Para el artista, el *genius loci* está constituido por estos sentimientos de pérdida y dolor que han quedado en el ámbito de la exclusión o, más claramente, por acontecimientos traumáticos (Wall, 1993a:111). Como ya hemos visto, Arden recurre a imágenes que rompen con una significación claramente estructurada y parten del hecho de ser imágenes traumáticas.

El trauma es una herida o choque emocional que deja su huella de forma duradera en quien lo padece. Se trata de un término que ha tenido diversos significados aplicados a lo físico o lo psicológico, pero que aquí usaremos para aludir al traumatismo social y colectivo. Enfocaremos la historia desde la perspectiva de ese rastro histórico y cultural causado por el impacto de un acontecimiento. Por su parte, el acontecimiento será visto desde la perspectiva de la catástrofe, teniendo claro que se trata de un acto irreversible. Se trata de un hecho del cual es difícil o imposible borrar sus implicaciones una vez que sucede. Siguiendo las palabras de Barthes, lo traumático será aquello sobre lo que no se pueda construir un sentido lingüístico:

¿Hay que afirmar que es imposible una denotación pura, un *más acá del lenguaje*? Si es que ésta existe, quizás no es en nivel de lo que el lenguaje común llama lo insignificante, lo neutro, lo objetivo, sino por el contrario en nivel de las imágenes propiamente traumáticas: es el propio trauma el que deja en suspenso al lenguaje y bloquea la significación[...] Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque, en fotografía, el trauma es enteramente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva: *el fotógrafo tuvo que estar allí* (definición mítica de la denotación); pero una vez establecido este punto (que, a decir verdad, constituye ya una connotación), la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas captadas en “vivo”) es algo sobre lo que no hay nada que comentar: la foto-impacto es insignificante por estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podrías imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación; más aún: el efecto “mitológico” de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático. (Barthes, 1986:26)

Como vemos, Barthes remarca la diferencia entre aquel que vive la experiencia traumática y la presencia distanciada de la fotografía como un punto importante. Si la primera puede ser una experiencia completamente insignificante, que no se puede sino padecer, la segunda puede permitirse un alejamiento. Esto lleva a la pregunta sobre si se pueden poner en relación lo traumático, como herida que se origina en el seno de una sociedad, y la fotografía traumática, como aquella imagen sobre la que “no hay nada que comentar”.

Arden plantea un nodo entre estas dos cuestiones tomando las fotografías como documentos de la cultura, pero también de la barbarie. Por una parte, entiende que

precisamente la huella del trauma es la imagen y, al rescatarla, está rememorándola dentro del contexto en el que se originó: la ciudad de Vancouver. Como ya señalamos, su interés no está tanto en la apropiación como método de cuestionamiento de la autoría o la originalidad de la obra, sino como forma directa de rebatir el “texto histórico”. Por otra parte, este último debe ser entendido como la construcción de un sentido o como un equivalente del lenguaje como forma tranquilizadora. La intención de Arden al seleccionar imágenes de archivo local es la de contraponer a esa significación el documento fotográfico como algo abyecto.

En *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Kristeva describe lo abyecto como aquello que es un “objeto caído, es radicalmente un excluido”. Lo abyecto es el objeto de la falta, pero también aquello que debe ser expulsado. “[T]oda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (Kristeva, 2006:12). Lo abyecto es definido como algo que no se encuentra ni en el sujeto ni en el objeto. Se trata de una pulsión intermedia que rompe con el lenguaje y causa en el sujeto la necesidad de expulsión de una parte de sí, convertida en objeto. El ejemplo utilizado por Kristeva (2006:9-10) es el del vómito, aunque este concepto es llevado a un análisis psicoanalítico más profundo. En este, lo abyecto es lo que ha sido definido como el “ello” que se opone al “superyó” del subconsciente. Es decir, algo que debe ser negado como requisito indispensable para que el ego del sujeto se constituya: la separación del útero materno, de lo decadente y, más exactamente, de lo cadavérico. En concreto, la definición de lo vivo en oposición a lo muerto es la base de lo abyecto. No obstante, puede establecerse también una lectura a nivel social en la que el concepto de Kristeva resaltaría la forma en la que una civilización se define en oposición a un Otro o un tabú. El ejemplo más claro es la oposición entre civilización y barbarie que se manifiesta en las prohibiciones que marcarían la antropofagia como una práctica abyecta. En definitiva, un sujeto o un grupo social es declarado como abyecto en tanto representa una negación de aquello que ha sido instituido.

Al rebatir la construcción ideológica de la historia, Arden profundiza con sus obras en la posición de poder táctico e ideológico de la cultura anglosajona sobre el resto de culturas que se asentarían en la Columbia Británica. En el trasfondo de este ideal de supremacía de la cultura del Imperio, la segregación será mostrada como la separación de lo abyecto. El conflicto surgido de esta operación de exclusión social –un

sector de la sociedad que es marcado como abyecto— se revela como un síntoma de la homogeneización del espacio. Cuando Henri Lefebvre (2013:322) habla del espacio abstracto y de cómo dentro de este se contienen formas contradictorias señala la imposición de una fuerza sobre la complejidad a fin de simplificarla. A fin de borrar las contradicciones, este espacio se propaga a través de una imposición represiva. Si tenemos que describir lo que Wall (1993a:111) denomina como el “sign of catastrophe”, es el momento en el que se evidencia esa represión, la imposición de un orden sobre el espacio. En las obras en las que Arden trató de reflejar el momento de la catástrofe, éste se produce cuando, a fin de resolver un espacio contradictorio, un grupo social es expulsado de ese espacio. Wall (1993a:111) se referirá a estas obras como “allegories of disposesion” y Arden establecerá en algunas de estas una relación con la abyección.



Fig. 55. Vista de la instalación de *Abjection* (1985) en la Ikon Gallery (Birmingham) en 2006. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

A la hora de abordar esta cuestión es indispensable el análisis de dos de las obras de Arden que más explícitamente se centran en ella, *Abjection* (1985) [Fig.55] y *Komagata Maru* (1990). En la obra *Abjection* –con dos versiones, una de 1985 y la otra de 1992–, se muestra la idea del archivo fotográfico como un conjunto del que se pueden recuperar las imágenes de la represión. En esta serie de 10 paneles verticales se muestran fotografías del Province Newspaper, que registran el proceso de internamiento en 1942 de ciudadanos canadiense-japoneses por parte de las autoridades locales como

decisión política tras el ataque de Pearl Harbour⁹⁶. Las imágenes documentan como estos, hasta ese momento ciudadanos canadienses, son despojados de sus propiedades para ser excluidos en campos de concentración. Cada uno de los diez dípticos verticales que forman la obra se compone de una fotografía en la parte inferior y de un monocromo negro en la parte superior. Las fotografías, tomadas del archivo de la Vancouver Public Library por el artista, registran el momento en el que los ciudadanos son despojados de sus pertenencias, siendo obligados a dejar sus coches en el parque de atracciones Happy Land [Fig.57]. Como contrapunto de las imágenes de hombres abandonando sus pertenencias, dos de las imágenes son fotografías de mujeres jóvenes realizando ejercicios de calistenia en el campo de concentración [Fig.56]⁹⁷. Arden se sirve del montaje para darle una nueva lectura a la imagen, construyendo dípticos verticales que plantean una clara división entre un arriba y abajo.

La lectura de las imágenes que propone Arden, como en muchas de las obras de este periodo, es una lectura vertical. En este sentido, Russell Fergusson (2007:73-74) escribe sobre la influencia de Georges Bataille sobre esta composición. Principalmente se refiere a la influencia de lo abyecto en el trabajo de Arden y, en especial, asociándolo el uso de la verticalidad y la distinción de las categorías de lo alto y lo bajo. Bataille habla sobre la relación de lo informe y la verticalidad, haciendo una diferencia entre arriba y abajo, en varios de sus textos, entre ellos el “El año solar” (Bataille, 1979) y “El lenguaje de las flores” (Bataille, 2003). El plano inferior, como lo bajo, se relaciona con aspectos que son feos y sucios, como “órganos sexuales”, mientras que el superior se relaciona con la energía solar como una presencia omnipresente y absoluta (Bataille, 2003:27). Siempre en un plano inferior, las fotografías de archivo ocupan el espacio de lo abyecto en la composición de las obras de Arden. Así, tanto los comunistas de 1938 como los ciudadanos japoneses se convierten en un símbolo de aquello que termina emergiendo como algo indeseable sobre la realidad impuesta. Por el

⁹⁶ La primera mitad del S.XX se caracterizó por la erupción de las tensiones sociales xenofóbicas dejadas por la huella del colonialismo en la Columbia Británica. Uno de los acontecimientos infames de este periodo fue el trato discriminatorio hacia la comunidad japonesa que supuso su expropiación e internamiento forzoso como medida preventiva a raíz de los ataques a Pearl Harbour. Las tensiones raciales a finales del siglo XIX entre ciudadanos de ascendencia europea y la comunidad asiática, mayoritariamente chinos y japoneses, derivaron en la creación de la Asiatic Exclusion League (AEL).

⁹⁷ En toda la selección de las imágenes hay un trasfondo premeditadamente trágico que mezcla lo lúdico –el parque de atracciones y la gimnasia– con lo autoritario y represivo. Además, ofrecen varios subtextos que tratan las construcciones y roles de género, remarcando los diferentes tipos de disciplina y castigo social diferenciados entre hombres y mujeres; las relaciones de clase, en las el estatus social está marcado por la propiedad, y, por supuesto, raciales.

contrario, en la parte superior se reserva el espacio para los monocromos fotográficos, de una forma u otra, creados por la luz solar.



Fig. 56. Arden, R. (1985). *Abjection*, detalle del díptico 1 [Díptico fotográfico]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

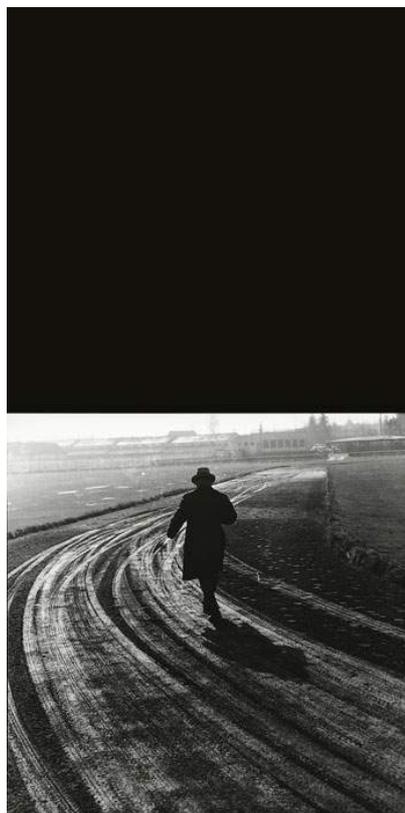


Fig. 57. Arden, R. (1985). *Abjection*, detalle del díptico 4 [Díptico fotográfico]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

El monocromo negro en esta obra ha sido producido a través de la utilización de un negativo fotográfico velado. Las implicaciones simbólicas de la utilización del papel fotográfico sobreexpuesto como imagen que ha quedado borrada e irrecuperable pueden ser vistas como una metáfora de la irreversibilidad de la historia. Aquí, la referencia a la fotografía como producto de la luz, como una imagen que se alimenta de lo solar, encuentra su negación precisamente en su exceso. También funciona en un nivel estético, ya que se trata de un monocromo absoluto y deprimente. Mientras que el monocromo de *Rupture* (1985) había sido una fotografía al cielo convertida en pura abstracción azul, los monocromos negros son producto de la exposición directa de los negativos a la luz.

Como vemos, *Abjection* representa la referencia más clara al concepto de Kristeva, aunque contrastándolo con la fotografía traumática tal y como la que describía

Barthes. Lo abyecto, como dice el título, es la expulsión de toda una cultura que plantea una situación contradictoria, como el Otro rechazado para la constitución de lo “propio”. Por un lado, una lectura del título podría remitir a la experiencia traumática de todo un pueblo a la hora de ser despojado de su dignidad y ser considerado como algo abyecto. Por otro, la representación de la discriminación de estos ciudadanos teniendo que dejar sus coches para ser llevados a prisión, como muestra de la humillación hacia todo un grupo social, podría ser interpretado como un recuerdo infame cuya rememoración produce la abyección.



Fig. 58. Vista de la instalación de Komagata Maru (1990) en la Or Gallery (Vancouver) en 1990. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

La otra obra de Arden que muestra la abyección de un grupo social es *Komagata Maru* [Fig.58]. La pieza consiste en 18 dípticos que repiten el formato de *Abjection* con el monocromo negro velado en la parte superior y la fotografía apropiada en la inferior. La pieza toma su nombre del vapor japonés Komagata Maru, protagonista de un incidente tristemente celebre porque implicó la vulneración de los derechos de ciudadanos de los territorios colonizados y dejó en evidencia el racismo de las leyes del

Imperio Británico⁹⁸. El episodio se convirtió en un emblema de la diferencia entre los anglosajones, ciudadanos de primera, y los subalternos del colonialismo. En su caso, los pasajeros del Komagata Maru representan lo abyecto en tanto que no se les permite formar parte del territorio al que intentan acceder. Por el contrario, son expulsados y condenados a permanecer a la deriva.

Las fotografías de las que parte Arden fueron tomadas por la Canadian Photo Company y se encontraban en los archivos de la Vancouver Public Library. Las imágenes seleccionadas por Arden recorren todo el incidente en torno al Komagata Maru como una situación irresuelta. Aparecen en las fotografías los botes de la prensa alrededor de la fragata; el inspector de aduanas Malcom Reid a bordo del Komagata Maru; Gurdit Singh y la tripulación, mayoritariamente Sikhs, esperando su desembarco, y la tripulación militar del HMCS Rainbow. Las fotografías no reconstruyen un relato secuencial del incidente, sino que son ordenadas por una serie de números que corresponden al que se les ha asignado dentro del archivo de la Vancouver Public Library. El hecho de que cada fotografía haga referencia al método de clasificación de la Vancouver Public Library señala a esta institución y su papel en la producción histórica de la ciudad. En este sentido, esta es quizás la pieza más “documental” y también aquella que trasciende todo el trabajo de estos años para abarcarlo desde el metalenguaje del archivo.

Respectivamente, el incidente del Komagata Maru y la deportación a campos de concentración de los japoneses en Norteamérica son dos eventos que surgen entre un momento previo a la Primera Guerra Mundial y el desarrollo de la Segunda. Arden es consciente de que, al centrarse en estos episodios de infamia de la historia local, está hablando también de un momento de tensiones a escala global. Se trata de un periodo

⁹⁸ Con el fin de ayudar a sus compatriotas, Baba Gurdit Singh, una figura importante en la lucha contra los trabajos forzados, compró un barco en Japón, el Komagata Maru. Con una carga de 165 pasajeros zarpó de Hong Kong hacia Canadá el 8 de abril de 1914, haciendo escala y recogiendo más pasajeros en Shanghai y Yokohama –llegando, finalmente, a un total de 376 pasajeros. Se trató de 340 Sikhs, 24 musulmanes y 12 hindús. En mayo, el buque llegó a Coal Harbour (Vancouver, Columbia Británica), donde las autoridades le denegaron el atraque. Tras varios meses esperando sin poder atracar en el puerto, el HMCS Rainbow escoltó al Komagata Maru a aguas internacionales, con el fin de que este retornase a la India. En un principio, como parte del Imperio Británico, los ciudadanos de la India podían legalmente entrar en los países del territorio colonizado, entre ellos Canadá. Esto fue así hasta que dos leyes se aplicaron en este último país específicamente para parar la inmigración venida desde la India. Por un lado, el aumento de impuestos hacía que aquellos con menos ingresos no pudieran afrontar la entrada. Por otro, se aplicaba una ley que permitía la entrada de pasajeros que viniesen directamente desde el único lugar de destino, sin haber recalado en ningún otro puerto –esta medida persuadía a los barcos que viajaban desde la India a Canadá a no hacer ninguna parada en su recorrido. Sobre el viaje del Komagata Maru ver: (Johnston, 2014).

tremendamente convulso cuyo trasfondo en la época de entreguerras está marcado por crisis sociales y económicas. Como se ha visto, la Gran Depresión provocó en Vancouver diversas huelgas y confrontaciones entre la clase trabajadora y las élites pudientes que culminaron en los acontecimientos del Bloody Sunday de 1938. En el caso de la ciudad de Vancouver, la coyuntura geográfica hizo que esta se convirtiera en el destino de inmigrantes que ayudaron primeramente a la construcción de la ciudad, pero que una vez gran parte de esta fuese construida, no se les ofreció ningún trato digno como ciudadanos. Cuando se vieron sin empleo los trabajadores ocuparon en colonias el abandonado litoral industrial y el centro del *Eastside* (Wallace, 2005:55). Finalmente, el destino de estos inmigrantes fue el ser mano de obra barata que ayudaría a construir la ciudad, pero que no encontraría espacios de representación dentro de ella.

Un elemento que sirve de hilo conductor y del que Arden se vale para extraer significantes en las fotografías será la arquitectura. En condición de “proyecto insertado en un contexto espacial y en una textura”, la arquitectura impone representaciones del espacio que tienen “un impacto considerable y una influencia específica en la producción del espacio” (Lefebvre, 2013:101). En este sentido, en el trabajo de Arden, más que la insistencia en la noción de texto, tendrán especial importancia las cuestiones materiales que dan forma al mundo, aquello que Lefebvre entiende como textura. En este punto, es importante trasladar aquello que hemos tratado acerca de la significación ideológica y la insignificancia del trauma al análisis de la textura de la ciudad de Vancouver en ciertas obras de Arden. Para ello, es importante tener en cuenta que estas obras parten de la idea de que el urbanismo y la arquitectura se reproducen a través de unas convenciones ideológicas que Lefebvre (2013:375) denominó como representación del espacio. Es decir, como el lenguaje, el espacio debe establecer un orden que homologue todos los elementos que lo componen. En el caso concreto de las sociedades capitalistas, como la Columbia Británica colonial, esta organización es impuesta por la clase dominante. La obra de Arden, *Polis* (1986), trata el tema del poder y cómo las clases oprimidas forman parte de la construcción de las instituciones disciplinarias que las someten. La selección del título hace referencia a los orígenes de las ciudades estado de la antigua Grecia, pero mostrándose como una visión desencantada, un gemelo malvado que hace únicamente posible la ciudad bajo la forma autoritaria.



Fig. 59. Vista de la instalación de Polis (1986) en la Vancouver Art Gallery en 2008. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/archival.html>

Polis [Fig.59] continúa la línea de trabajo con fotografías que parten de los acontecimientos de junio de 1938. Se trata de un montaje de cinco dípticos en los que las imágenes superiores registran cómo quedaron las calles después del desalojo y los disturbios del Bloody Sunday y, las inferiores, la construcción del Vancouver City Hall en 1936. Según Arden (1990) esta pieza busca prescindir de la figura humana, dado que en aquel momento su trabajo parecía demasiado enfocado al drama del cuerpo. Se trata, pues, de establecer una alegoría utilizando formas más hieráticas: los edificios como testigos de la historia. Por tanto, esta pieza, por su silencio y construcción sobre las ausencias –en ninguna de las imágenes aparecen ni los obreros, ni la policía, sólo los jirones y restos de basura que aparecen en el suelo de la calle–, se establece como la fantasmagoría de una situación de infelicidad. Los cinco dípticos verticales se componen, en la parte superior, de fotografías de las calles vacías y desordenadas tras la revuelta y otras del proceso de construcción del Vancouver City Hall, en la parte inferior. La combinación de la construcción del edificio y de los restos de la actuación policial crea una relación de causalidad entre ambos eventos. Aunque el Vancouver City Hall esté colocado en la parte inferior del díptico, el montaje junto a los despojos del desalojo policial del Bloody Sunday ofrece una lectura del edificio que podría servir como figuración del concepto de panoptismo de Michel Foucault (1978:199-230)⁹⁹. Los

⁹⁹ Este concepto que parte del panóptico de Jeremy Bentham es elegido por el francés para describir a las sociedades de control. La metáfora parte del diseño arquitectónico carcelario que consiste en un recinto cerrado en cuyo centro hay una torre de vigilancia que tiene un control visual absoluto de todo el perímetro y de las celdas de los prisioneros.

conceptos de represión y control son relacionados en el díptico con el edificio del Vancouver City Council, una institución de la que surgen las técnicas de gobierno, la vigilancia, el control y la corrección de los ciudadanos.

Dado que para la construcción del Vancouver City Hall fueron necesarios muchos de los obreros que más tarde serían olvidados y represaliados durante el periodo la Gran Depresión, la *Polis* de la que habla Arden es un retrato del control de las élites pudientes y la clase media sobre la clase obrera. La representación del Vancouver City Hall que hace Arden es la de una arquitectura de la disciplina y de la imposición de un orden y un discurso a seguir por los ciudadanos. Con *Polis*, Arden explora la forma en la que el capitalismo y la Modernidad van configurando el espacio –abre un campo dentro de su trabajo que explorará más a fondo a partir de la década de los noventa. La pieza da forma a lo que Henri Lefebvre denomina como aquello “que se vinculan a las relaciones de producción, al ‘orden’ que imponen y, de ese modo, a los conocimientos, signos, códigos y relaciones ‘frontales’” (Lefebvre, 2013:92). Aquello que Lefebvre describe como la textura, los textos y las representaciones del espacio que han ido configurando el lugar y que a través de la arquitectura han ido moldeando el espacio social en el que se mueven los ciudadanos, puede entenderse como un ideograma del espacio.

En este sentido, *Polis* establece relaciones con el trabajo del matrimonio Becher y su estudio de las tipologías de la arquitectura industrial de la Alemania de la República de Weimar, aunque en vez de hacer un análisis de la arquitectura productivista lo hace de la arquitectura modernista. Es decir, el estilo arquitectónico del Vancouver City Hall, el Art Decó, y el periodo histórico en el que se crea lo conectan con el momento en el que las vanguardias artísticas prometían un ideal de emancipación. Arden vuelca su crítica sobre el fracaso de las promesas del arte moderno, centrándose en un estilo arquitectónico cuya significación sociológica está ligada al progreso y al ordenamiento de la ciudad. Esto le acerca a Lefebvre y su crítica a la Bauhaus o a Le Corbusier, en tanto que consideraba que, con el fin de simplificar, estos imponían un espacio abstracto sobre un entorno social constituido por contradicciones. En este sentido, aunque se traten de edificios y espacios que se producen con el objetivo de servir a lo social, se imponen racionalmente sobre este espacio. En los dípticos de *Polis*, la construcción del Vancouver City Hall podría leerse como esta imposición y los restos de basura tras la revuelta podrían ser vistos como las

huellas del verdadero espacio social y la protesta como un espacio de representación. Para Lefebvre (2013:102), Le Corbusier sería un ejemplo de arquitecto que “elaboraría una representación del espacio tecnicista, científicista e intelectualizada”. Escribe el filósofo francés:

Le Corbusier, expresó (es decir, formuló y realizó) las exigencias arquitectónicas del capitalismo de Estado, que en escasa medida diferían de los requerimientos del socialismo de Estado tal como fueron identificados en ese momento por los constructivistas rusos. Estos mostraban más imaginación (de carácter utópico) que sus cofrades occidentales, pero curiosamente pasaban por reaccionarios en su país mientras que sus contemporáneos de la Bauhaus eran vistos como subversivos. El malentendido, que ha durado medio siglo, está muy lejos de disiparse: la utopía y la ideología, indiscerniblemente ligadas al saber y a la voluntad, se mantienen aún con vigor. (Lefebvre, 2013:341)

Del mismo modo que en la obra de otras/os artistas post-conceptuales de Vancouver, la incidencia en los estilos arquitectónicos nacidos del Movimiento Moderno en muchas obras de Arden está ligada a la historia reciente de su ciudad. Tras la Segunda Guerra Mundial la arquitectura moderna se erigió como modelo oficial en la economía de posguerra en el Oeste de Estados Unidos (Shadbolt, 1983:108). Un crecimiento demográfico sin precedentes y un auge económico basado en la explotación de recursos tuvieron un efecto evidente en el Oeste de Canadá y Vancouver (Shadbolt, 1983:108)¹⁰⁰. Como ya se ha visto en capítulos anteriores, los cambios morfológicos en el urbanismo de este territorio tuvieron un gran impacto por su crecimiento exponencial. Se trataba de una ciudad moderna que emergía de pronto en un paraje natural y, de forma más catastrófica, que borraba todas las manifestaciones culturales arraigadas en este territorio previamente.

En 1991, Arden realizó una serie de fotografías del Museum of Anthropology of UBC (MOA) dentro del proyecto fotográfico “The Landscape of Economy”. Este museo está situado en el campus de la University of British Columbia en el Westside de Vancouver, en las tierras en las que antes vivían los Musqueam. El edificio del museo fue diseñado en 1976 por el arquitecto Arthur Erickson y en su colección cuenta con obras de las Primeras Naciones. Las imágenes tomadas por Arden son de varios tótems que se encuentran en la sala interior del museo. Dos de las fotografías se centran en

¹⁰⁰ Durante estos años, la población de la ciudad de Vancouver pasó de 275.000 a 430.000 habitantes provocando un desarrollo urbanístico no solo de la misma, sino de sus alrededores. Así, se desarrollaron considerablemente áreas como el North y West Vancouver, Burnaby, Coquitlam, Surrey, Langley, Ladner, Delta y Richmond (Shadbolt, 1983:108). En este contexto surge la generación del Baby Boom, aquella a la que pertenecen Arden y Wall, que también se caracterizó por vivir una explosión informativa y una democratización del conocimiento a causa de los nuevos canales de comunicación y sistemas de transporte, haciendo a la ciudad más abierta culturalmente (Shadbolt, 1983:108).

representar figuras: la columna zoomórfica que representa a un oso grizzli agarrando la cabeza de un jefe rival –la que corresponden a la fotografía *Museum of Anthropology #1 (MoA #1)* [Fig.61]– y una figura de ancestro con esclavos –*Museum of Anthropology #4 (MoA #4)* [Fig.60]. Ambas, antaño símbolos de poder con respecto a otros clanes, ven irónicamente su significado totalmente desvanecido –o irónicamente revertido– por el contexto en el que se encuentran. Como punto de partida, las imágenes pueden ser leídas como la construcción colonialista del Otro a través de su negación, construyendo un cliché cultural o una imagen subordinada del mismo, privándole del reconocimiento de su identidad¹⁰¹. En un desplazamiento secularizador, las figuras que fotografía han abandonado el terreno de lo sagrado para convertirse en meros simulacros de su propio pasado. Aquí, la musealización de las Primeras Naciones, puede ser vista como una reducción de una cultura a la cosificación dentro de un espacio diseñado por la cultura colonizadora. Tal y como declara el artista:

Any artist who wishes to discover and relate something of the story of this place as a human settlement must begin with its first inhabitants. At the MOA, the complicated, problematic history of BC's settlement comes into concentrated focus. I noticed that most photographs I saw of the MOA centered narrowly on the artifacts in an attempt to dramatize them. In my suite of pictures, I tried to balance the depiction of the artifacts with a description of the surrounding museum itself with its plaques, stanchions and humidifiers. In one picture a totem pole is seen from the back, showing the supporting metal armature. (Arden, 2010)

Arden (2007b) se referirá a su interés por la idea de “Settlement” [asentamiento], constituyendo el estado primigenio de los signos antrópicos en un paisaje. Al interesarse por la historia de la Columbia Británica una de las cuestiones más interesantes, pero también más complicados, será de qué manera el asentamiento pasa a ser una ciudad. De alguna forma, los signos producidos en el espacio, las representaciones del espacio y el grafismo que inscribe el espacio social sobre la naturaleza se constituyen como punto de partida esencial de “The Landscape of Economy”.

¹⁰¹El Museum of Anthropology adquirió varias fotografías tomadas por Arden en 2010. En relación a esta adquisición, y como apunte sobre la responsabilidad institucional de este museo, Arden escribió lo siguiente: “MOA itself has a difficult task, it is engaged in an endless self-critique, searching for a future beyond paternalism.” (Arden, 2011c).



Fig. 60. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 4, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Fig. 61. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 1, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

El diseño de Erickson para el Museum of Anthropology se concibe como una metáfora del espacio social de las Primeras Naciones¹⁰². En el sentido histórico, el edificio tiene una carga semántica muy importante, en tanto que es un intento de reproducir la vida de los habitantes de la Columbia Británica antes del colonialismo. Por eso mismo, al tratar de dar forma a un concepto, no deja de ser la implantación de una representación del espacio, un texto, sobre unas formas de vida y su propio espacio social, una textura. Tal como señala Andrew Gruft (1983:326), el Museum of Anthropology es un monumento de la arquitectura tardo-moderna, a lo que la obra de Arden añadiría que, por tanto, no es un monumento de las Primeras Naciones. El monumento actúa como símbolo de unos ideales o unas aspiraciones y busca trascender el tiempo en el que es creado. De esta manera, al hacer referencia a ciertas obras o movimientos arquitectónicos, Arden no trata de dirigir su mirada exclusivamente a ellos, sino que plantea la pregunta acerca de cómo se han llegado a producir esos

¹⁰²Acerca del diseño de Erickson para el Museum of Anthropology, el coleccionista y crítico arquitectónico Andrew Gruft escribía lo siguiente: “The conceptual richness of the UBC Museum of Anthropology produces an eloquent building of great power. The metaphor of the Indian village –the passage through the forest to the poles on the edge of the water– is carried through into a modern concrete building with consummate skill, with formal references to Northwest Coast Indian culture never allowing any hint of kitsch (Gruft, 1983:326)

espacios. Incluso, haciendo una lectura espacial acorde con la teoría de Lefebvre, el palimpsesto en estas fotografías muestra la subyugación del espacio absoluto de las Primeras Naciones, sagrado y unido a la naturaleza, al espacio abstracto, secular y dominado por las representaciones del espacio. Podría considerarse que la obra de Erickson es el paradigma de espacio de representación, la vida social de las Primeras Naciones convertido en representación del espacio.

Aquí se hace referencia a dos conceptos de Lefebvre (2013), el “espacio absoluto” y el “espacio abstracto”. Ambos son formas diferentes de producir espacio que han ocurrido en el tiempo histórico. Por un lado, el “espacio absoluto” es aquel anterior a la conquista del ser humano de la naturaleza primigenia. Este espacio está ligado a lo sagrado y “lo que evoca una extraña composición del espacio religioso-político, conjunto de lugares apartados y vedados y, por tanto, misteriosos” (Lefebvre, 2013:94). Por su parte, el “espacio abstracto” es el espacio producto del capitalismo. De la misma forma que el trabajo se independizó de la reproducción de la vida social, para convertirse en una fuerza abstracta y alienada de las formas de vida, el espacio producto de este trabajo también es abstracto. Entre ambas concepciones del espacio, el autor francés reconoce el “espacio histórico”, aquel que surge de la conquista del espacio absoluto –Lefebvre marca su comienzo con los orígenes de las primeras ciudades griegas y romanas–, hasta los albores de la Modernidad. Teniendo en cuenta la tesis sobre la producción del espacio de Lefebvre, la obra de Arden del *Museum of Anthropology* podría servir como paradigma de la ausencia de un espacio histórico en Vancouver y en muchos lugares de América del Norte. La colonización europea supuso la yuxtaposición directa de dos espacios, el espacio absoluto y el espacio abstracto.

Hablando sobre la espiritualidad asociada a un lugar, Lucy R. Lippard (1997:18) hace referencia a las nociones de “lugar sagrado” o “lugar de poder” y de cómo estas han venido del mundo indígena al hombre moderno, aunque para este último resuene como algo distante. Para las gentes que habitaban el territorio de la Columbia Británica antes de la llegada de los europeos, los espacios sagrados estaban muy relacionados con la realidad cotidiana, el uso de la tierra, las ceremonias, etc. Un lugar no puede ser separado de toda una red de otros lugares y significados, ya que pierde su condición de espacio como significado dentro de una contextura. Las fotografías de Arden, simplemente nos dejan ver la imposibilidad del significado sagrado en el espacio a causa de una progresiva secularización del contexto en el que se encuentran, al tiempo

que dejan ver el nuevo valor de esos tótems. Es decir, separados de sus espacios de poder, los elementos fotografiados son entendidos como parte de su contexto capitalista y, por tanto, remiten a su transformación como objeto con valor de cambio. Dicho de otra forma, al encontrarse como parte de la colección de un museo –donde, como mínimo, las piezas tienen un valor de seguro– la metafísica del objeto pasa a ser la de una mercancía.



Fig. 62. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 3, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

En su texto para Arden, “An Artist and His Models”, Jeff Wall (1993a: 112-113) reconoce en el trabajo de Arden el interés por lo *sachlich*. Este concepto definido como lo neutral y lo objetual, aquello que se asemeja al objeto, representa la decadencia de lo vivo, su muerte y su devenir-objeto como cadáver. “The *sachlich* marks the category of things in their alienated state; that which is *sachlich* is that has been expelled from certain universe of form and rhythm and which has, possibly imperceptibly, begun its migration to another one” (Wall, 1993a:112). Según Wall, esta concepción nihilista de la naturaleza es una contraposición del idealismo de la tradición romántica de la Columbia Británica. Es decir, para esta última, la obra de arte es una expresión de la unidad dinámica de la naturaleza. Esta es el campo transcendental donde a través de la representación se recuperan y se redimen los elementos que se han perdido. “But this manner of redemption is contested by the *sachlich*, and its corollary, the informe, the

formless (derived in France contemporaneously with the *sachlich* by Georges Bataille in his critique of Surrealism)” (Wall, 1993a:113). En este sentido, tal y como señala Wall, lo *sachlich* se contrapone a una idea de la obra de arte como elemento sanador de la herida abierta en un acontecimiento histórico.

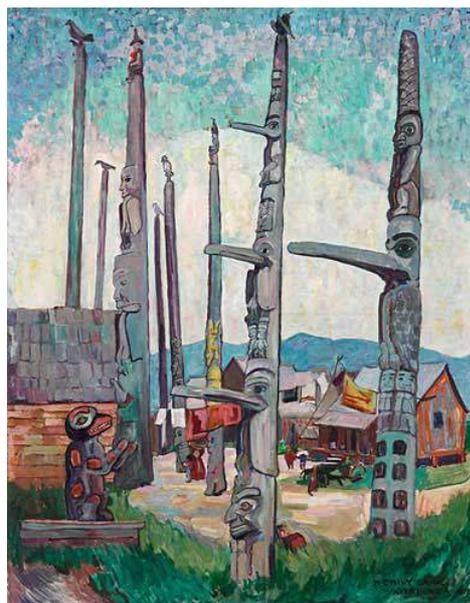


Fig. 63. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 5, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Fig. 64. Carr, E. (1912). Totem Poles, Kitseukla [Pintura]. Vancouver, Vancouver Art Gallery. Obtenido de http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/emily_carr/en/popups/pop_large_en.php?worksID=1113

De este modo, cabría señalar que existe una relación entre la pintura de Emily Carr, *Totem Poles, Kitseukla* (1912) [Fig.64] y las fotografías de Arden tomadas en el Museum of Anthropology [Fig.63]. En estas imágenes observamos una recreación histórica, la elaboración de un sentido ideológico sobre la cultura de las Primeras Naciones y su colonización. En el caso de Carr esta mirada se establece en el proceso de su colonización, mientras que en el de Arden esta elaboración de sentido se lleva a cabo cuando la colonización ya ha sido llevada a otro estadio. Sobre sus pinturas, Carr comentaba lo siguiente:

There are many difficulties to be met and overcome in the work, but town things help and spur me on. The love I have for the simple gentle folk and the desire to leave in this, my own Province of British Columbia, a collection of the things that she need not be ashamed of when they have ceased to exist. (Carr, 2003:203)

La visión analítica de las fotografías de Arden difiere bastante de la de Carr. Por otra parte, la diferencia entre la visión de Carr y la de Arden manifiesta dos formas de construcción o destrucción del Otro. La mirada de Carr sobre las Primeras Naciones está marcada por lo exótico, como una construcción de lo propio por oposición a lo Otro. En cambio, en el caso de Arden el desarrollo de lo abyecto en muchas de sus obras establece que para que exista lo propio lo Otro debe ser expulsado o, en última instancia, desaparecer. En este último caso, la historia será observada como una sucesión de crímenes perpetrados pero que han quedado soterrados y ocultos para que pueda perpetuarse el orden social. “Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal.” (Kristeva, 2006:11). Esta idea de la vulnerabilidad de la ley se muestra a la perfección en las fotografías del Museum of Anthropology, sobre todo al tener en cuenta que para que se erigiese esa nueva arquitectura fue necesaria la desposesión de las culturas que se pretenden conmemorar. Arden no trata de culpar al proyecto de arquitectos modernistas como Arthur Erickson, sino simplemente trata de señalar la fragilidad de esta nueva ley arquitectónica.

Curiosamente, parecería que en sus fotografías del Museum of Anthropology Arden plantea una visión contraria a las fotografías anteriores como *Abjection* o *Komagata Maru*, ya que en este caso se trata de una integración de una cultura dentro de otra: los tótems dentro del edificio moderno. No obstante, con lo que nos encontramos es con una suplantación o con un simulacro de la cultura anterior. Como se ha señalado, el espacio abstracto ha ocupado el espacio absoluto de las Primeras Naciones. De hecho, entre las fotografías del museo de Arden y la obra *Mission* se podría establecer una relación. En ambas, Arden coloca al espectador frente a un simulacro de la cultura que esconde un acto de violencia: la representación teatral de la Pasión de Cristo o la interpretación del poblado indio por parte del brutalismo arquitectónico. En estas fotografías vemos a un doble del espectador representado en la muchedumbre que asiste como público a la representación teatral en *Mission* (Columbia Británica) y en los grupos de estudiantes que se encuentran junto a los tótems en el museo [Fig.62]. Al ponernos en el lugar del espectador, Arden nos convierte en los partícipes pasivos del crimen impune que marca a una sociedad entera, y que por ello queda silenciado del enunciado histórico.

Hay, por último, un aspecto importante que debe ser tenido en cuenta con respecto a la fotografía y lo abyecto. Si este último concepto no es un correlato que permite una diferenciación o autonomía, sino precisamente lo contrario, deberíamos plantear qué tipo de estatus ofrece a la fotografía. Es aquí que debemos recordar lo que escribe Kristeva (2006:8) y que señala que “[d]el objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo”. Es por eso que lo abyecto es un cuasi-objeto, la ausencia de lenguaje o, como plantea Kristeva (2006:8), un desplome del sentido. De esta forma, la fotografía puede ser vista como un cadáver que sale a flote, que al tiempo que nos provoca un horror irracional nos está revelando un crimen impunemente perpetrado. Esta visión se contrapone a la de la construcción del sentido de la fotografía como una lingüística racional y bien estructurada. Este cadáver nos recuerda sobre el sinsentido de la arquitectura y de la “significación estructurada” del lenguaje. Esto hará que lo abyecto pueda ser visto como un espacio de representación frente a una representación del espacio. Es decir, una ruptura de la ley que permitirá vislumbrar otros sentidos posibles.

Con esto, Arden nos plantea un interesante contrapunto que subraya la irracionalidad inherente a un proceso racional o, si se quiere, el sinsentido necesario para la fundación de sentido. Como hemos visto, la metáfora que nos plantea Arden en varias de sus obras es la de los crímenes perpetrados para la fundación de la ciudad: segregación, represión policial, desposesión, etc. Por otra parte, en cuanto a la imagen, veremos de qué forma la obra de Arden presenta una paradoja que plantea la oposición de la imagen traumática, de lo abyecto, a la construcción de sentido de la imagen, a su dimensión “mítica” o textual. Como veremos en el siguiente apartado, bajo esta tensión entre la destrucción y la construcción del sentido, se desarrollarán los conceptos de tropo o entropía.

II.2.4 La textura urbana: Tropo y entropía

Este apartado se centrará en la atención que presta este artista a la textura desde una perspectiva de lo simultáneo fotográfico. Es decir, ¿cómo debe representarse el espacio que se encuentra en proceso de cambio? Para ello, nos centraremos de nuevo en el análisis de su serie fotográfica “The Landscape of Economy”, que se desarrolla a lo largo de casi dos décadas. A comienzos de la década de los 1990, Arden empezó a trabajar de manera seria en un cuerpo de fotografías que planteaba un desplazamiento

de su trabajo que partía de imágenes de archivo de los ochenta hacia una práctica de un modelo fotoperidístico, dejando la utilización de material fotográfico ya creado para pasar a fotografiar él mismo al objeto de su obra. En este periodo, Arden fotografía el proceso de transformación y el impacto ecológico, cultural e histórico de la economía capitalista sobre el territorio de la Columbia Británica. En sus palabras, el artista “was interested in registering both the traces of the past and the abrupt, brutal appearance of the new.” (Arden, 2011b). A su vez, este proyecto centra su atención en el paisaje, como un conjunto de códigos que establecen una retórica a la hora de representar la realidad, tratando de abordar la problemática de la representación del acontecimiento presente¹⁰³. Así, se preocupará en supeditar sus fotografías al desarrollo de un realismo fotográfico. En este apartado nos centraremos en el diálogo de dos fuerzas en apariencia contrarias: el desarrollo de una retórica de la imagen, el realismo como tropo, en relación a una realidad entendida como un proceso entrópico.

Con respecto a “The Landscape of Economy”, vemos que subyace en este trabajo el interés por representar el paisaje y su explotación económica, esto es, la textura producida por la expansión del capitalismo. En esta serie, Arden comenzó a registrar los efectos y transformaciones que el capitalismo ejercía en el entorno del artista. Por ello, se trata de un proyecto esencialmente localizado y centrado en Vancouver y sus alrededores. Durante la década de los ochenta, la ciudad de Vancouver empezó a vivir una remodelación urbanística bastante significativa, auspiciada principalmente por la inversión de capital extranjero. El crecimiento de la población a causa de la inmigración durante estos años provocó significativos cambios territoriales tanto en el centro de la ciudad, como en su periferia que devinieron en la expansión urbanística por el Lower Mainland. En este contexto, el impacto ecológico de la explotación de las materias primas y los recursos naturales empujó a grupos activistas locales a manifestarse para alarmar sobre los efectos ambientales de estas acciones. De hecho, es el momento histórico que está viviendo la Columbia Británica lo que lleva a varios/as artistas, entre ellos Arden, a preocuparse por las cuestiones sociales y medioambientales que afectan al lugar en el que se encuentran.

El momento histórico que las fotografías de Arden registran es el de la globalización económica. Posterior a la caída de la Unión Soviética, se establece como

¹⁰³ Debemos entender que tanto los aspectos sincrónicos como diacrónicos funcionan dialécticamente, por lo que el presente –entendido como el momento en el que el autor toma la fotografía– se circunscribe a una localización y los significados de la imagen derivan del espacio representado.

un fenómeno esencialmente espacial. La conjunción de la deslocalización económica y las consecuencias ambientales de la explotación de los recursos, trasladó el punto de mira de muchos/as artistas de Vancouver hacia los efectos locales de la globalización (Roy, 2007:76). Por su parte, Arden no se centra demasiado en las transformaciones que están teniendo lugar en zonas como False Creek, ni en los grandes edificios verticales en el centro de la ciudad que le dieron el nombre de ciudad de cristal (Coupland, 2000). Por el contrario, sus fotografías registran las transformaciones de zonas consideradas como extrarradio –municipalidades del Lower Mainland como Port Coquitlam, Richmond o Burnaby– o de áreas más alejadas como Nanaimo en Vancouver Island. El artista se preocupará por localizar todas sus fotografías y relacionarlas a través del título con el lugar en el que han sido tomadas. Por otra parte, cuando fotografía partes de la ciudad de la Columbia Británica, lo hace de zonas deprimidas como el East Vancouver, habitadas por sectores de la población con menores recursos y estigmatización social.

En su conjunto, “The Landscape of Economy” se compone de más de medio centenar de fotografías que funcionan de manera autónoma. En este sentido, podría ser correcto denominarlo como un proyecto fotográfico, ya que muchas de las obras se han exhibido de forma separada e, incluso, hay dentro de esta serie sub-series como, por ejemplo, el caso de “Terminal City” (1999). En su mayoría, se trata de fotografías tomadas de forma directa que retoma el concepto artístico del foto-periodismo que había comenzado a con la serie “Fragments”. Aproximadamente, este cuerpo de fotografía se desarrolló desde 1991 hasta finales de la década de los 2000 y, en él, el artista opta mayoritariamente por la formalización a gran escala de las imágenes. En esta serie de fotografías, el trabajo de Arden se ciñe rigurosamente a la *straight-photography* [fotografía directa], intentando captar la realidad tal cual es, sin ningún tipo de composición escenográfica, intentando dilucidar la cuestión: “why are things the way they are?” (Tousley, 2006:7). Aunque no prepare sus imágenes de manera cinematográfica o recurra a la escenificación, en muchos casos las fotografías de Arden se construyen compositivamente partiendo de estudios e imágenes de la historia del arte. De hecho, en muchas de las fotografías se pueden encontrar reminiscencias a otras obras pictóricas y fotográficas. A través de este proyecto, Arden afianza una serie de conceptos relacionados con el realismo, entendido como un tipo de retórica esencialmente fotográfica.

Cuando nos referimos a un tropo, hacemos referencia a series de códigos que organizan una cierta retórica de la imagen a través del tiempo. Por otra parte, hablamos de géneros artísticos cuando lo tratado se organiza en torno a similitudes temáticas, estilísticas o compositivas. En concreto, en el caso de esta serie Arden se centra en el paisaje como género y se centrará en tropos como el realismo o lo rústico. No obstante, es necesario explicar qué se entiende por paisaje en esta serie y su deuda con la historia del foto-periodismo. Arden prestará especial atención al momento del nacimiento de la fotografía y las corrientes estéticas que presagiaron o convivieron con dicha aparición. Por tanto, en estas fotografías el recurso textual se encuentra en las prácticas sociales y representaciones del espacio que han producido el paisaje fotografiado. Como género, el paisaje se construye en base a otros textos –otras fotografías, cuadros, literatura, etc.–, y otras técnicas y conocimientos aprehendidos. De este modo, se entenderá el paisaje como la construcción, a través de tropos, de una mirada sobre la realidad. Esto le llevará a plantear la representación a través de una retórica realista que conecta con una tradición que se remonta al S. XIX. En su texto para el catálogo de la exposición *Terminal City* (1999), escribía lo siguiente:

Since 1991 I have been producing color photographs under the rubric of the Landscape of the Economy. This project has been my attempt to register the transformative effects of modernity as they revealed in an everyday experience of the landscape. Through this work I have also sought to explore and articulate a Realism which is informed by my understanding of tradition. [...] I see this art as a toolbox of tropes, strategies and devices with which I can interpret my experience. (Arden, 1999:5)

En este sentido, Arden es plenamente consciente de que la tradición de la imagen ofrece tropos que son utilizados para construir la representación. En este sentido, Arden parte del trabajo de otros/as artistas anteriores utilizando los códigos que estos han desarrollado previamente. Por otra parte, estas retóricas de la imagen tienen unas connotaciones que son siempre históricas y culturales. Ya el planteamiento deconstructivo de sus obras que partían de imágenes de archivo establecía que, aunque capaz de registrar aquello que “ha sido”, la fotografía nunca es objetiva del todo y su significado podía ser controlado por instituciones de poder. El foto-periodismo, como institución en sí mismo, dejó ver que podía estar al servicio de ideologías o discursos determinados. En este sentido, el escepticismo con respecto a la objetividad de la fotografía parte de que, aunque esta pueda registrar un fragmento de la realidad, puede tener un valor relativo como documento. Aunque haya en esta serie un énfasis en el espacio, esto no quiere decir que se trate de un trabajo exento de un carácter histórico.

Tal como escribe Lefebvre (2013:170), espacio y tiempo no se disocian y ambos son necesarios para entender un contexto. No obstante, al recurrir al paisaje, entendido como género y constructo pictórico, el autor estará trabajando sobre lo que Lefebvre denomina como “discurso del espacio” y no sobre el espacio social mismo.



Fig. 65. Arden, R. (1996). Monster House, Coquitlam BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

A pesar de que se trata de un proyecto fotográfico, la influencia pictórica en sus paisajes nos conecta con los pintores holandeses del siglo XVII. Y aquí, la similitud de Jeff Wall será notable en tanto que le servirá como modelo a la hora de abordar fotográficamente la creación de imágenes a través de la revisión de los géneros pictóricos. De esta forma, aunque el paisaje sea fotografiado de manera directa, el artista atiende a referentes pictóricos como Brueghel en la composición de sus imágenes. Según el análisis que hace Nancy Tousley (2006:5-6) de la obra *Monster House, Coquitlam, B.C* (1996) [Fig.65], la fotografía establece relaciones con la pintura holandesa de Brueghel en cuanto a la composición del paisaje, ordenándose en planos y alejándose hacia el horizonte. De la misma forma, Tousley habla de una lectura narrativa de la imagen desde la parte inferior a la superior, que tiene un carácter alegórico y social: el primer plano es la cima de una montaña, relacionada en el imaginario pictórico con lo sublime, que se deja caer en la parte superior de la imagen

sobre el horizonte industrializado. La relación puede establecerse con la obra de Brueghel, *De val van Icarus* [Paisaje con la caída de Ícaro] (1558), en tanto que se muestra el carácter sublime de la naturaleza contrapuesto a su propia abyección. Como vimos también con la obra de Wall, la producción de las imágenes recurre a códigos que son bastante anteriores a la creación de la tecnología fotográfica. Aún así, más allá de que recurra a la tradición pictórica, Arden defiende en esta serie la construcción de ciertos tropos que alcanzan una plenitud a través de la esencia fotográfica.



Fig. 66. Arden, R. (1991). Landfill, Richmond BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 67. Købke, C. (ca.1838). Efterårslandskab. Frederiksborg slot i mellemgrunden [Pintura]. Obtenido de <http://kunstnyt.dk/kobk2-6.htm>

Esta cuestión nos lleva a definir cuál es el siguiente punto importante de esta serie: ¿qué es el realismo entendido como un tropo? Según explica, el Realismo es considerado una corriente estética con origen en el S.XIX y es a la obra de esos/as artistas y escritores/as a los que Arden hace referencia para que se le diferencie de la fotografía como mero documento. En este sentido, quiere establecer una diferencia entre el estilo documental y el estilo realista, escribiendo lo siguiente:

It is necessary to distinguish the difference between the documentary and the Realist photograph. The term has been used to describe the work of photographers as different as Ansel Adams and Walker Evans. Anything that wasn't arty was usually consigned to the documentary category. This despite the fact that the sentimental rhetoric of a photographer like Adams, W. Eugene Smith or Sebastiao Salgado appears to derive more from a pompier painter like Bouguereau or a Noe-classicist like David. [...] Walker Evans, for one, saw himself as a realist artist after his hero Flaubert, despite the fact that he sometimes let his work be cast a documentary. Evans referred to his approach as "documentary style," with the emphasis on *style*. Just as an artist today is often drawn to the directness of a documentary photograph, Evans took the cue for his abandonment of pictorialism from documentary or photojournalistic photos. (Arden, 1998:40)

Arden tratará de abordar la posibilidad de una retórica basada en el foto-periodismo y lo vernáculo fotográfico que pueda mostrar "how allegory can emerge from careful attention to the real in a way that didn't seem imposed or artificial." (Arden, 2011b). Tal como el autor explica, en un momento dado se percató de que en su trabajo los problemas estéticos alrededor del paisaje y lo pintoresco constituían un eje central y, para abordarlo, se centró particularmente en la problemática de lo rústico. Por tanto, este puede ser entendido como un tropo cercano al Realismo o, que al menos, se ofrece como instrumento para representar una parte compleja de la realidad. Por su parte, Arden (1999:5-6) establecerá una genealogía de lo rústico que le servirá como modelo para su propia práctica: desde el pintor griego Pirricus a la pintura de Albrecht Dürer, Christen Købke, John Constable; la fotografía de Walker Evans, Heinrich Zille o Wols; el paisaje entrópico de Robert Smithson y el neorrealismo cinematográfico de Pier Paolo Pasolini. En sus palabras:

Rustic motifs or tropes in particular were emerging as useful to the problem of depicting traces of the lowest socioeconomic strata in the urban landscape as well as the passage of time and history. An "urban rustic" emerged as a category necessary to an adequate account of modernity. (Arden, 1999:5)

Entenderemos, pues, que los tropos construyen un sentido de la imagen y significación mítica. El "realismo" o lo "urbano rústico" son categorías que derivan de una serie de imágenes anteriores que van construyendo una significación de la imagen que tiene un carácter continuista con respecto a la tradición de la representación. De esta forma, la

obra de Arden *Landfill, Richmond* (1991) [Fig.66] puede recordarnos al cuadro de Christen Købke, *Efterårslandskab. Frederiksborg slot i mellemgrunden* [Paisaje de otoño. Castillo de Frederiksborg en la media distancia] (ca. 1838) [Fig.67]. Del mismo modo que las fotografías *Crow* (2002) [Fig.68] y *Weeds* (2002) [Fig.69] remitirían respectivamente a los estudios de Albert Durero *Blaurackenflügel* [Ala de una carraca europea] (1512) [Fig.70] y *Das große Rasenstück* [La gran mata de hierba] (1503) [Fig.71]. Arden entra en un terreno interesante al hablar de realismo fotográfico, dado que, si quiere extraer la alegoría de las cosas del mundo, esto implica sacarlas de la realidad y darles una forma o, más claramente, un sentido. En las fotografías de “The Landscape of Economy” se encuentran los temas en los cuales Arden centraba su obra anterior y que equiparan la naturaleza con la abyección, la degradación de la materia y la inexorabilidad de la muerte. Lo que puede parecer como una filia estética hacia lo escatológico, debe ser entendido como una reflexión acerca de la práctica fotográfica con respecto al tiempo. Como medio, la fotografía es capaz de hacer un corte dentro del transcurso del tiempo; hacer una incisión en el proceso por el cual las cosas se transforman en el tiempo y dentro de la actividad irreversible del mundo. Se podría decir que la fotografía es capaz de congelar un proceso de continua degradación y es, a este respecto, importante referirse a un concepto que servirá para entender esta tensión. Nos referimos al concepto de entropía.

Las primeras fotografías de la serie “The Landscape of Economy” podrán ser leídas bajo la noción de lo que Robert Smithson denominó como paisaje entrópico. Durante largo tiempo el artista Robert Smithson se centró en este concepto de la ciencia de la termodinámica como uno de los conceptos centrales de su trabajo artístico. Gran parte de las piezas de este artista consistieron en un trabajo geológico y bajo condiciones atmosféricas que transformaban los sedimentos. Para él, la entropía era la forma en la que la naturaleza intervenía la obra de arte y, en este sentido, “[he was] interested in collaborating with entropy” (Smithson, 1971:256). Para explicar la entropía a través de una metáfora simple y didáctica, Smithson contestaba en una entrevista lo siguiente:

On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic world view. In other words, it's a condition that's irreversible, it's a condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways. Perhaps a nice succinct definition of entropy would be the Humpty Dumpty. Like Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall, all the king's horses and all the king's men couldn't put Humpty Dumpty back together again. (...) You have a closed system which eventually

deteriorates and starts to break apart and there's no way that you really piece it back together again. (Smithson, 1973:301)

En el campo de la estética, este concepto se traduce en una concepción filosófica materialista: un conjunto de acciones irreversibles abocadas a un determinismo dirigido hacia el caos donde todo se ve empujado hacia la entropía. Como ejemplo, Smithson (1973:307) señala que dos situaciones contradictorias como la reclama ecologista que no quiere que se destruya un espacio natural o busca remedios como el reciclaje y la acción de los explotadores de los recursos de la naturaleza terminan ambas en el mismo determinismo.



Fig. 68. Arden, R. (2002). Crow [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Fig. 69. Arden, R. (2002). Weeds. [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 70. Durero, A. (1512). Blaurackenflügel [Acuarela y Gouache sobre papel]. Viena: Albertina. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Wing_of_a_European_Roller

Fig. 71. Durero, A. (1503). Das große Rasenstück [Acuarela y Gouache sobre papel]. Viena: Albertina. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_mata_de_hierba



Fig. 72. Arden, R. (1991). Pulp Mill Dump 2, Nanaimo BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 73. Smithson, R. (1969) Glue Pour. Vancouver, Canada December, 1969 [Land art]. Cortesía de James Cohan, New York Art © Holt-Smithson Foundation/Autorizado por VAGA, New York, NY

Fig. 74. Smithson, R. (1969), Rundown. Rome, Italy Oct, 1969 [Land art]. Cortesía de James Cohan, New York Art © Holt-Smithson Foundation/Autorizado por VAGA, New York, NY

Se podría decir que la fotografía de Arden es capaz de congelar ese proceso de continua degradación. Puede verse en las fotografías como *Landfill, Richmond BC* (1991), *Construction Site and Suntime, Vancouver BC* (1992) o las que realizó en Vancouver Island bajo el nombre de *Pulp Mill Dump 2, Nanaimo BC* (1992) [Fig.72]. En esta última, los restos de una fábrica de pasta de papel en una montaña de escombros de un vertedero recuerdan a los vertidos de asfalto de Smithson en Roma de la obra *Rundown* (1969) [Fig.74] y a los de pegamento realizados en Vancouver de la obra *Glue Pour* (1969) [Fig.73]. Otra de sus fotografías, *Tree Stump, Nanaimo BC* (1991) [Fig.75], muestra un árbol desraizado y talado en un terreno en el que, según sugiere el paisaje residencial en segundo plano, próximamente se construirá. Las diferencias del primer y segundo plano son la de dos estados diferentes, el de la destrucción y el del establecimiento de un nuevo orden, representado por el césped y la urbanización. Sin embargo, la imagen se centra en la herida central, el tocón del árbol, y en su descomposición, el serrín producto del corte que vuelve a la tierra.

Además de la asunción del concepto de entropía, será la figura del *flâneur* la que acercará tanto la práctica de Arden como la de Smithson, llevando a cabo una versión distópica de los paseos por la ciudad de Baudelaire. Ambos desarrollaron una aguda mirada sobre el paisaje urbano transitando por sus derivas como un método de investigación sobre áreas post-industriales. Se pueden encontrar bastantes similitudes entre algunas de las fotografías de “The Landscape of Economy” y obras de Smithson como los *Monuments of Passaic* (1967). De la misma manera, las fotografías de Arden sobre tecnología obsoleta e instrumentos de construcción muestran de manera directa la huella de la explotación y la expansión económica y, a su vez, podrían relacionarse con los registros conceptuales del *land art* y el concepto de *site-specific* de Robert Smithson. En el trabajo de ambos se muestra no sólo la huella directa de la explotación capitalista, sino también sus desechos, los residuos de una superestructura económica basada en el consumo y la producción. En este sentido, reflexionan sobre el concepto de ruina, cuyo origen es la propia construcción, pero al mismo tiempo se adentran en cuestiones sociales que afectan a aquellos que se encuentran en el borde de este sistema de expansión, las periferias, mostrando su cara más “sucia”.



Fig. 75. Arden, R. (1992). Tree Stump, Nanaimo BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 76. Arden, R. (1992). Plywood Stack, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 77. Arden, R. (1996). Condominium Construction, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Aunque su mirada se construya en base a imágenes del paisaje del S. XIX, ésta ha de traducirse en un espacio explotado por el hombre, el producto de la sociedad urbana tardo-capitalista. Teniendo en cuenta la forma en la que algunas de sus fotografías se mantienen en un linde difuso, la acción del ser humano sobre la naturaleza y viceversa, la naturaleza no aparece como un objeto puro, sino como uno completamente sacrificado, estratificado y mezclado con la textura de la producción humana. En la fotografía *Plywood Stack, Vancouver BC* (1992) [Fig.76] esa materia prima es transformada en elementos que servirán como estructura a un edificio – que podría ser el de otra de sus fotografías, *Condominium Construction, Vancouver BC* (1996) [Fig.77]. En esta concepción, no se trata de concebir el espacio como lo cultural opuesto a lo natural, sino como la producción de un conjunto de relaciones que compondrían una nueva naturaleza: la realidad urbana. En palabras de Lefebvre:

El espacio social, en principio biomórfico y antropológico, tiende a desbordar esta inmediatez. Sin embargo, nada llega a desaparecer por completo; lo que subsiste no podría definirse únicamente por la huella, el recuerdo o el vestigio. Lo anterior, en el espacio, queda como soporte de lo que sigue. Las condiciones de tal espacio social guardan una duración propia y una actualidad en el seno de dicho espacio. Así, la naturaleza primera sobre la ‘segunda naturaleza’, aunque en un sentido completamente adquirido y artificial: la realidad urbana. (Lefebvre, 2013:271)

Las obras de este periodo no se centran en la singularidad de un acontecimiento, sino que registran en su conjunto una transformación a largo plazo. Teniendo en cuenta que esta etapa del trabajo de Arden duró más de quince años, en sus fotografías pueden percibirse las capas creadas por la actividad humana en su tierra natal a lo largo de este tiempo. Al plasmar los rastros de la actividad humana en el territorio, el artista pasará a tratar de descifrar un tipo de mensaje inscrito en su espacio social¹⁰⁴. Por ello, la problemática surge sobre lo real y sobre cómo sustraer la alegoría de los paisajes, monumentos y construcciones de su entorno. “En el espacio se despliegan procesos significantes (una práctica significativa) que no pueden ser reducidos al discurso cotidiano ni al lenguaje literario (de los textos)” (Lefebvre, 2013:188). Tal como

¹⁰⁴ En una entrevista de 2011 con el artista Alex Morrison para la revista *Hunter & Cook*, Roy Arden hacía referencia a su posicionamiento con respecto a la serie “The Landscape of Economy”. “I think that people mostly sleepwalk through life, oblivious to their surroundings – familiarity breeds contempt. Of course, the world is a text to be deciphered, and if one can achieve and maintain an interested frame of mind, everything becomes, or is revealed to be, extremely interesting, important, sometimes beautiful. At first glance, my art looks to be about Vancouver, but it is really about history and modernity. I look for traces of the larger forces that shape the world in the things I see every day. I could do this in Los Angeles or Paris just as well, but I live in Vancouver –not for reasons my art, but because of friends and family, and the fact that it is a pleasant and easy place to live. I am not interested in chasing the exotic and spectacular, because that is just a matter of perspective. (...) As an artist, one is very privileged to have an opportunity to reveal, explore and even shape an image of a place.” (Arden, 2011b)

advierde Lefebvre, al pertenecer al orden contingente de los flujos naturales y sociales, no se puede afirmar que el paisaje se reduzca del todo a un mensaje. Se utiliza aquí la adjetivación utilizada por Lefebvre para referirse al carácter contingente, siempre en continuo proceso, de la producción del espacio. Para Lefebvre, el espacio se encuentra siempre producido y en producción, por lo que no se puede concebir como algo acabado, sino en continuo devenir. En definitiva, la entropía supone la síntesis de la segunda y primera naturaleza y, aunque Smithson partiera de una conciencia ecologista de los cambios naturales originados por el hombre, la tarea que se propone es la de reconocer que él también forma parte de esa entropía. El registro fotográfico de Arden no es de manera directa una denuncia sobre las transformaciones que realizan las grandes compañías en el territorio, sino una observación crítica y objetiva de las consecuencias del desarrollo del capitalismo y de los asentamientos humanos sobre el entorno.

Además del subtexto crítico, las fotografías de Arden dejan ver el interés del artista por ver cómo se produce la ciudad de Vancouver. En los títulos de algunas de las fotografías se pueden ver que los conceptos que connotan sus imágenes tienen que ver con dicha producción –la propiedad, *Various Properties* (1993), o el desarrollo, *Development* (1993) [Fig.78]. Sin lugar a dudas, el paisaje que está fotografiando Arden es el del capitalismo y, por tanto, como paradigmático del mismo, el espacio abstracto (Lefebvre, 2013). Por tanto, sobre el paisaje se imponen lecturas que tienen que ver con la abstracción del proyecto capitalista, se muestran como ideologías que moldean y producen el espacio. Por ejemplo, *Condominium Advertisement, Vancouver BC* (1992) es de las pocas obras fotográficas de Arden en las que se representa el False Creek del Concord Pacific Development –donde se comenzaron a construir los rascacielos emblemáticos del urbanismo posmoderno. Al fotografiar la singularidad del complejo de apartamentos para gente de alto nivel adquisitivo cercano a Burrard Bridge y Granville Island –el 888 Beach–, Arden lo hace a través de una valla publicitaria en un aparcamiento del East Vancouver, un área más empobrecida. La doble representación de la fotografía pone en evidencia la propaganda ideológica bajo el cosmopolitismo de una nueva ciudad, convirtiendo al anuncio inmobiliario en la representación del espacio de la ideología neoliberal.



Fig. 78. Arden, R. (1993). Development [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

En muchas de las obras, Arden se interesa en registrar cierta tipología arquitectónica que está desapareciendo en Vancouver y en fotografiar las nuevas manifestaciones urbanísticas surgidas con la expansión inmobiliaria. Así, mientras se observa cómo una textura es borrada por otra, puede dilucidarse de qué clase social son los propietarios de los lugares que van siendo segregados y desamparados. En este sentido, en ciertas obras se establece la fragilidad del término “propiedad” y cómo puede ser vapuleado por fuerzas sociales y económicas mayores. Así, la decadente *House in Strathcona Alley* (1995) [Fig.79] cuyo cartel versa “WARNING, PRIVATE PROPERTY. ABSOLUTELY NO DUMPING AT ANY TIME IF WE CAUGHT DUMPING YOU WILL BE CHARGED”, puede verse como un lugar que será expropiado por intereses especulativos futuros. Buena parte del cuerpo de imágenes de “The Landscape of Economy” no sólo se refiere al concepto de propiedad como una irrupción de nuevas economías, sino a la infracción de los derechos sociales –tratando el problema de las expropiaciones forzosas. La propiedad es mostrada como la manifestación de un espacio autónomo del social, que se forma a través de su delimitación y separación con respecto al contexto. Sin embargo, al mostrar su ruina, Arden muestra cómo la informalidad termina haciendo estéril la tarea del acotamiento de la propiedad. Es en este sentido, que muchas de estas obras se centran en la alegoría de

la ruina y el retorno de la naturaleza que conquista el espacio cultural del hombre. Este es el caso de *South Vancouver BC* (1997) o la ya mencionada *House in Strathcona Alley*, en las que vemos cómo la vegetación que brota salvaje en la ciudad impide ver las señales de tráfico o va borrando el texto de los carteles.



Fig. 79. Arde, R. (1995). House in Strathcona Alley [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Estas tensiones entre el espacio urbano y la naturaleza también se harán evidentes en las fotografías de Arden que muestran la yuxtaposición de texturas, con espacios sociales en los que irrumpe una contradicción y, por tanto, parecen disgregados. Estos contrastes son aquellos a los que Pier Paolo Pasolini se refería al plantear una dificultad a la hora de definir el perfil de la ciudad¹⁰⁵. En definitiva,

¹⁰⁵ En el documental “Pasolini e ...la forma della città”(1974) de Paolo Brunatto, el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini habla de la problemática de representar la ciudad de Orte al completo y en su total pureza, dado que siempre aparecía un elemento discordante. Según explica, la dificultad consiste en filmar la masa arquitectónica de la ciudad en su totalidad cuando no es desfigurada por algún cuerpo extraño o elemento más moderno. Realmente, a lo que se refiere Pasolini es a la coincidencia de dos elementos que pertenecen a diferentes mundos, estilísticamente distintos: la antigüedad de la ciudad de Orte y la aparición de los complejos de viviendas modernos. La mezcla en el plano de estos dos mundos antitéticos crea una perturbación formal y estilística. El cineasta italiano hace referencia a este hecho que le causa bastantes problemas debido a que al rodar películas históricas esta coexistencia de ambos mundos plantea la imposibilidad de grabar una escena en una localización (Brunatto & Pasolini, 1974). De alguna forma, Pasolini trae una problemática compositiva de la pintura hasta el presente del medio cinematográfico –en su discurso, hace referencia a la pintura del Renacimiento–, llevándola al campo del encuadre de la cámara y la composición como cuestión de estilo. Esta problemática parece resonar en las obras de Arden,

subyace la imposibilidad de extraer del paisaje un mensaje claro, de trazar los límites de la ciudad y, ante todo, responder a la pregunta sobre qué es y dónde se delimita la ciudad. En este sentido, muchas veces el espacio fotografiado por Arden recordará a los deprimidos descampados del extrarradio italiano filmados por Pasolini en su película *Mamma Roma* (1962) o *Accattone* (1961). La ocupación de un espacio bajo la idea de propiedad y el acotamiento de territorios contrastan con páramos, tal y como puede verse en obras como *Model House and Honda Warehouse, Richmond BC* (1993) [Fig.80] o *Monster House, Coquitlam BC*. En la primera, una casa piloto se encuentra en medio de un solar, cuya única vecindad es una nave industrial de la multinacional Honda. La segunda reproduce el paisaje bruegheliano al que nos referimos anteriormente, mostrando la extensión del territorio en diferentes planos. En ambas fotografías vemos cómo la casa o la construcción es rodeada por solares que no invitan a la habitabilidad.



Fig. 80. Arden, R. (1993). Model House and Honda Warehouse, Richmond BC [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Al tratarse de un cuerpo de fotografías especialmente centradas en el paisaje, salvo en raras excepciones, la figura humana no aparece como elemento central en “The pero precisamente porque no intenta eludirla, sino hacerla evidente. En casi todos los paisajes que componen “The Landscape of Economy” el canadiense busca que en sus imágenes convivan elementos de “diferentes mundos”, enfatizando lo abrupto de unas formas con respecto a otras.

Landscape of Economy”. Normalmente es su ausencia lo que hace posible las fotografías de Arden, en tanto que se centran en el objeto como forma de la decadencia y, por tanto, como alegoría de la naturaleza. Sin embargo, en determinadas fotografías aparece la figura humana y lo hace participando de esa disgregación del espacio social referida anteriormente. Si el mundo que fotografía Arden está marcado por las relaciones de producción, los sujetos fotografiados parecen estar fuera de dichas relaciones. En este cuerpo de fotografías, el ciudadano aparece como miembro del grupo social excluido y los personajes representados son siempre sujetos que no están produciendo o, más bien, se encuentran fuera de la actividad productiva. Por ejemplo, aquellos que han sido desempleados, *Locked-Out Workers* (1994); individuos como el joven solitario que pasea en una de las zonas deprimidas de la ciudad de *Cordoba Street, Vancouver, B.C.* (1995); el personaje captado en el vídeo *Citizen* (2000) [Fig.81], que aparece alienado por un entorno dominado por los automóviles; la comunidad que se reúne para celebrar el *Caribbean Festival* (1996) o la que lo hace para estallar en el vandalismo, *Supernatural* (2005)¹⁰⁶. Sobre el paso del estado social civilizado al descontento violento Lefebvre escribe:

Un desarreglo comienza inevitablemente cuando el monumento pierde su prestigio o sólo es capaz de retenerlo mediante la opresión y la represión. Cuando el sujeto (la ciudad, el pueblo) se dispersa, el edificio y sus funciones lo arrastran. Al mismo tiempo el hábitat viene a prevalecer sobre el habitar en la ciudad, en el seno del pueblo. La edificación comienza por los almacenes, las casernas, los hangares, las casas de vecindad. La edificación tiene una función, una forma, una estructura, pero no reúne todos los momentos formales, funcionales y estructurales de la práctica social. Entonces, la contextura, el tejido que se deshace –es decir, las calles, los subterráneos, las periferias– engendran la violencia en vez del acuerdo, pues los lugares, formas y funciones ya no están reunidos y apropiados por el monumento. Entonces, el espacio al completo se carga de violencia eruptiva. (Lefebvre, 2013:265)

En definitiva, Arden fotografía elementos del lugar que le rodea, su porción del mundo, pero estos elementos son comunes a todos los espacios del mundo globalizado, víctimas de la expansión del tardo-capitalismo y la superación de la era industrial. Partiendo de eventos locales, como los eventos de la Vancouver Stanley Cup, Arden trata de hacer visible la violencia de un desencanto bastante diferente al de las protestas del Bloody Sunday de 1938 –donde la reivindicación de clase conducía la protesta hacia reclamas de justicia social. El desorden histórico global que registra Arden en lo local surge de la

¹⁰⁶ En esta última obra en vídeo, el artista vuelve a recurrir a las imágenes de archivo: las imágenes son de las revueltas de la Vancouver Stanley Cup que se llevaron a cabo en el centro de la ciudad la noche del 14 de junio de 1994. Los disturbios comenzaron tras la pérdida del equipo de hockey de los Vancouver Canucks frente a los New York Rangers y duraron hasta la mañana siguiente.

disgregación social y económica en la ciudad, de las diferencias sociales y económicas cada vez más desreguladas y de la segregación del sujeto de su propio espacio social.

Hasta ahora hemos planteado un recorrido sobre los elementos que Arden representa en su serie “The Landscape of Economy”. No obstante, para prestar atención a la forma en la que Arden representa la textura urbana de Vancouver la tensión entre el tropo y la entropía podría servir como una adecuada metáfora. Si repasamos lo que hasta ahora hemos visto, esta oposición también se percibe en la relación entre la arquitectura y la ruina, en la que se debaten la organización cultural del mundo y su vuelta a un supuesto orden natural. Incluso, esta relación se percibe claramente en la construcción del sentido lingüístico y la oposición del no-sentido de la abyección.



Fig. 81. Arden, R. (2000). Citizen [Video]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/videos.html>

El artista Robert Smithson aclaraba en sus textos algo más esta cuestión. Para Smithson (1973:304), los arquitectos tienden a ser idealistas y no dialecticos. Con ello, se refiere al hecho de que normalmente no acostumbran a tener en cuenta o rechazan la degradación producida por el uso en sus edificios. Piensan, pues, que su arquitectura permanecerá en el tiempo conforme a la idea que la fundó, cuando deberían entenderla en un proceso dialéctico entrópico. Si Smithson (1968) hablaba del abordaje del

lenguaje por parte del artista como si se tratase de una arquitectura, es porque este plantea una forma y espacialidad ordenadas: el idealismo del arquitecto. En sus palabras, “language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere” (Smithson, 1968:78). En este sentido, aplicando este problema al campo del lenguaje, como antítesis en esta dialéctica se encontraría la entropía, el desmoronamiento de esta arquitectura y la conversión de sus cimientos en pura masa informe. En relación a lo informe y la descomposición del lenguaje, Bataille escribía:

Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto – para que los académicos estén contentos– que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo. (Bataille, 2003:55)

Tal como señala Bataille, el lenguaje es aquello que evita la pérdida de la forma o de una entidad de las cosas. La naturaleza es, por tanto, aquello que no tiene nombre, aquello que lo ha perdido o aquello que no se ha bautizado aún. Su carácter indómito se manifiesta al resistirse al lenguaje que intenta darle forma. Existiría, por tanto, una entropía del texto, un atisbo en el que todo, incluso el lenguaje, tiende al desorden. Como señala Smithson, “[t]ime turns metaphors into things, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs”, o “[e]very grain of sand was a dead metaphor that equaled timelessness, and to decipher such metaphors would take one through the false mirror of eternity” (Smithson, 1968:74). Del mismo modo, el sentido lingüístico de la imagen puede resultar inalcanzable a causa del carácter traumático o informe de lo fotografiado. Al ser capaz de registrar aquello que está en proceso de perder su forma o en estado avanzado de descomposición la fotografía puede devolvernos una imagen tan absurda como la “araña” o el “escupitajo” sobre el que escribe Bataille.



Fig. 82. Arden, R. (2005). Gun Spots 2 [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Fig. 83. Arden, R. (2005). Volvo Engine [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 84. Arden, R. (1999). De la serie “Terminal City” [Gelatina de plata]. Nueva York: Museum of Modern Art. Obtenido de <https://www.moma.org/collection/works/94656>

En este aspecto, en varias de sus fotografías, Arden reproduce imágenes de tecnología obsoleta que se degrada, como *Volvo Engine* (2000) [Fig.83], o residuos de la vida urbana, como *Gum Spots* (2005) [Fig.82], que son presentados como elementos de una nueva naturaleza. En la primera imagen, las formas enraizadas que crean los cables del motor Volvo lo presentan como algo informe, cuya complejidad se ha tornado orgánica. A la inversa, en otras imágenes la naturaleza parece ganarle al espacio abstracto de la ciudad, como en las fotografías *South Vancouver BC* (1997) y *Weeds*. Aquí, la vegetación surgiendo o adentrándose en el asfalto insinúa un retorno que amenaza las normas de la ciudad. En otra de las fotografías se puede observar al borde de una alcantarilla el cadáver descompuesto de un cuervo mezclado con restos de basura, vasos de cartón, jirones de tela, etc. El artista titula la pieza *Crow* y gracias a este dato podemos fácilmente reconocer y diferenciar la masa informe fotografiada. De nuevo, las palabras son las que dan forma a algo que no es más que nada. A propósito de otra pieza de este periodo, *Gutter with Rags #1* (2000), bastante similar a *Crow*, Jeff Wall escribía lo siguiente:

Slowly, all these scraps are heading for the state in which we see the closest one, and then beyond. They are going to disintegrate completely and disappear. Just to the right of the closest entity is the corner of the grate. It is slightly coated with a layer of street dirt, or grime. Grime is a complex chemical mixture, comprised of any number of elements — rubber, oil, vegetable matter, sand, carbon, plastic, and so on. (...) This blot of molecules on a horizontal plane, itself only a larger blot of similar molecules, is a subject Arden has returned to consistently over the years. The subject is the falling down, falling apart, and dissolving of an entity. The entity disintegrates and apparently becomes indistinguishable from the grimy or muddy segment of the earth's surface where it has ended up. Evidently the end of something, so a kind of death. But also not, since on the molecular level there is only the continuous transformation of matter into different forms, different entities, — or not, as it turns out, for the moment. (Wall, 2007:119-120)

Podría decirse que Arden utiliza la fotografía como elemento químico capaz de fijar en una película un corte del proceso entrópico. Así, la entropía se presenta como síntesis y todos los elementos fotografiados, unos antes que otros, se irán degradando y transformándose irreversiblemente. De igual manera, podemos establecer dentro de su trabajo un interés por aquellos aspectos de la realidad que, aunque informes, Arden trata de recoger como tropo. Si se ha mencionado anterioremente la “abyección” de Julia Kristeva (2001), lo “*sachlich*” (Wall, 1993a:112) o lo “informe” desarrollado por Georges Bataille (2003:55), convendría contraponer estos términos a tropos como el

“realismo”, lo “rústico” o lo “ripográfico”¹⁰⁷ que han sido un punto de interés en la obra de Arden. En palabras del propio artista:

Although a predilection for depicting the lowly or abject can be traced to the rhyparography of the Greek painter Piraeicus who painted “barber’s shops, cobbler’s stalls, asses, eatables and similar subjects...” it appears that Constable is the seminal figure for a modern rustic. The moment that low subjects become matter for high art, a trajectory towards the inform is initiated. This is the hypothesis that I intuited and sought to examine. (Arden, 1999:5)

Si la imagen es una construcción lingüística, Arden parece interesado en extraer de la realidad a través de la fotografía aquello que resulta difícil de construir lingüísticamente, algo que resulta informe. Paradójicamente, lo rústico como tropo serviría para dar forma, precisamente, a aquello que es informe, que se escapa al lenguaje. De la misma manera, sería la trasmisión de un tema que tiene su origen en la pintura y en la escritura –la riparografía–, más principalmente, en el Realismo. Una tensión que se muestra en este trabajo es la construcción de una forma sobre la realidad, pero mostrando el límite en el que esa forma parece a punto de perderse. Es interesante ver cómo Arden no resuelve ideológicamente las imágenes representadas en “The landscape of Economy” y no trata de darle un significado concreto a sus imágenes más allá del mero registro de lo que está ocurriendo. Al hacer esto, el artista se coloca en la posición del espectador de un proceso imparable, pero no busca crear un significado más allá del registro poético de aquello que está a punto de marchitarse.

En 1999, Arden presentó su sub-serie “Terminal City” mostrando de manera directa la presencia de lo que es denominado por él como lo rústico en el paisaje post-industrial de Vancouver: los desechos en las cunetas, piezas mecánicas sin ningún tipo de utilidad o los refugios de los sin techo. “Terminal City” (1999) [Fig.84] es un conjunto de fotografías en blanco y negro producidas como un apéndice para “The Landscape of Economy”. Este cuerpo de piezas tiene una relación directa con el lugar en el que están tomadas: la Columbia Británica, pero, más específicamente, Vancouver. El título de la serie viene del nombre por el cual era conocida la ciudad, al ser el final de la línea de tren de la Canadian Federation, pero también hace referencia a la acepción peyorativa de la palabra “terminal” (Arden, 1999:5-6). Arden describe las vías del ferrocarril como un espacio limítrofe, aquel que marca los bordes de la ciudad, y que

¹⁰⁷ Lo ripográfico (rhyparography) es definido como la pintura de temas miserables y sórdidos y se remonta al pintor griego Pirrico (Arden, 1999:5-6).

históricamente es el lugar al que son expulsados los desposeídos del capitalismo (Arden, 1999:5-6). Con respecto a esta serie, Arden escribe:

At the most literal level Terminal City is a view of the city from the bottom, from the position of the discarded or rusticated citizen. However, it is also a figuration of the slide from Constable to Wols –the rustification of art. I have tried to illustrate the historical fall (this evolution could also be imagined as a dissolution) from the megalographic to the rhyparographic– from high subjects to low subjects, and then the destruction of illusionistic representation itself. This decline is presented figuratively through a photographic realism that is limited by its intrinsically literary character. Because the new urban rustic appears through photography, an aura of forensic evidence has replaced the aura of the beaux-arts. Terminal City is preordained by historical necessity to read as a crime story about modernity and modern art. (Arden, 1999:6)

Curiosamente, en esta serie Arden representa la ciudad como un espacio abyecto. Centrándose en el East Vancouver, Arden mostrará en estas fotografías zonas especialmente deprimidas –Hastings Street o Cordoba Street, aunque también se trata de una de las áreas principales en la formación de Vancouver dado que es el lugar en el que se construyó la Pacific Central Station¹⁰⁸. A raíz de la llegada del ferrocarril, principal motor de la ciudad a finales del S.XIX, este territorio se edificó y se asentó como colonia del Imperio Británico. Teniendo en cuenta el hecho de que este cuerpo fotográfico se comienza al poco tiempo del centenario de la ciudad, es inevitable establecer una relación entre la llegada de la Modernidad a este territorio –simbolizada por la figura del tren– y su actual descomposición con la llegada de nuevas fuerzas económicas globales. Es inevitable concluir que Arden nos está mostrando el reverso negativo y lo abyecto de la fundación de una ciudad. Tal y como el autor escribe, el arte debe ser leído desde una perspectiva forense. A esto podríamos añadir que, lo que su obra señala de manera más evidente es que toda arquitectura, del mismo modo que todo lenguaje, se erige sobre un crimen.

¹⁰⁸ Entre otras, las fotografías se localizan en el East Vancouver son *1919, Quebec Street, Vancouver BC* (1994), *2230 – 2232 St. George Street, Vancouver BC* (1994), *St. George Street House, Vancouver BC* (1994), *House in Strathcona Alley* (1995), *Rear of Shop, Hastings Street House on Alley 6th Ave* (2000),

II.2.5 El medio fotográfico. La luz solar

Teniendo en cuenta su heterogénea trayectoria, podemos considerar a Arden como un artista, en su sentido más amplio, y no exclusivamente como un fotógrafo. Sin embargo, si tuviésemos que trazar un interés continuado en su trabajo, este lo constituiría su exploración de los límites y definición de lo fotográfico. Su investigación ha venido dada a través de su práctica artística, del desarrollo de textos críticos y del comisariado de exposiciones que abordan esta cuestión. En cuanto a la práctica artística, hemos visto que el trabajo de Arden tiene un carácter heteróclito y, en muchos casos, va más allá de la toma fotográfica. Como se ha visto en los apartados anteriores, a través de la semiótica, Arden ha abordado el objeto artístico de una forma maleable. Sus textos críticos han tratado de desarrollar la interrelación de géneros provenientes de la tradición pictórica con el foto-periodismo y la fotografía vernácula. Esto le ha permitido construir y discutir teóricamente tropos como el del Realismo, que nutren a la imagen en un cruce de textos y códigos que funcionan como significaciones secundarias de la imagen. Veremos cómo en esta defensa, Arden define también un tipo de representación del espacio en la que la fotografía y la ciudad se ven interrelacionadas.

A lo largo de su carrera, se podría decir que el trabajo de Arden parafrasea a Barthes afirmando que la principal pionera de la fotografía no solo fue la pintura, sino también la química. La fotografía se basa en la posibilidad de fijar una imagen en una película fotográfica gracias a un compuesto químico sensible a la luz. La invención de la fotografía se basó técnicamente en el cruce de dos procedimientos: la proyección óptica de la imagen captada y la fijación de la misma en un soporte material. Es por ello que el uso de la cámara oscura como instrumento óptico por parte de los pintores es solo la mitad de la causa del nacimiento de la fotografía (Barthes, 1990:40-41). La emanación de la imagen fotográfica se da en la confluencia de este orden químico y físico. Esto puede verse en obras como *Rupture* y *Abjection* en las que el monocromo se construye a base de este proceso químico: la exposición o la sobre-exposición. Tanto el color monocromático del azul como del negro son, respectivamente, el producto de un cielo despejado y de un velado fotográfico. Como extremos opuestos, las acciones de “revelar” y “velar” han estado presentes en estas obras. En ambas, la imagen aparece o desaparece por la acción de la luz.



Fig. 85. Arden, R. (2005). Against the Day [Fotografía]- Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 86. Arden, R. (2005). Blind [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 87. Arden, R. (2005). East Vancouver. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 88. Arden, R. (2005). Hydrangea [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 89. Arden, R. (2005). Lower Mainland [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>



Fig. 90. Arden, R. (2005). Solar [Fotografía]. Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

La acción de revelar puede ser entendida tanto como una forma de dar visibilidad a la imagen impresa en una placa o cliché fotográfico, como al acto de mostrar. A la hora de hablar sobre la “emanación del referente”, Barthes (1990:142) parece permanecer abierto a ambas acepciones. En las dos, el acto de revelar surge como una reacción a la luz que le da una apariencia visible a las cosas que están en el mundo. Quizás no haya metáfora más acertada que la de la respuesta de las plantas a los rayos lumínicos. Esto es, la fotosíntesis como la capacidad que tienen algunos organismos de transformar la energía lumínica en energía química. La acción molecular de la pigmentación de la clorofila, como la formación orgánica a través de la metabolización de la luz como sustancia inorgánica, deviene en una suerte de emanación.

El potencial alegórico de las plantas como seres lumínicos aparece en la obra de Arden, en la que no han faltado las representaciones de la vida vegetal. Como paradigma a esta idea, las fotografías de diferentes tipos de flores creciendo en entornos urbanos conectan con la esencia poético-fotográfica. Un ejemplo son las fotografías que se plantean como un bello epílogo de “The Landscape of Economy” en las que el artista se interesa por la naturaleza intempestiva que brota a pesar de la urbanización de los espacios: *Against the Day* (2005) [Fig.85], *Blind* (2005) [Fig.86], *East Vancouver* (2005) [Fig.87], *Hydrangea* (2005) [Fig.88], *Lower Mainland* (2005) [Fig.89] y *Solar* (2005) [Fig. 90]. En algunos de los títulos de estas fotografías, resuena una alegoría de la fotografía como producto de la energía solar. En la relación entre la energía lumínica, la reacción de las flores frente a esa luz y la cámara como testigo de ese momento hay una conjunción química cuyo resultado es una imagen. En este triángulo, la luz del sol es la que permite la floración, pero también la que crea la imagen a través de la regulación del obturador de la cámara. Ambos captan la energía lumínica a través de procesos químicos, la fotosíntesis y el revelado fotográfico. Sin embargo, es el corte fotográfico el que es capaz de robar la imagen en todos sus atributos. Es en la singularidad de la fotografía resultante en donde reside lo poético fotográfico y es el poder del corte lo que permite robarle imágenes a la naturaleza.

Algunas fotografías de la serie floral a la que hemos hecho referencia, como *East Vancouver* (2005) y *Lower Mainland* (2005), están fotografiadas en reconocidas partes de la ciudad de Vancouver o sus alrededores. Por un lado, estas fotografías nos recuerdan de qué manera la luz es un fenómeno que reciben, aunque de forma desigual, todos los seres en la superficie del planeta. Presumiblemente, en cada ciudad se reciba

una luz cuyos matices son diferentes. Como las plantas, el fotógrafo se encarga de convertir esa luz en forma y color a través de la conjunción físico-química. Por eso, encontramos fotografías que se refieren a lugares del entorno del fotógrafo, pero también encontramos obras como *Hydrangea* (2005) cuyo título e imagen hacen referencia a un tipo de flor ornamental que proviene del este y oeste de Asia. Haciendo referencia al origen migratorio de Vancouver, Arden parece aludir al hecho de que, aunque la luz sea diferente en este territorio, no hay nada en él que lo haga genuinamente originario. Para todas las flores, igual que para todas las culturas que se han desarrollado en este territorio, hay un elemento unificador que proviene de la naturaleza: la luz del sol.

Como veremos más adelante, en la obra de Arden hay numerosas alusiones al sol, haciendo referencia a los orígenes de la fotografía como un medio solar, como es el caso de su exposición comisariada en la Vancouver Art Gallery, *Sun pictures to photo-conceptualism* (2000) o en su blog de proceso *UNDERTHESUN* (Arden, 2009-Presente), que hace referencia a la frase “Everything under the Sun” para referirse a todo aquello que existe en la faz de la Tierra. Esta idea del carácter global de la luz como algo que ilumina todos los acontecimientos históricos, al tiempo que es el origen de toda vida en el planeta, fue explorado en una obra que Arden realizó en la década de 1980 y cuyo nombre es *Black Sun* (1986) [Fig.91].



Fig. 91. Arden, R. (1986). *Black Sun* [Collage fotográfico]. Obtenido del archivo de la Emily Carr University of Art + Design.

La obra *Black Sun* se mueve dentro del campo del *collage* tradicional, cogiendo como referencia a artistas como Kurt Schwitters a Robert Rauschenberg, y en ella Arden quiso contraponer el enfoque local de los hechos del Bloody Sunday con el contexto global de su tiempo. Es decir, aquello que estaba ocurriendo en el mundo en la fecha de 1938, mientras en la Columbia Británica se extendía la noticia del incidente policial. Para ello, Arden imprimió microfilms de páginas del periódico de las que recortó, reprodujo y reiteró algunas noticias, titulares e imágenes del periódico. Las páginas seleccionadas eran de los días posteriores al Bloody Sunday y en ella el espectador puede leer el registro periodístico de este acontecimiento en el contexto prebélico internacional. Así, las noticias de crispación que parecen anunciar los inicios de la Segunda Guerra Mundial comparten página con el suceso local. Por su parte, el título de la pieza hace referencia al sol, pero también al periódico del que extrae los recortes, el Vancouver Sun¹⁰⁹. Sobre collages creados con fragmentos de este diario local, Arden añadió en el centro de cada uno de ellos el recorte de una lámina fotográfica de la corola de una flor eclosionando, una imagen tomada de un libro de botánica. Esta pieza no propone un significado marcado como el de las otras obras de este periodo, en el sentido de que la imagen creada en el *collage* permite al espectador crear toda clase de conexiones aleatorias y abre la lectura a un campo más amplio de posibilidades. El carácter poético es dado aquí por lo contradictorio de la imagen: una presencia que se yuxtapone a la narración de unos acontecimientos que tendrían una gran importancia dentro del enunciado histórico.

Lo floral se muestra como una forma que emerge de la superficie, algo orgánico y, de alguna manera, siniestro también. La recurrencia a esta metáfora poética le da a la pieza una dimensión polisémica en la que resuena el texto de Georges Bataille, “El lenguaje de las flores” (2003). En este, el francés expone a las flores como signos que no se acotan en lo inteligible y que su percepción trasciende el lenguaje y lo simbólico. Habla de ellas como una “presencia real”, la relación entre un signo del deseo al mismo tiempo que de lo oscuro. La flor como signo pre-lingüístico se yuxtapone aquí a las noticias de un día concreto, un segmento de un relato histórico lineal que se construye en base a una teleología. Dado que para Arden (1990) la Segunda Guerra Mundial significó una herida considerable para la izquierda, una mella para los movimientos obreros en el sentido en el que estos se consumieron en dicha guerra, podría deducirse

¹⁰⁹ En otra de sus obras, *Construction Site and Suntower, Vancouver BC* (1992) aparece la torre del antiguo edificio del Vancouver Sun.

que *Black Sun* pone en el terreno de la duda un ideal de emancipación. Al relacionar la imagen de la flor con un evento tan decisivo globalmente surge una nueva imagen poética que es el choque de dos ritmos diferentes, el histórico humano y el natural.

Con todas estas alusiones y obras Arden define el medio fotográfico en una clara vinculación con lo solar. Es decir, lo define como un descubrimiento de la imagen fotográfica a través de la fijación de la luz en un objeto, haciendo que la esencia de lo fotográfico sea la evidencia de lo temporal y específico del "aquí y ahora". Es más, la materialización de la fotografía como la fijación de la luz en-un-objeto, puede servir para entender la obra de Arden más centrada en el *collage* y el *assemblage*. Podría decirse que, en estas obras, el *ready-made* es presentado con énfasis y como muestra de aquellos objetos bañados por el sol. Dándoles forma e integrándolos a través de la instalación, Arden recurre a objetos encontrados en la calle, trozos de vidrio, piezas de automóviles, juguetes *vintage*, etc. Estos ejercicios, más cercanos al objeto aparentan alejarlo de la fotografía, pero en realidad lo que hace es acercar la práctica del autor a los aspectos más "materiales" de este medio.

Esta idea de la fijación de la luz en un objeto como elemento fundacional de la fotografía puede verse en sus obras más recientes, realizadas en la década de 2010, en las que Arden recurre a la cianotipia. Esta técnica proto-fotográfica consiste en la fijación de la silueta de un objeto a través de una solución fotosensible. Es importante señalar que esta técnica fue inventada por John Herschel que también fue el creador de la palabra *photography* [fotografía] y, más tarde, acuñaría el término "instantánea" (Sougez, 2007:65). El uso de esta técnica y esa vuelta a los propios orígenes de la fotografía va más allá de la mera nostalgia. Arden desarrollará una reflexión crítica en el momento en el que la fotografía analógica y su fijación química de la luz se ven desplazadas por la aparición de la fotografía digital y su traducción de la imagen a valores numéricos.

A lo largo de su carrera, Arden ha compaginado su práctica artística con el análisis crítico de su obra y la de otros autores. En este sentido, ha escrito sobre diversos temas que se relacionan con su trabajo, pero cabría remarcar su preocupación por tratar de definir qué se entiende por representación fotográfica. A este respecto, nos centraremos en dos cuestiones tratadas por él en sus textos críticos: la definición de lo fotográfico, en contraposición a la emergencia de la tecnología digital, y el estudio de

una retórica de la imagen asociada con este medio. Con respecto a la primera cuestión, Arden comenzó a finales de la década de 1990 a escribir sobre el advenimiento de nuevas formas de producir y reproducir la imagen que, poco a poco, irían desplazando y sustituyendo al medio fotográfico. En concreto, se centraría en cómo la fotografía digital relegaría a la analógica, planteando una actualidad de la imagen que hace necesaria la reevaluación de la segunda. Sin embargo, como se verá, esta transición técnica no implicará el fin de la fotografía o una declaración de su obsolescencia, sino precisamente su definición como un modo visual específico. En esta línea, el artista ha realizado diferentes exploraciones tanto a través de su obra como en investigaciones teóricas que se adentran en este contexto post-fotográfico.

Sobre esta cuestión, Arden también desarrollará un análisis teórico a través del comisariado, siendo notables las exposiciones *Bonus* (1997) en la Contemporary Art Gallery (Vancouver) y *After Photography* (1999) en la Monte Clark Gallery (Vancouver). En ellas trata de definir la construcción de un modo visual propiamente fotográfico, prestando atención al método de trabajo de la fotografía directa, en lo que puede ser visto como un compromiso filosófico hacia el medio. En estos comisariados que se llevarán a cabo a finales de la década de 1990, momento en el que comienza a hacerse evidente que la tecnología digital plantea nuevas posibilidades en la producción de las imágenes, Arden se remonta a épocas anteriores al medio fotográfico para delimitar un comienzo y un final. Para ello, establece unos antecedentes que puedan definir la esencia de este medio, conectando con una tradición realista de pintores como Custave Courbet, John Constable o Christen Kobke. Del mismo modo, en esa defensa del realismo fotográfico, Arden trazará un recorrido histórico a través del trabajo de fotógrafos como Walker Evans, Eugene Atget, Wols, Heinrich Zille y, su coetáneo, Jeff Wall.

Conviene prestar especial atención a la exposición colectiva *After Photography*. En ella, el artista seleccionó el trabajo de los/as artistas Karin Kubas, Howard Ursuliak, Chris Gergley, Scott Mcfarland y Stephen Wadell para trazar una reflexión sobre la fotografía tras la fotografía. Esta exposición planteaba una reflexión sobre el medio fotográfico desde una perspectiva “póstuma”, revisionando sus posibilidades en la actualidad. A partir de la obra de estos/as autores, Arden se centraba en el modo de utilizar la fotografía como instrumento para producir una retórica de la imagen muy concreta, cuando la tecnología digital se estaba instaurando. Interesados en las

posibilidades de la fotografía sin ningún tipo de uso del medio digital, estos/as artistas proponen un trabajo que no supone un anacronismo, sino un ejercicio consciente sobre el propio medio. Curiosamente, según el autor, al hacer esto recuperan géneros y retóricas anteriores a la fotografía que él localiza en la tradición pictórica realista. Paradójicamente, la defensa de un modo visual propiamente fotográfico remite a una serie de cuestiones proto-fotográficas y remite a géneros pictóricos como la naturaleza muerta.

En lo que concierne al marco teórico de la exposición, Arden realiza el interesante ejercicio al concretar un comienzo y un final a la fotografía. Al llegar a este punto histórico de inflexión, Arden señala (2000:50) que es apropiado hacer una pausa y reflexionar sobre los orígenes de aquello que va a desaparecer. Para ello, en el texto para el catálogo de la exposición, Arden (2000:49) realiza un diálogo con otra exposición de 1981 llamada *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* y comisariada por Peter Galassi en el MoMA de Nueva York. En ella, el curador concebía el origen de la fotografía, como una continuación de la tradición pictórica europea (Arden, 2000:49-50). En este sentido, la exposición de Galassi identificaba los precedentes de la fotografía en la pintura y el dibujo de artistas como Constable, Valenciennes y Kobke, de la misma forma que se fijaba en la influencia del surgimiento fotográfico en los autores impresionistas.

En el texto de la exposición “After Photography”, Arden (2000:56) se apoyaba en la idea desarrollada por otro crítico, Marin Jay, para escribir sobre el modo visual de la fotografía. Según este crítico, la representación occidental ha encontrado tres modelos claros que son la perspectiva cartesiana del Renacimiento, el “arte de describir” de la tradición nórdica y las abundancias del Barroco. Arden establece una relación con la segunda opción, el “arte de describir”, y escribe:

Jay asserts that all of these visual modes are available to us as tools that can be exploited, even in ways that would seem contrary to the ideologies with which they were originally associated. It is already clear that digital technology lends itself superbly to the baroque. One etymology for the term baroque has it deriving from the Portuguese word for an irregularly shaped pearl. Jay characterizes baroque vision as anamorphosistic, erotic, multiple and bizarre. In contrast to the lucid, planimetric and fixed form of Cartesian perspectivalism, or the Northern “art of describing,” the baroque is a distorting, liquid mirror. (Arden, 2000:56)

Por un lado, Arden reconoce que la fotografía directa se presta al estudio de la realidad, una descripción de las cosas tal y como son el mundo. Esto la acerca a los temas

ordinarios y cotidianos. En este sentido, como se vio en apartados anteriores, Arden exploraría este acercamiento a lo rústico a través de su atención a lo ripográfico en su serie “Terminal City”. Se trata de un modo de ver la realidad que conectará con el Realismo, no sólo como tradición de la imagen, con modelos como Gustave Courbet, sino también en los temas que se desarrollarán a través de la literatura, en figuras como Gustave Flaubert (Arden, 1998: 40-42). Por otra parte, es significativo que Arden establezca por oposición una retórica de la imagen barroca, sobrecargada y líquida. Es interesante que, al hablar de estos modos visuales como retóricas de la imagen, Arden se apoye en Jay para considerarlos útiles herramientas a utilizar.

El cambio tecnológico no conlleva una desaparición inmediata de un lenguaje, sino que supone una reconsideración de los medios y una experimentación sobre su coexistencia. Por un lado, la tecnología digital conlleva la desaparición del valor de verdad de aquello que es capturado a través de la óptica de la cámara, ya que la digitalización permite una mayor modificación de la imagen. La comparación que establece Arden (2000:50) para la imagen digital es la de una pintura puntillista producida mecánicamente, convertida en píxeles, de forma que puede ser alterada sin que se detecte ningún tipo de modificación. En este sentido, la noción de “registro de la realidad” se ha visto transformada y este cambio tecnológico anuncia la ruptura del medio fotográfico como portador de verdad. Arden (2000:56) describe las características de la fotografía como una tecnología “líquida” encargada de hacer imágenes “secas”, mientras que la fotografía digital es una tecnología “seca” para hacer imágenes “líquidas”. Este uso de una tecnología líquida estaba en estrecha correspondencia con una realidad en continua contingencia, que fluye de manera constante. En este sentido, la tecnología fotográfica lo que hacía era cristalizar la “liquidez” del mundo, utilizando la herramienta del obturador como prótesis de un ojo que jamás conseguiría congelar las imágenes. En este sentido, la cámara cumplía la función de instrumento decisivo entre el ojo y el mundo.

Vemos cómo, tanto en el caso de Arden como en el de Wall, la transformación tecnológica del medio fotográfico despierta un cuestionamiento: habiendo dejado bien claras sus limitaciones, al menos con respecto a la esencia fotográfica de la que habla Barthes, la pregunta es acerca de si este cambio supone una ruptura verdadera o, simplemente, un desplazamiento. La postura que Arden (2000:50) describe en el texto de su exposición, simplemente implica una autoconciencia de la fotografía –y los/as

fotógrafos/as– frente a este hecho y desarrolla una visión analítica frente a esta fricción. En efecto, existe en la obra de los/as artistas que participaron en *After Photography* un retorno reflexivo a la institución fotográfica y un decidido desarrollo de una praxis analítica interesada en explorar los límites del medio. Arden plantea un retorno a los orígenes de la fotografía y un compromiso con el “foto-periodismo” casi como una declaración del artista. Ante las transformaciones tecnológicas de la tecnología digital, el retorno al modelo realista del foto-periodismo propone nuevos conocimientos sobre una ontológico de la fotografía (Arden, 2000:56). Quizá este sea uno de los aspectos diferenciadores del trabajo de Arden, ya que, a diferencia de algunos de sus coterráneos, no se plantea escenificar ni trucar la imagen. En este sentido, tal como escribe Nancy Tousley (2006:7), esta fidelidad a la fotografía artística parte de una posición filosófica del artista. Incluso en esta posición, Arden es totalmente consciente de los cambios tecnológicos de su tiempo y permanece al tanto de los cambios que han traído medios como el video, la publicidad o, más genéricamente, la propia era digital. Incluso el tema de su exposición remite a un cambio histórico inminente y, a la vez, se propone como revisión y reflexión acerca del propio medio.

Curiosamente, los textos críticos de Arden que se han citado profundizan en la fotografía desde una perspectiva en la que este medio es algo más que una invención tecnológica. Se concibe a la fotografía como heredera de un tipo de representación que había tenido su origen en la pintura y la literatura. En este sentido, la fotografía no parece ser únicamente un hallazgo químico, sino que tiene un carácter continuista a través de la historia de la representación y, como tal, permanecerá vigente más allá de la obsolescencia técnica. Al identificar a la imagen fotográfica como fruto de una tradición realista, Arden plantea la posibilidad de la actualización de temas y géneros anteriores, entendidos aquí como textos culturales, y la posibilidad de su uso en el futuro. En este reconocimiento de que, en cierta medida, también fueron los pintores los inventores de la fotografía, realmente se plantea la dimensión intertextual de la misma. Arden nos habla de que hay un tipo de imagen propiamente fotográfica, pero que eso no evita que esta participe de un dialogo cultural ya instaurado. Este interés en querer articular la fotografía desde esta perspectiva histórica puede verse como un producto de la madurez del artista. Sin embargo, esta relectura histórica tampoco contradice el valor del significativo producto de la emulsión fotográfica.

En obras como *The World as Will and Representation* (1989-presente) [Fig.92] alojada en su web, Arden (2011b) incide en la importancia del soporte en el que es vista la imagen. La idea de archivo fotográfico en la era digital puede servir para abordar lo vernáculo fotográfico de una forma más amplia, al tiempo que permite abordar las expresiones locales como parte de un cuerpo global. En este sentido, el medio digital le da a la fotografía una nueva dimensión textual, reproduciendo y almacenando textos, al tiempo que democratiza su uso, montaje e instrumentalización. Relaciones que eran establecidas por instituciones que ejercían un control sobre el discurso – el museo, el archivo público, etc. –, ahora se ven abiertas al usuario de la red. Aunque se pudiera caer en el engaño de que la imagen digital es una imagen “desmaterializada”, Arden recuerda que incluso en el medio digital esta necesita de un soporte.



Fig. 92. Arden, R. (1989-presente). *The World as Will and Representation*. [Archivo fotográfico] Obtenido de <http://www.royarden.com/pages/worldas.html>

Esta parte del trabajo toma forma en proyectos como el archivo *The World as Will and Representation* y en el blog *UNDERTHESUN*. Si el primero no es más que una colección “en bruto” de imágenes, el segundo es un espacio ensayístico en el que Arden

establece conexiones a través del montaje y la secuencia de las imágenes de su archivo. Por otra parte, habrá un proceso de trabajo que consistirá en una acción plástica y de montaje sobre esas imágenes realizando *collages* y *assemblages*. Resuena pues en el trasfondo de los títulos de sus proyectos la importancia del sol, como manifestación de lo que Schopenhauer llama Voluntad del Universo –del mismo modo que sus fotografías de flores recogían la poética de la voluntad de las plantas frente a su luz. Las reminiscencias poéticas pueden extraerse de la obra del filósofo alemán al que Arden hace referencia en el título de la pieza *The World as Will and Representation*:

“El mundo es mi representación”: ésta es la verdad válida para todo ser que vive y conoce, aunque tan sólo el hombre pueda llegar a ella en conciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace realmente al asumir la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce sol y tierra algunos, sino que sólo es un ojo lo que ve un sol, siempre es una mano la que siente una tierra; que el mundo que le circunda sólo existe como representación, o sea, siempre en relación a otro que se lo representa y que es él mismo. (Schopenhauer, 2010:113)

La idea de Schopenhauer es la de que el mundo es una representación creada a través del ojo, mientras que el universo es la expresión de una voluntad originaria puede ser vista como el motivo de gran parte de la obra de Arden. Todo lo que se encuentra bajo el sol es susceptible de ser fotografiado y convertirse en la representación. No obstante, teniendo en cuenta la trayectoria del artista, se podría señalar la paradoja de que previamente Arden fotografiaba partes deprimidas y deshechas de la ciudad en un claro interés distanciado con respecto al paisaje y, con el paso del tiempo, sus obras han ido dejando que objetos, piezas sueltas y restos de basura se utilicen y sean reconocidas artísticamente como partes del mundo. En base a su posicionamiento con respecto al medio fotográfico, podemos decir que su representación de la ciudad de Vancouver tiene una raíz fenomenológica, pero al mismo tiempo claramente poética. Como el lenguaje de las flores, Arden parece más interesado por la “presencia real” del mundo, más que en su construcción simbólica.

TERCERA PARTE: LA CIUDAD INTERTEXTUAL

III.1 La ciudad intertextual como concepto

Después de este análisis de las obras de ambos autores, trataremos de examinar y contrastar todo lo desarrollado anteriormente en dos líneas que han permanecido paralelas hasta este momento. En este sentido, no se trata de un capítulo conclusivo, sino que abrirá a debate aquello que hemos convenido denominar como “ciudad intertextual”. No en vano, convendría señalar que los focos de atención que se han puesto en nuestro análisis han sido: el texto, como el espacio de connotación de las fotografías de ambos autores; la textura, como el contexto urbano en el que la obra ha sido producida, y, por último, el medio, como la metodología de formalización de unas ideas.

Para dar un cuerpo teórico a lo que denominamos como “ciudad intertextual”, comenzaremos contrastando las obras de ambos artistas, tratando de establecer una definición a través de la comparación. Por un lado, trataremos de identificar las diferencias entre sus metodologías y sus formas de entender la fotografía. Más específicamente, atenderemos a la relación entre la imagen y el lenguaje en los trabajos de los dos. Por otro, nos centraremos en las diferencias entre las obras de los autores en relación a la producción del espacio. Concretamente, de qué formas conectan la ciudad con una narrativa histórica determinada y cómo producen un discurso sobre el espacio concreto a través de un género como el paisaje.

El contraste entre el trabajo de Wall y el de Arden en este capítulo busca dar forma a un concepto difuso. Esta contraposición no trata de establecer una diferenciación entre ambos, sino participar en el desarrollo de un proceso dialéctico que, por otra parte, está presente en las obras de los dos autores. En este sentido, conviene adelantar que la ciudad intertextual es una herramienta de análisis del espacio urbano como objeto crítico. Se trata de una forma de poner al sujeto frente a un objeto, el paisaje, para que pueda hacer una serie de lecturas sociales y culturales a través del juicio crítico. Para evitar la abstracción de lo que vamos a tratar, en algunos momentos recurriremos a la conversación realizada entre ambos autores (Arden & Wall, 1999). En esta, pueden verse muchas de las conexiones que han animado al desarrollo de esta investigación. Principalmente, porque se trata de un diálogo entre dos artistas que han seguido caminos, en muchos momentos diferentes, pero en los que encontramos un paralelismo significativo en lo que concierne a la “dignidad de la fotografía”.

Por otra parte, la comparativa tratará de hacer ver de qué manera los trabajos de los dos artistas confluyen en un mismo punto. A pesar de llevar a cabo caminos diferentes, ambos coinciden en la representación del paisaje y el abordaje de la complejidad de la ciudad como objeto de reflexión crítica. No pretendemos asimilar los trabajos de los dos autores bajo una única lectura, sino establecer una relación entre ellos partiendo de algunas pautas. La primera es que en esta tesis hemos partido del hecho de que ambos artistas han desarrollado la mayor parte de sus obras en un lugar determinado en el que viven y trabajan: la ciudad de Vancouver. La segunda y, más clara, es que ambos se han preocupado por la representación de la ciudad. No pretendemos la creación de un concepto teórico, sino desvelar los instrumentos textuales que conjugan las obras de estos dos autores. Trataremos de hacer ver que el andamiaje teórico que sustenta su producción de imágenes podría ser el mismo en lo que a las cuestiones planteadas se refiere. Al fin y al cabo, se trata de artistas que han concebido el arte como una forma de dar sentido a través de herramientas teóricas, de indagar sobre aquello tan presente, y tan desconocido, que entendemos como representación.

Como ya se ha señalado anteriormente, la respuesta de estos dos artistas a la iconoclastia de la vanguardia ha sido la defensa de la representación. No obstante, esta decisión ha de ser justificada ante una crítica concreta. En cierta medida, esto conlleva que el análisis formal de sus obras deba contemplar los aspectos meta-formales. Decimos “en cierta medida” porque, una vez concluidas estas discusiones alrededor de la validez de la fotografía, los artistas afirmarán el carácter artístico y autónomo de este medio.

Aunque ambos autores utilicen la cámara fotográfica para la realización de muchas de sus obras, es importante señalar que no la utilizan de igual forma en la totalidad de su trabajo. Si bien parece una cuestión a estas alturas manifiesta, es importante hacerla evidente por dos razones. La primera es que ambos se consideran artistas antes que fotógrafos: nunca han visto la fotografía como un oficio, no se han sentido parte de un gueto-fotográfico y, ante todo, han planteado estrategias de difícil clasificación que buscaban nuevas posibilidades artísticas. Esto nos llevaría a la segunda cuestión y es que ambos, si se han centrado en la fotografía, lo han hecho desde el cuestionamiento y la especulación. De esta forma, tanto sus obras artísticas como sus escritos plantean siempre la pregunta: “¿qué es la fotografía?”. Es importante señalar que esta es una cuestión que tampoco los autores han querido responder

categoricamente y, como veremos, esta se sustenta en el campo de la discusión. Tanto la labor ensayística, como sus propias obras han tenido que posicionarse con respecto a una crítica de la representación que, por otra parte, permitió la redefinición de la misma¹¹⁰. Así, sus obras implican una contestación al impacto del giro lingüístico dentro de las artes plásticas y, como su máxima expresión, el arte conceptual. En el caso de los artistas post-conceptuales como Wall y Arden, mantienen una postura crítica y distanciada con respecto al medio que utilizan, que plantea una réplica argumentativa frente a las corrientes artísticas que tratan de negarla. No obstante, las preguntas que tiene que hacerse cada uno son diferentes en relación a la década que separa a uno del otro.

En la práctica artística de Wall está clara su defensa de las artes de representación en oposición al arte conceptual. Vimos en el capítulo de análisis de su obra que ese posicionamiento que caracteriza su obra a partir de finales de la década de 1970, lo separa de las incursiones que él mismo realizó dentro del arte conceptual con su obra *Landscape Manual*. La vuelta a la utilización de la fotografía en un régimen post-conceptual, le ha llevado a defender la “obra de arte” como algo autónomo. Por una parte, esto le ha obligado a elaborar una argumentación en defensa de esta forma autónoma frente a la crítica neo-vanguardista, que básicamente concibe la obra autónoma como una manifestación del arte burgués. Al mismo tiempo, el artista ha decidido separar la fotografía de su valor funcional o supeditado a un propósito social. La categoría de la fotografía como valor de uso se lleva a cabo dentro del fotoperiodismo o lo vernáculo, pero también dentro de la instrumentalización conceptual de la misma, como medio complementario o documental de otras manifestaciones artísticas. Por su parte, Wall ha defendido la importancia del valor estético de la fotografía y su estatus canónico como arte de representación.

A la hora de definir ese espacio de representación, lo hemos entendido como un espacio dialógico. De hecho, como demostramos en las subsecciones II.1.1. y II.1.5., para poder defenderse de la crítica y de muchas de las posiciones que parecen irreconciliables entre la vanguardia y el arte institucional, el espacio polifónico que propone Wall en sus piezas tiene la capacidad de entrecruzar artísticamente las contradicciones, conteniéndolas y poniéndolas en relación. Es decir, tanto sus obras

¹¹⁰ Nos referimos al reduccionismo conceptual y al ready-made”. Vease Wall, J. (2006) Wall, J. (2012), Wall, J. (2013)

como sus escritos no tienen un carácter unilateral, sino que confrontan y ponen en relación diferentes posturas. Es necesario aclarar que ello no quiere decir que la voz del autor no se encuentre posicionada. No obstante, el artista plantea los debates artísticos dentro de la obra a través de decisiones tanto en el concepto como en su ejecución formal. Un ejemplo claro de esto sería la caja lumínica como una obra de arte autónoma, en tanto que delimita un espacio de representación, pero que al mismo tiempo es literal como las obras minimalistas, al crear una “situación” causada por la emanación de la luz. Por otra parte, esta inclusión polifónica en su obra es ante todo un ejercicio para poder conseguir un mejor entendimiento de la evolución histórica de la forma artística sobre la que trabaja. Aunque esta forma artística sea la fotografía, el método ideal para mimetizar diferentes modelos fotográficos es el cinematográfico (Wall, 2003:179-181). Así, Wall establece un puente entre diversos medios que entronca a través de la fotografía, pero sus procedimientos artísticos están fuertemente enraizados en la producción cinematográfica. En su caso, la asunción del fotograma es una forma de establecer que cualquier tema social asociado a la imagen está supeditado a una mirada estética y que el lugar en el que confluyen los discursos es la imagen.

En el caso de Arden, la década de diferencia que lo separa de la primera generación de artistas post-conceptuales de Vancouver es significativa porque plantea dos panoramas distintos en torno a la cuestión de la defensa de la representación. El periodo en el que Arden comienza su práctica artística lo hace coetáneo a la crítica apropiacionista, pero también al momento en el que la discusión de las neo-vanguardias estaba resolviéndose en lo que Wall (2013:38) ha denominado como el final del “régimen del *ready-made*”. Por otra parte, al pertenecer a la segunda generación de artistas post-conceptuales, Arden se encontró con un contexto en el que institucionalmente la fotografía ya era considerada como un “arte mayor”. Desde sus comienzos, Arden supo vislumbrar el valor del reportaje y la fotografía directa como un procedimiento con un estatus legítimamente artístico. Con su obra más temprana, defendió una autonomía de la fotografía que ayudará a definir el concepto artístico de foto-periodismo. Con una serie como “Fragments”, fue de los primeros artistas de Vancouver tras el arte conceptual en defender un tipo de práctica fotográfica cuyo interés era simplemente la recreación poética en la fotografía. Del mismo modo, tal como atestiguan las obras de la década de 1980 a las que recurre al *ready-made* fotográfico y hace alusión a otras negaciones de la representación figurativa como el

monocromo, se hace evidente que Arden no ignora las discusiones teóricas de las que es contemporáneo.

Arden también plantea un diálogo entre diferentes discursos del arte y el anti-arte. No obstante, no resuelve esas tensiones dentro de la obra, como haría Wall, sino que las hace evidente al espectador. Tal es así, que en sus obras *Rupture* o *Abjection* deja en evidencia la relación abiertamente contradictoria entre el monocromo y la figuración fotográfica. Para ello, el recurso que utilizará para la unificación es el montaje y la instalación. De este modo, muchas de sus piezas estarán mediadas por el contexto en el que son exhibidas, en tanto que necesitan de la contraposición entre el espectador, la obra y un exterior que los comprende a los dos. Por ejemplo, como vimos en la subsección II.2.2., la obra *Mission* sitúa al primero ante unas fotografías en las que aparece un público representado y unifica la instalación pintando la pared de rojo, remarcando el contexto en el que se está exhibiendo la obra. En este sentido, aunque Arden produce obras artísticamente autónomas, muchas veces estas remitirán a una exterioridad representativa, conteniendo en sí mismas el espacio de representación y su negación. El uso del *ready-made* a través de las fotografías del archivo local de la Vancouver Public Library proveerá a sus obras de una condición autónomamente estética, pero también las supeditará a unas circunstancias históricas y sociales determinadas. Así, Arden se coloca en la frontera entre la fotografía vernácula, aquella surgida dentro de instituciones sociales, y la fotografía artística, como una institución autónoma en sí misma.

En el trabajo de Arden, la fotografía directa irá derivando en una reflexión posterior a la toma fotográfica, en la que las imágenes se construyen a través de una perspectiva diacrónica. Es decir, muchos de sus procesos artísticos entienden la fotografía no como una disciplina sino como un recurso material existente del que ocasionalmente el artista se puede servir para abordar cuestiones de una forma más directa. Esto ha derivado a que el trabajo del artista lleve a cabo una práctica cada vez más archivística y a realizar un estudio sobre el medio desde una perspectiva post-fotográfica. Como se ha señalado, esta perspectiva trata de ofrecer una delimitación retrospectiva de un medio como la fotografía. En su definición de este, a través de la estética realista, Arden reconoce a la fotografía como un producto de la química, pero también de la representación pictórica y literaria. Es decir, concuerda en este punto con el discurso continuista y atento a la tradición artística de su colega, Jeff Wall.

Aunque podamos establecer diferencias notables entre ambos autores, hay entre ellos muchos puntos de semejanza. En esta tesis, se ha tratado de tener en cuenta la conversación y correspondencia llevada a cabo entre Arden y Wall, así como la importancia de la interlocución crítica entre ambos. De hecho, en su labor de ensayo estos autores mantienen una relación teórica, no solo entre ellos, sino con otros artistas de su contexto más cercano como Ian Wallace, Ken Lum o Rodney Graham. De esta forma, en parte, su trabajo se ha definido gracias a las aportaciones teóricas y la contraposición de argumentos entre interlocutores directos –como es el caso del texto de Wall para la obra de Arden, “Roy Arden: An artist and his models”. Como vimos, los textos de Wall (1993a, 1993b) acerca de la tensión entre prosa y poesía dentro del foto-periodismo aportaron luz a un problema que se había planteado en la serie “Fragments” de Arden. Del mismo modo, hemos hecho alusión al texto de Wall, “Photography and liquid intelligence” (1989), y al texto de la exposición comisariada por Arden, “After Photography” (2000), como ejercicios de definición del medio fotográfico.

En la conversación que mantuvieron en la revista *Art Press Photo*, titulada “The Dignity of the Photograph” (1999), Arden y Wall debaten sobre la relación entre la fotografía vernácula y la fotografía artística. Esta es una conversación que ambos iniciaron cuando Wall escribió sobre el trabajo de Arden en 1993 (Arden & Wall, 1999:16). Sin embargo, podemos considerar que se reproduce en diversos textos realizados por cada uno de los artistas y marca una cierta afinidad entre ambos a la hora de formalizar sus fotografías. Esta correspondencia se vuelve especialmente significativa porque se realiza en un momento en el que la fotografía es reconocida como un medio artístico autónomo y con una posición destacada dentro de los debates más avanzados del arte contemporáneo. En esta conversación, como en diferentes textos que cada uno desarrolla por su cuenta, se define la fotografía vernácula como aquella en la que el tema social está por encima del estético, mientras que trata de definirse un concepto artístico de foto-periodismo que se constituye como estético y no de uso social. En su conversación, Wall declara que los fotógrafos “can act directly to make purely impractical, autonomous pictures, and that’s accepted as such because photography is now clearly recognized as an art. (Arden & Wall, 1999:24).

Hay varios aspectos de esta conversación entre los dos artistas que han sido utilizados en esta tesis como punto de unión entre los dos fotógrafos. El primer punto en el que ambos artistas parecen encontrar un interés común es el de la fotografía como un

equivalente de poesía en prosa. Es decir, la definición del signo fotográfico como poético, cuyo análisis es narratológico. Al ser simultánea a un suceso, como espectadores debemos preguntarnos, ante la fotografía, qué nos cuenta en la imagen. En ambos autores, hemos observado cómo la definición poética de la fotografía engarza con el *punctum* fotográfico de Barthes (1990:65). Aunque en muchas de las obras de Wall los aspectos narrativos hayan sido descritos como parte de un horizonte diegético que enlaza con los estudios del fotograma (1986:66), muchas de sus fotografías se han permeado del lirismo de las fotografías de Arden.

Otro de los aspectos más discutidos es el de la construcción retórica de la imagen fotográfica. Tanto Arden, como Wall son conscientes del hecho de que el fotoperiodismo sustituyó a la pintura histórica en la representación de los temas sociales. En ambos casos, los artistas desarrollan un tipo de fotografía que explora la continuidad de géneros¹¹¹. Arden señala que las imágenes conllevan una construcción a través de tropos y esto se hace evidente en las series en las que el artista desarrolla una práctica fotográfica de reportaje. En concreto, nos referíamos a aquellas en las que es él quien realiza las fotografías y parte de retóricas que le ayudan a construir la imagen, como es el caso de las series “Fragments” y “The Landscape of Economy”. Por su parte, Wall también ha planteado en diversas de sus obras la mimesis de retóricas de la imagen que parten de diferentes tradiciones visuales. Un ejemplo claro es su obra *Mimic*, que muestra cómo puede presentarse un tema social que contiene todos los códigos de la *street-photography*. Como vemos, en ambos casos, hay un interés en observar cómo se construye la imagen a nivel formal, teniendo en cuenta un desarrollo histórico del arte a través del tiempo.

Por último, la correspondencia entre ambos autores discute el valor artístico del medio fotográfico y, tal como atestigua su conversación publicada en 1999, los dos parecen interesados en la defensa de su autonomía o, lo que es lo mismo, el reconocimiento de su dignidad (Arden & Wall, 1999:19). Tomando como ejemplo el intento del fotógrafo Walker Evans de darle a su profesión un estatus artístico, ambos artistas reconocen la importancia del valor estético de la fotografía, por encima de su valor de uso social (Arden & Wall, 1999:17-18). En palabras del propio Wall:

¹¹¹ La cuestión de la fotografía dentro de una institución social y la fotografía como una institución artística en si misma ha sido ampliamente debatida por ambos autores. No en vano, reconocen que “[t]he best photographs produced by photojournalists are produced in spite of the photojournalistic institution. The really memorable and famous new photos –the ones that now have the aura of history paintings– are free of rhetoric of photojournalism.” (Arden & Wall, 1999:17).

My understanding of the "dignity of the photograph" is that the picture is not required to serve so-called human needs, at least not in any predictable way. Even when the photographer is working in a situation marked by need and emergency, like Evans was in Alabama. By distancing himself from the neediness he had to confront, the desperate poverty of the sharecroppers in the process of confronting it he radicalized the documentary style or idea and made it more complicated than it had been. That made the work hard to understand. Thankfully. (Arden & Wall, 1999:19)

Es en este aspecto que la figura de Evans es un referente para ambos artistas, ya que en su momento pudo tomar un distanciamiento con respecto a los temas sociales que estaba representando. Sin embargo, es en relación a su figura que tanto Arden como Wall concuerdan con que el fotógrafo se convierte en artista en el momento en el que antepone el valor estético de su obra al valor de uso social. Esto ha de ser aplicado a la obra de ambos autores que, aún representando temas sociales o cuestiones que conciernen a una realidad social problemática, defienden la importancia del valor artístico de sus fotografías.



Fig. 93. Wall, J. (2006). Men Waiting [Gelatina de plata]. Obtenido de <https://www.guggenheim.org/artwork/20297>



Fig. 94. Arden, R. (1994). Locked-Out Workers, Vancouver BC [Díptico fotográfico]
<http://www.royarden.com/pages/photo1.html>

Estos son los puntos en común de una conversación que se prolonga a través del tiempo y a la que, quizás, no se ha prestado la atención que se merece. El hecho de que la obra de Wall haya dado un giro hacia una práctica cada vez más instaurada en el reportaje o lo que el artista denominará como *near-documentary*, podría ser entendido como un producto de este debate del concepto artístico de foto-periodismo. No obstante, lo que diferenciará a Arden de Wall es que, aunque ambos se muestren cercanos a un concepto artístico del foto-periodismo, su metodología, a la hora de tomar la fotografía, difiere. Esta diferencia se hace patente en dos obras que, aunque representan un mismo tema social, como es el caso del díptico de Arden *Locked-Out Workers, Vancouver BC* (1994) [Fig.94] y la obra de Wall *Men waiting* (2006) [Fig.93], están constituidas de forma diferente. En la primera, Arden fotografía a un grupo de desempleados que encuentra en la calle. En la segunda, Wall cuenta con la colaboración de desempleados que son contratados para ser fotografiados y, a su vez, la imagen ha sido retocada para eliminar un árbol (Wall, 2011b). En términos estéticos, el tema de ambas fotografías es

bastante similar, pero la manera en la que ambas imágenes han sido construidas difiere significativamente. No sólo en cuanto a la metodología de trabajo o en lo que implica en la propia constitución formal de la fotografía, sino por lo que contiene de discurso sobre el valor de verdad de la fotografía.

Es en este punto en el que hemos encontrado una diferencia sustancial en torno a la construcción lingüística de la imagen en las obras de los dos autores. Esto nos lleva a la segunda cuestión a tener en cuenta a la hora de establecer una comparación y es la forma en la que se desarrolla la intertextualidad en las obras de Wall y Arden. Debemos recordar que presentamos el post-conceptualismo como una corriente artística que actúa conscientemente sobre el aparataje lingüístico que sustenta a la imagen. Se trata de una operación translingüística que pone su foco de atención en la fotografía como un signo capaz de contener sentidos lingüísticos. Esto permite llevar la interpretación del espectador a una dimensión literaria en tanto que este tiene que construir una narración de sentido. Esto es lo que nos hemos referido como dimensión intertextual, a saber: que las imágenes se construyen en base a otras imágenes, pero también al lenguaje que les da sentido. En ese sentido, a la hora de hablar sobre la connotación de las obras de Wall hay que tener en cuenta las implicaciones de la construcción de la imagen de forma premeditada¹¹². De la misma forma que en los procedimientos pictóricos y cinematográficos, la práctica fotográfica de Wall casi siempre se sostiene en una planificación y un sentido previo a la toma fotográfica. Es importante recalcar esta concepción platónica de que la idea antecede a la imagen, ya que implica una significación estructurada previa, en la que las referencias se proyectan en una construcción minuciosa y cuidada.

Ante lo expuesto, demostramos en el capítulo II.1. que la intertextualidad en la obra de Wall no puede ser entendida como un cúmulo de citas o un *pastiche*. Por el contrario, esta debe ser entendida desde la perspectiva de la creación, por parte del autor, de una estructura polifónica en sus piezas que permite resolver la cuestión de la ruptura vanguardista y la complejidad de su relación con la tradición artística. Como se ha señalado en el capítulo de análisis de su obra, las referencias de Wall a este respecto

¹¹² En el caso de Wall, la construcción lingüística es anterior a la imagen en contadas excepciones, como es el caso de su obra temprana *Landscape Manual*. Es preciso señalar que ha habido imágenes que han sido impresas bastantes años después de haber sido fotografiadas, tras un proceso reflexivo posterior a la toma de la instantánea, como es el caso de *After 'Landscape Manual' [1969]* (2003) u obras como *In the Public Garden* (1993) y *Pleading* (1988). Sin embargo, estas obras podrían considerarse como excepciones o contrapuntos a un método basado en el procedimiento inverso.

podrían ser la pintura de Manet y la filosofía de Baudelaire. Se trata de los discursos de la tradición confrontándolos con la realidad de los nuevos tiempos. Esta actualización es claramente intertextual, en tanto que contrasta enunciados venidos de diversas fuentes en un intercambio translingüístico. De este modo, la labor ensayística de Wall, que debe ser entendida como un comentario sobre las obras de otros/as artistas, se sirve de estas para tratar cuestiones que están integradas en su propio trabajo. Esto es algo que claramente podemos reconocer como procedimiento dialógico y, teniendo en cuenta el carácter plural de las referencias, intertextual.

Por su parte, en la fotografía de Arden la construcción lingüística de la imagen es casi siempre posterior a la toma fotográfica. En su caso, habría que señalar que lo que trata de relacionar es un archivo de imágenes con una reflexión posterior a las mismas. Con ello, no queremos decir que el artista no tome sus fotografías sin una planificación previa, ya que muchas de sus obras sí atienden a un carácter programático. Más bien, nos referimos al hecho de que la construcción del sentido de sus obras va evolucionando con el tiempo. Como vimos, un caso paradigmático de su práctica fotográfica es la diferencia entre la articulación conceptual de su serie “Fragments” mientras se estaba realizando y cuando fue recuperada años más tarde. Ocurre igual en la serie “The Landscape of Economy”, que es un cuerpo de imágenes que se van formando a lo largo de las décadas, o en la propia labor del artista de convertirse en un coleccionista de imágenes con su proyecto *The World as Will and Representation*. Así, una parte de su trabajo consiste en articular la imagen a modo de *ready-made*. Es decir, como un material encontrado al que hay que darle una nueva dimensión semántica.

En las obras que produjo en la segunda mitad de la década de 1980, la fotografía es vista como un signo que ha sido producido ideológicamente. El artista toma en cuenta las circunstancias históricas y geográficas en las que se inscribe su obra, pero también lo contrasta con otra imagen que propone una alteridad. Aquí, el monocromo es la negación que se propone al sentido de la imagen que se construye a través de la representación figurativa. Estas aproximaciones semióticas al signo fotográfico plantean la problemática del sentido de la imagen, ya que hacen ver que esta nunca tiene un significado fijo. Expusimos en la subsección II.2.2. que, en los dípticos de obras como *Rupture* o *Abjection*, el artista plantea dos tipos de imagen en las que se niega el sentido: el monocromo y la fotografía traumática. Partiendo de lo traumático y lo abyecto, la obra de Arden explorará en gran parte la carga de no-sentido que tiene la

fotografía. Es decir, la presencia de la abyección en muchas de las obras de Arden trata de arrancar a lo fotográfico de su construcción lingüística. Hemos demostrado que, aunque el sentido de muchas de las obras de Arden se construye en torno a tropos y motivos anteriores, al mismo tiempo contendrá una fuerza potencialmente negativa. Es así como el artista llegará a concebir el carácter anti-monumental que puede llegar a tener la fotografía. Este consistiría en romper con cualquier pensamiento racional, pero también con contener en sí misma el sentido y no-sentido lingüístico de la imagen. Desde su primera serie fotográfica “Fragments”, Arden ha representado la realidad urbana de una forma descriptiva, explorando en varias de sus obras lo informe. Como se vio en la subsección II.2.1., sus intentos de construir un sentido lingüístico de la imagen para “darle contenido” a estas fotografías fueron abandonados para pasar a aceptar el carácter poético de la imagen misma. A este respecto, la obra del pintor y fotógrafo Wols será, como se ha visto, una gran influencia. Según a declarado Arden (2011a:99) a partir de las fotografías de Wols puede verse la realidad sin reducirla a una categoría. Precisamente, el artista defiende una visión descriptiva de la realidad que, por ejemplo, no reduzca aquellas cosas que han sido desechadas a la categoría de “garbage” (Arden, 2011a:99).

De nuevo, es necesario remarcar las similitudes entre ambos artistas, en ese sentido, pueden establecerse una serie de afinidades que desarrollan a lo largo de la década de 1990. En esa época resulta evidente que los dos autores han recurrido a una literatura de imágenes. Es decir, su trabajo recurre a la mimesis de significantes de otras imágenes como modelo. Como ya se demostró en el capítulo I.1., esta es una operación intertextual en tanto que se mueve en las intersecciones de la cultura, pero también dialéctica en tanto que se basa en una negociación entre el autor y sus referencias. De esta forma, ambos autores utilizarán textos culturales anteriores como herramientas, pero también como interlocutores antagonistas sobre los que construir una posición. Por otra parte, la retórica de la imagen debe ser entendida como una práctica que no se construye únicamente a través de la toma fotográfica, sino a través de la investigación teórica. En este sentido, ambos autores han utilizado el ensayo como un método que les permite profundizar en las referencias. Como se ha visto, tanto Wall como Arden han publicado textos sobre otras/os artistas, incluso han escrito el uno sobre el otro, y han dado cuerpo teórico a géneros artísticos que pertenecen al ámbito de lo visual.

Si antes se señalaba el interés común en el concepto artístico de foto-periodismo que había empezado a comienzos de la década de 1990, es preciso señalar también una serie de relaciones entre la obra de los dos autores a este respecto. En concreto, la influencia de Wols será una de esas referencias comunes y se manifestará en diversas obras de ambos autores. En el caso de Wall, algunas de las fotografías que realiza a finales de la década de 1990 empiezan a dejar de lado el marcado carácter ideológico de sus piezas de la década anterior. Así, sus composiciones abiertamente pictóricas son contrapuestas a fotografías en las que lo abyecto y lo rústico tiene un papel central. Tal es el caso de obras como *Diagonal Composition* (1993), *Clipped Branches, E. Cordova st., Vancouver*, (1999) y *Staining Bench, furniture manufacturer's, Vancouver* (2003). Estas obras tienen muchos puntos en común con motivos y fotografías de Arden desarrollados tanto en su serie “Fragments”, como en su serie “The Landscape of Economy”. No obstante, si las fotografías de Arden apelan a lo abyecto como un escape del lenguaje de la imagen, las de Wall parecen estar más cerca de la idea de lo que Sigmund Freud denominó *unheimlich*, lo siniestro familiar. En cualquier caso, es una cuestión integrada en el trabajo de los dos artistas y, además sirve para romper con la significación bien estructurada de la representación pictórico-cinematográfica que caracteriza gran parte de la obra de Wall. Es decir, para romper con una estructura lingüística clara de la imagen.

Habría que añadir otro desafío histórico en la obra de ambos autores, quizás más subyacente y no tan evidente, pero fundamental para nuestro estudio. Este es que ambos lidian con el problema de cómo representar el mundo contemporáneo y el hábitat global del ser humano: la ciudad. Los problemas a los que se enfrentan son la homogeneización y uniformidad del mundo a través del lenguaje, el paisaje capitalista como espacio abstracto, y la ubicuidad e isomorfismo en el que el sujeto urbano no es un sujeto autónomo sino parte de una red articulada a través del lenguaje. En oposición a la teatralidad, ambos artistas proponen una vuelta a la representación como un espacio desdoblado que permita interiorizar la experiencia estética de la ciudad. Para ello, el espectador debe poder concebir la obra de arte como un objeto que pueda observar de forma distanciada. Es en este punto en el que pasaremos a analizar el último aspecto a comparar entre ambos autores y es el que tiene que ver con la representación del espacio y, en concreto, de la forma de su ciudad, Vancouver.

Antes que nada, recordaremos las cuestiones que planteamos en el capítulo I.2. en relación a la noción de cronotopo para tratar de ver cómo se desarrollan en las fotografías de los artistas. En primer lugar, la fotografía como fenómeno sincrónico se coloca en un espacio y un tiempo determinado. El espacio no puede ser representado sin ser separado del instante en el que se tomó la fotografía y viceversa. En segundo lugar, la representación del espacio se presenta circunscrito a un tema o un motivo. El cronotopo en los casos de Wall y Arden, muestra el espacio urbano, pero quizás habría que precisar que más bien muestran el linde entre la naturaleza y lo urbano. Hemos querido abordarlo desde esta perspectiva para ver de qué manera un espacio determinado sirve como representación de otros espacios con unas características formales similares. A partir de estas premisas, veremos de qué manera las obras de cada artista condensan formalmente el espacio y el tiempo.

Como vimos en el caso de Wall, *Landscape Manual* responde a un momento en el que el paisaje urbano de Vancouver se estandariza tras la Segunda Guerra Mundial. No solo es la desaparición de la arquitectura victoriana y eduardiana en el centro de la ciudad y los asentamientos en el litoral costero en las décadas de 1950 y 1960, sino el cambio de ciertas formas de vida que esto conlleva, lo que empieza a hacer evidente el paso de una región provinciana a una metrópolis homologable a otras ciudades globales. Los artistas de la generación de Wall, englobados en la contra-tradición de Vancouver, representaron la textura de este nuevo territorio como una tabula rasa, un espacio que había borrado sus cualidades singulares y se presentaba como una realidad sin significados aparentes. Este nuevo contexto es una producción de la economía capitalista y, como se demostró en el capítulo I.2., tendrá todas las cualidades de lo que Henri Lefebvre denominará como espacio abstracto. Especialmente, la primera obra de Wall muestra precisamente una realidad global que produce un espacio de elementos disgregados y estandarizados. Wall asume que el paisaje de Vancouver es el paisaje de cualquier metrópolis moderna y que para hablar de esta Modernidad no es necesario resaltar las características concretas del lugar.

Los espacios de Wall representan lo banal y lo cotidiano. El espacio-tiempo que queda capturado en las imágenes de Wall es el de la vida diaria. Es cierto que algunas imágenes capturan una situación muy concreta, pero no deja de haber en ellas un aire de cotidianidad. De hecho, el extrañamiento que produce la familiaridad de muchas de sus escenas, las convierte en imágenes de un mundo cualquiera; de una realidad urbana que

representa los logros y fracasos desde una perspectiva distanciada y desapasionada. Desde *Landscape Manual*, las imágenes de Wall tienen también un componente universal que hace que parezcan las de cualquier espacio urbano contemporáneo. Vancouver es representado sin ningún rasgo particular y se convierte en una ciudad lluviosa como otra cualquiera. En las fotografías de Wall, el contexto social específico de la Columbia Británica va dejando de ser un tema de la imagen, pasando a un segundo plano. Más bien, el tema es la realidad urbana contemporánea y cotidiana en su condición más genérica.

En cuanto cronoespacio, las fotografías de Wall representan el instante de una realidad abstracta. Es decir, la imagen es ideada antes de ser llevada a cabo, muchas veces con complejas recreaciones y réplicas. Aunque, el artista esté documentando algo que está sucediendo en un lugar y un espacio concreto con la colaboración de *performers* que ejecutan sus directrices, sus fotografías en muchos casos se someten a un proceso de post-producción. Es en este punto donde el cronotopo de la obra de Wall se desarrolla como una situación, un espacio-tiempo difuso, construida a partir de una idea y que tiene una existencia efímera en tanto que existe para ser fotografiada. Si tuviéramos que preguntarnos con qué tiempo conectan las imágenes de Wall, nos encontraríamos ante una cuestión de difícil respuesta, dado que su ciudad, Vancouver, es representada como un lugar genérico y abstracto. A su vez, las imágenes nos lanzan la difícil pregunta de con qué tiempo o historia conecta el espacio. Como hemos visto, las narraciones con las que enlaza su discurso sobre el espacio conectan más con el valor estético de la obra de arte, la crítica a la tradición del arte occidental, la Modernidad y la Ilustración, que con la representación de una historia y un contexto local.

Basándonos en su texto de 1995, “About Making Landscapes”, en la subsección II.1.4. nos centramos en cómo Wall define su práctica de paisaje como un ejercicio de distancia, pero también como un elemento aglutinador. A través de una reflexión sobre la distancia, el artista busca un espacio liminal en el que los sujetos y sus entornos permanecen abiertos a la posibilidad de una definición social. Esa imagen desde la distancia se convierte en una imagen del mundo, en tanto que no distinguimos sus rasgos específicos, sino que prima su totalidad. Al partir de la tradición pictórica, Wall continúa nociones clásicas del paisaje como elemento aglutinador de la cultura. Al ser consciente de que el paisaje es una imagen que contiene otras imágenes, nos deja claro

que es el género que mejor conecta con las condiciones espacio-temporales. A través de sus fotografías de paisaje, que considera como documentales, el artista está mostrando un lugar y momento histórico determinado. Este tiempo es un tiempo cultural.

Por su parte, los espacios de Arden arrancan la alegoría de la degradación y la abyección. En el capítulo II.2. analizamos la manera en que sus imágenes muestran la huella o la herida de un acontecimiento que ha sucedido y ya no permite la vuelta a un estado anterior. Desde la represión a los huelguistas del Bloody Sunday hasta la tala de un árbol, Arden convierte al espectador de su obra en testigo de acontecimientos irreversibles. En este sentido, como huella traumática, Arden incide en el lugar y el tiempo histórico concreto. Así, la ciudad de Vancouver muestra su historia local a través de las catástrofes que allí han sucedido. Del mismo modo, en la subsección II.2.4. examinamos como en "The Landscape of Economy", Arden va registrando un espacio a medida que está siendo transformado y el fotógrafo no se encuentra distanciado, sino que está inmerso en ese cambio. De hecho, presumimos que sus imágenes hacen que el espectador se vea implicado y se sienta preocupado por un paisaje dañado. Por ejemplo, en la fotografía *Development* (1993), la sombra del fotógrafo aparece proyectada sobre el solar que está próximo a construirse en un área edificada. En este autorretrato, el artista se representa asimismo inseparable de un lugar y un tiempo específico y concreto. Es por este vínculo con el lugar por lo que podemos intuir que en las fotografías de Arden, Vancouver aparece como un tema de la imagen. Es decir, el espacio en las obras de Arden está más definido y, en ellas, Vancouver es representado como lugar concreto.

Arden conecta con una historia local y trabaja a partir de ella. Las narraciones con las que conecta son conflictos socio-culturales de la formación de Vancouver, pero también muestran el proceso de transformación de su ciudad. En gran parte, son una relectura histórica que parte de los acontecimientos causados por la colonización del territorio en el que las imágenes son tomadas. Así, en el caso de Arden, la Modernidad es abordada retrospectivamente desde la historia regional. El hecho de que la historia colonial de la Columbia Británica y de Vancouver sea relativamente reciente, hace que esté más demarcada y, por tanto, sea abordable crítica y artísticamente (Arden, 1990). No obstante, el interés de Arden por lo local no se basa en resaltar sus cualidades singulares y espaciales, sino en tratar de hacer ver la parte más negativa del impacto de una realidad global. En este sentido, vimos cómo su abordaje de la historia local parte

de acontecimientos marcados por el trauma o, cuando centra su mirada en el espacio que le rodea, deja ver los procesos entrópicos que en él se desarrollan. Aunque, muchas de sus fotografías registran áreas, calles y lugares concretos de Vancouver y sus alrededores, como el East End, Arden se preocupa por registrar las transformaciones que va sufriendo su ciudad casi como un desarrollo natural.

Una última y relevante semejanza entre los dos artistas es que, a la hora de abordar el género de paisaje, ambos lo entienden desde una perspectiva documental. En muchos casos, estas obras tienen que ver con el registro de un *site-specific*, que también funciona como un documento histórico. Por otra parte, ambos artistas comparten un interés hacia lo tosco e informe. Más que un gusto hacia estas cualidades, se trata de una postura de aceptación de la naturaleza material de las cosas, frágil e imperfecta. La fotografía se muestra como un método de análisis de los procesos de la naturaleza, una tecnología capaz de captar sus cualidades. Del mismo modo, los dos artistas se muestran interesados en registrar los bordes de la ciudad, los lugares que se encuentran en proceso de transformación, centrándose en municipalidades colindantes en las que la urbanización no es total. En éstas, se encuentran los lindes entre la naturaleza y la cultura. No obstante, quizás no se trate tanto de esta división como de un solapamiento entre una primera y una segunda naturaleza. Es decir, entre los procesos que mezclan el tiempo-espacio del ser humano con el de un entorno que este último piensa separado de sí. Lo abyecto aparece como el lugar de conflicto entre esas dos realidades o, más bien, como el recordatorio de que la naturaleza permanece como un territorio que nos escapa.

CONCLUSIÓN

El desarrollo de la presente investigación nos ha permitido extraer dos conclusiones principales. La primera es la demostración de la intertextualidad como una herramienta metodológica de análisis de la significación del espacio urbano. De esta, se deduce que la estructura de la significación espacial puede ser estudiada desde una perspectiva semiótica. La segunda es que hemos demostrado que Jeff Wall y Roy Arden se han servido de la representación del espacio urbano para abordar críticamente la Modernidad. No solo hemos demostrado que las obras de estos dos artistas tratan temas culturales desde una perspectiva intertextual, sino que además lo hacen configurando un sentido sobre el imaginario urbano contemporáneo.

En relación a la primera conclusión, hemos probado la viabilidad de un análisis intertextual a través de la propia estructura de esta tesis. Es decir, se ha propuesto un método que ha integrado la ciencia semiótica y la ciencia espacial, aplicándolo en el análisis de las obras. Para ello, comenzamos esta investigación con un capítulo que definía el concepto de intertextualidad y sus implicaciones en el marco de la ciencia semiótica, ciñéndonos a las teorías de Barthes y Kristeva. En el segundo capítulo, incorporamos nociones de la teoría del espacio de Lefebvre y explicamos que, en el contexto de la post-modernidad, la producción espacial y la semiótica se encontraban asociadas, sobre todo, en el campo del arte. Además, definimos la noción de arte post-conceptual como marco de las obras de los autores estudiados y procedimos a la interpretación de las obras tratando de integrar las dos ciencias antes mencionadas.

En los capítulos en los que interpretamos las obras de los autores aplicamos herramientas de análisis que ya habíamos planteado al exponer nuestra integración de la teoría semiótica y espacial. Así, desarrollamos el concepto de mito de Barthes para demostrar que la lectura de las fotografías se sitúa dentro de una significación cultural. En todo momento, tratamos enfáticamente esta significación como una intertextualidad, un conjunto de signos que se entrecruzan formando una trama compleja, con la intención de hacer ver que las obras de los autores podían ser interpretadas de forma polisémica. A su vez, aplicamos el concepto de ideograma de Kristeva para mostrar cómo la producción de signos debe ser interpretada en relación al contexto cultural e histórico que las produce; lo cual, en el caso de las obras de Wall y Arden, se ha mostrado especialmente revelador. A su vez, aplicamos los argumentos de Lefebvre

para hacer ver que las producciones espaciales también son ideológicas. Desde una perspectiva artística, nos hemos permitido establecer analogías como las de entropía y tropo para hacer ver de qué forma la realidad y su representación se encuentran en continua tensión. Del mismo modo, hemos integrado teorías provenientes del psicoanálisis como la abyección a lecturas de sucesos históricos y sociales. Con todo, nuestro método se permite digresiones, pero si lo hace es para evitar un punto de vista neutral en la interpretación de las obras y elaborar experimentalmente un sistema de análisis que sea también intertextual.

Esta tesis ha propuesto el concepto de ciudad intertextual como un instrumento de análisis formal de la representación de lo urbano contemporáneo en las obras de estos dos autores. De la suma de los elementos analizados, el desarrollo de la tesis ha permitido construir este concepto a partir de tres singularidades:

- El primero es que, la intertextualidad se presenta como una estrategia para representar la realidad urbana asumiendo su complejidad. Su naturaleza es alegórica en tanto que comprende que un signo puede tener significados múltiples e, incluso, contradictorios.
- El segundo es que el análisis de las obras permite la identificación de un cronotopo determinado. Esta aceptación implica que existe una conexión del espacio con discursos históricos: el espacio reproduce el espíritu del tiempo.
- El tercero es que, siendo el paisaje un problema contemporáneo que plantea cómo definir al sujeto y al contexto en el que se encuentra, la representación de la ciudad debe asumirse como una producción del espacio.

En base a estas características hemos construido lo que conceptualmente hemos denominado como ciudad intertextual. Del primer punto, extraemos que este concepto se presenta como lo contrario a la inmersión en la experiencia de la ciudad, mostrándose más bien como una herramienta que permite la interpretación del espacio urbano desde la distancia estética. De este modo, la obra es un producto que el/la espectador/a debe interpretar y al que debe acceder en un juego, diríase, literario. A partir del segundo punto, hemos tenido en consideración cómo las formas artísticas, en mayor o menor grado, condensan el espacio-tiempo. Prueba de ello es que hemos tratado a la imagen fotográfica como un cronotopo incompleto que el/la espectador/a tiene que novelar a

partir de su interpretación. Con el tercer punto concluimos que la producción de una ciudad se encuentra en la misma red de relaciones que las representaciones que se hacen de ella. Si la intertextualidad permite que el placer estético resida en la riqueza interpretativa, esto también se aplica a la interpretación del espacio urbano. Esta perspectiva tiene en cuenta que la ciudad es producida no únicamente a través de la arquitectura y el urbanismo, sino que también las representaciones artísticas participan en su producción. Hemos querido abordar esta última cuestión en la mayor amplitud y complejidad que nos ha sido posible, asumiendo que muchas de sus carencias habrán de resolverse en líneas de trabajo futuras.

La segunda conclusión parte del desarrollo del análisis de las obras de estos autores, que ha demostrado que en su representación de la ciudad de Vancouver hay implícito un comentario crítico sobre la Modernidad. En los primeros capítulos pusimos en evidencia que en el contexto de la post-modernidad, los posicionamientos post-conceptuales de ambos artistas implicaban un diálogo histórico con formas y conceptos de la tradición artística. Hemos demostrado que la importancia que da el post-conceptualismo en general, y específicamente en los casos de estos autores, a la formalización de la obra es una forma de confrontar dialécticamente la historia del arte y, en concreto, la Modernidad. Para ello, hemos dedicado un apartado de cada uno de los capítulos de análisis para prestar especial atención a las connotaciones de los medios artísticos utilizados por los dos artistas. No obstante, hemos tomado la decisión de estudiar estas decisiones formales tomando en consideración el momento y el lugar en el que se genera la obra. En el análisis, hemos tenido que lidiar con una tensión continua entre el valor autónomo dado a la obra de arte y la interpretación de sus fundamentos y métodos en base a su contexto.

Tal y como vimos, en el caso de Wall se hace especialmente relevante esta tensión en su práctica artística, ya que queda claramente dividida por un periodo de interrupción artística de casi una década –nos referimos al tiempo que hay entre *Landscape Manual* y *The Destroyed Room*. Los cambios formales son evidentes en la evolución que implica su paso de la práctica conceptual a finales de la década de 1960 al cambio sustancial que conllevarían sus creaciones fotográficas de finales de la década de 1970 y, finalmente, en su defensa de la fotografía como arte autónomo desde la segunda mitad de la década de 1990. Como hemos visto, esto ha hecho patente la diferencia de su concepción de la idea de paisaje en estos periodos. En el primer

periodo, reflejando la red de significaciones lingüísticas y estructuras sociales y materiales que construyen la realidad urbana, Wall realizó una obra como *Landscape Manual*. Más tarde, su trabajo desarrollaría preocupaciones acerca de la distancia que debe tomar el artista a la hora de enfrentarse al paisaje como género, examinando la lógica interna del aparato de representación. En el último apartado del capítulo de análisis, tratamos de forma incisiva la formalización fotográfica en caja de luz por parte de Wall, demostrando que es una pieza clave para generar dentro de este aparato de representación un espacio polifónico en el que se desarrollan dialécticamente discursos de la Modernidad.

En el caso de Arden, el análisis que hemos hecho de su obra ha puesto en evidencia que se trata de un conjunto heteróclito con cambios formales considerables. Encontramos trabajos que condensan la tensión dialéctica entre una crítica epistemológica y la autonomía de la obra. Por ejemplo, como vimos en sus montajes de la década de 1980, la significación de las imágenes es contrastada con la abstracción formalista del monocromo. En la práctica artística de Arden esta cuestión se contiene de forma dialógica en su uso del díptico, pero también en la heterogeneidad dentro del conjunto de sus obras. A través de la puesta en diálogo de los acontecimientos históricos de la ciudad de Vancouver con la abstracción del arte moderno, el artista crea un objeto con una relación conflictiva interna al mismo tiempo que establece una interpretación crítica de la ciudad. En su obra, Arden relaciona los discursos ligados al desarrollo histórico del medio fotográfico con aquellos que surgen del proceso histórico-social de la modernización territorial de la Columbia Británica.

Con esto, lo que hemos dejado ver es que, en menor o mayor medida, los dos autores tienen que negociar una autonomía de la obra de arte con el contexto en el que se genera. Mientras permanezca indisociable, esta tensión constituye un argumento a favor de la ciudad intertextual como una herramienta crítica. Como hemos visto, las imágenes se leen a través del lenguaje e, incluso en el contexto de la era de la imagen, lo visual se da en base a la construcción de un sentido a partir de un enjambre de textos. Hemos postulado que la mirada sobre nuestra realidad urbana es dialéctica y se construye a través de la tensión entre la experiencia vivida y las construcciones formales. A través de las obras de Wall y Arden, hemos tratado la producción de una ciudad concreta. Ante todo, partimos de la hipótesis de un futuro en el que estas obras fotográficas, además de tener autonomía como objetos artísticos en diálogo con la

historia del arte, serán un documento de un lugar y un momento de determinado. La evidencia de las relaciones dialécticas que las obras de estos artistas establecen con la ciudad, concebida como espejo de las complejas contradicciones de la Modernidad, es lo que nos permite concluir que Vancouver, como cualquier ciudad contemporánea, ya no es sólo un espacio físico sino una producción cultural que pertenece a cualquier espectador/a y que es, en todos los términos, una ciudad intertextual.

CONCLUSION

The development of this investigation has allowed us to extract two main conclusions. The first is that intertextuality can be a methodological tool for analyzing the significance of urban space. From this, we can deduce that the structure of spatial significance can be studied from a semiotic perspective. The second conclusion is that the works of Jeff Wall and Roy Arden have utilized the depiction of urban space to critically engage modernity. Not only have we demonstrated that the works of these two artists address cultural themes from an intertextual perspective, but also that they do so by shaping meaning regarding the contemporary urban imaginary.

In relation to the first conclusion, we have proven the viability of an intertextual analysis through the structure of this thesis itself. In other words, we have proposed a method that has integrated the science of signs, semiotics and spatial science, and have applied it in the analysis of the works. For that purpose, we began this investigation with a chapter that defines the concept of intertextuality and its implications in the framework of semiotic science, while closely following the theories of Barthes and Kristeva. In the second chapter, we incorporated notions of Lefebvre's theory of space and explained that, in the context of postmodernity, the production of space and semiotics are associated; especially the field of art. Also, we defined the notion of postconceptual art as a framework for the works of the authors hereby studied and we proceeded to interpret the works trying to integrate the two above mentioned sciences.

In the chapters in which we interpret the works of the authors, we apply tools for analysis that had already been laid out after exposing our integration of semiotic and spatial theories. Thus, we develop the concept of myth to demonstrate that the reading of photographs is situated within a cultural significance. At every moment, we emphatically treat this significance as an intertextuality; a combination of signs that intertwine in complex forms with the intention of revealing that the works of the authors can be interpreted in a polysemic way. At the same time, we apply the concept of ideologeme to show how the production of signs, including the works of Wall and Arden, should be interpreted in relation to the cultural and historic context that produces them. We also apply Lefebvre's arguments to show that spatial productions are also ideological. From an artistic perspective, we have allowed ourselves to establish analogies like entropy and trope to show how reality and its representation are in

continuous tension. In the same way, we have integrated theories that stem from psychoanalysis, such as abjection, to the readings of historical and social events. Altogether, our method allows for digressions, but only to avoid a neutral point of view in the interpretation of the works and to experimentally elaborate a system of analysis that is also intertextual.

This thesis has proposed the concept of the intertextual city as an instrument of formal analysis of the contemporary depiction of the urban in the works of these two authors. From the sum of these analyzed elements, the development of the thesis has built this concept on the basis of three singularities:

- The first is that intertextuality is presented as a strategy for representing urban reality assuming its complexity. Its nature is allegorical in so much as it understands that a sign can have multiple, albeit sometimes contradictory, meanings.
- The second is that the analysis of the works allows for the identification of a particular chronotope. This acknowledgement implies that a connection exists between space and historical discourse; space reproduces the spirit of time.
- The third is that, since landscape is a contemporary problem that suggests how to define a subject and the context in which it is found, the depiction of the city should be assumed as a production of space.

Based on these characteristics we have built what we have conceptually denominated an intertextual city. From the first point we derive the notion that this concept is presented as contrary to immersion in the experience of the city, showing itself instead as a tool that allows for the interpretation of urban space with aesthetic distance. In this way, the work is a product that the spectator must interpret and access in a sort of literary game. Based on the second point, we have considered how artistic forms, to a greater or lesser degree, condense space-time. Proof of this is how we've treated the photographic image as an incomplete chronotope that the spectators must fictionalize based on their interpretation. With the third point, we conclude that the production of a city is found in the same network of relationships than the depictions that are made of it. If intertextuality allows aesthetic pleasure to reside in the wealth of interpretation, this also applies to the interpretation of urban space. This perspective

takes into account that the city is produced not only through architecture and urbanism but that artistic representations also participate in its production. We have wanted to address this last matter in the broadest sense and complexity that has been possible, assuming that many of its shortcomings will be resolved in future research.

The second conclusion departs from the development of the analysis of the works of these authors, who have demonstrated that in their depictions of the city of Vancouver there is a critical commentary about modernity which is implicit. In the first chapters, we evidenced that in the context of postmodernity, the postconceptual positionings of both artists implied a historic dialogue with forms and concepts from the artistic tradition. We have demonstrated that the importance that postconceptualism gives to the formalization of the work is a way of dialectically confronting art history and, more concretely, modernity. Thus, we have dedicated a section of each one of the analysis chapters to focus special attention to the connotations of the artistic mediums used by the two artists. Nevertheless, we have made the decision to study these formal choices taking into consideration the moment and place in which the works are created. In the analysis, we have had to deal with a continuous tension between the autonomous value given to the work of art and the interpretation of its basis and methodologies in relationship to its context.

In the case of Wall's work, this tension is especially relevant in the development of his artistic practice, since it is clearly divided by a period of artistic interruption that lasts nearly a decade - we are referring to the time between *Landscape Manual* and *The Destroyed Room*. The formal changes are made evident in the evolution implicit in his transition from his conceptual practice near the end of the 1960's to the substantial change that his photographic creations would entail at the end of the 1970's and, finally, in his defense of photography as an autonomous art form from the second half of the 1990's onward. As we have previously discussed, this has demonstrated the difference in his understanding of the idea of landscape throughout these periods. In the first period, reflecting the structures of linguistic significance that constitute the urban reality, Wall produced the work *Landscape Manual*. Later, his work would develop concerns regarding the distance that the artist must keep when confronting landscape as a genre, defending an internal logic of the picture as a depiction apparatus. In the last section of the analysis chapter, we incisively discuss Wall's photographic formalizations using light boxes, to demonstrate that he generates a polyphonic space

within this depiction apparatus in which discourses about modernity are dialectically developed.

In the case of Arden, the analysis on his work has evidenced that is being tackled a heterogeneous body of work with considerable formal changes. We have found works that condense the dialectic tension between an epistemological critique and the autonomy of the work of art. By way of illustration, as we saw in his diptychs of the 1980's, the significance of the photographs is contrasted against the formalist abstraction of monochrome. In Arden's artistic practice, this matter is contained not only in a dialogic way in his use of diptychs, but also in the multiplicity within his works. By placing in dialogue the historical events of the city of Vancouver with the abstraction of modern art, the artist creates an object with an internal conflictive relationship, at the same time he establishes a critical interpretation of the city. In his work, Arden combines discourses associated to the historical development of photography with those that emerge from the social and historical development of the territorial modernization of British Columbia.

On the whole, what we have made visible is that the two authors have to negotiate the autonomy of their works of art with the context in which they are generated. As long as they remain inseparable, this tension constitutes an argument in favour of the intertextual city as a critical tool. As we have seen, images are read through language and, even in the age of digital images, visibility is based on the construction of meaning through an amalgamation of texts. We have stated that the gaze over our urban reality is dialectic and is built through the tension between lived experience and formal constructions. Based on the analysis of the works of Wall and Arden, we have engaged with the production of a concrete city. Above everything, we depart from the hypothesis of a future in which these photographic works, besides having autonomy as art objects in dialogue with art history, would be documents of a certain place and moment. The evidence of the dialectic relationships that the works of these artists establish with the city, conceived as a mirror of the complex contradictions of modernity, is what allows us to conclude that Vancouver, like any contemporary city, is not just a physical space anymore but a cultural production that belongs to any spectator and which represents, in all regards, an intertextual city.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica del iluminismo* (J.J. Sánchez, Trad.). Madrid: Trotta.
- Arden, R. (1984). Roy Arden. En S. Watson (Com.) (1984). *Art and Photography* (n.p.). Vancouver: Vancouver Art Gallery.
- Arden, R. (2002). Notes on Fragments. En B. Jeffries (Com.) (2002). *Roy Arden: Fragments. Photographs, 1981-1985* (pp.9-12). Vancouver: Presentation House Gallery.
- Arden, R. (1990). Artist's Talk [cassette de audio]. Recuperado de la biblioteca de la Vancouver Art Gallery (grabación del 2 de mayo 1990).
- Arden, R. (1998). Kennedy Bradshaw. Vernacular Photography and Realism. *Canadian Art*, 15 (4), 38-43
- Arden, R. (1999). Notes on 'Terminal City'. En R. Arden (1999). *Terminal City* (pp. 5-6). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Arden, R. y Wall, J. (1999). La photographie d'art, expression parfaite du reportage/ The Dignity of photograph. *Art Press Photo*, (251), 15-25
- Arden, R. (2000). After Photography. *Canadian Art*, 7 (4), 48-56
- Arden, R. (2001). Sun Pictures to Photo-conceptualism: Photography from local collections. En K. S. Bartels (Dir.) (2001). *Vancouver Collects* (pp.39-89). Vancouver: Vancouver Art Gallery.
- Arden, R. (2006). Hans-Peter Feldmann. En H.P. Feldmann (2006). *Brigit* (n.p.). Vancouver: Contemporary Art Gallery.
- Arden, R. (2007a). The World as Will and Representation. En R. Arden (2007). *Roy Arden: Against the Day* (pp.136-148). Vancouver: Vancouver Art Gallery & Douglas & McIntyre.
- Arden, R. (2007b). Artist's Choice [Textos de sala de la exposición "Artist's Choice" en la Vancouver Art Gallery en 2007]. Roy Arden: exhibition graphics (46523, Exhibition Files). Vancouver Art Gallery, Vancouver.
- Arden, R. (2008). *Big House / People of British Columbia*. Recuperado de <http://www.vancouverconventioncentre.com/about-us/art-project/big-house-roy-arden-art-project> [Consultado el 25 de agosto de 2015]
- Arden, R. (2009-Presente). *UNDERTHESUN*. Recuperado de <http://www.royarden.com/blog/index.php>
- Arden, R. (2011a). Wall and Wols. En J. Benzakin y J. Wall (Coms.) (2011). *Jeff Wall. The Crooked Path* (pp.98-99). Bruselas: BOZAR, Centre for Fine Arts.
- Arden, R. (2011b). Roy Arden interview by Alex Morrison. *Hunter & Cook* (10). Recuperado de <http://www.alexmorrison.org/images/ROY%20ARDEN%20interview%20Hunter%20&%20Cook.pdf>
- Arden, R. (2011c). *Roy Arden's comments on the 'Museum of Anthropology' series*. Obtenido de Museum of Anthropology: <http://collection-online.moa.ubc.ca/search/item?person%5B0%5D=5196&row=1&tab=more>

- Arfuch, L. (2005). Cronotopías de la intimidad. En L. Arfuch (Comp.) (2005). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 237-290). Buenos Aires: Paidós.
- Auge, M. (2000). *Los No-Lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. (M. Mizraji, Trad.). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (H.S. Kriúkova & V. Cazcarra, Trads.). Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1978). *El sistema de la moda* (J.V. Sastre, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. (C.F. Medrano, Trad.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (C.F. Medrano, Trad.) Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1990). *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. (J. Sala-Sanahuja, Trads.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica* (R. Alcalde, Trad.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías* (H. Schmucler, Trad.). México: Siglo XXI.
- Bataille, G. (1997). *El ojo pineal; precedido de El ano solar y; Sacrificios*. Valencia: Pre-Textos.
- Baudrillard, J. (2008). *Cultura y Simulacro* (A. Vicens & P. Rovira, Trads.). Barcelona: Kairós.
- Beirsto, R. & Goodfellow, C. (Prods.) y Killas, H. (Dir.) (2011). *Picture Start* [DVD] Vancouver: Laughing Mountain Communications.
- Benjamin, W. (2001). El autor como productor. En B. Wallis (Ed.) (2001). *Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (C. del Olmo & C. Reneues, Trads.) (pp. 297-309). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2006). *Obras, libro I, vol. 1*. (A.B. Muñoz, Trad.). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). *Obras, libro I, vol. 2*. (A.B. Muñoz, Trad.). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. (A.B. Muñoz, J.N. Pérez & J. Barja, Trads.). Madrid: Abada.
- Besse, J.M. (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía* (M. Neira, Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Boddy, T. (2004). New Urbanism: The Vancouver Model [Speaking of Places]. *Places*, 16(2) 14-21
- Brunatto, P. & Pasolini, P.P. (1974). *Pasolini e... la forma della città*. [documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=btJ-EoJxwr4> [consultado el 15/02/2014]
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (N. Robitnikoff, Trad.). Madrid: Visor.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. (J. García, Trad.). Barcelona: Ediciones Península.

- Burnham, C. (2005). Fourteen reasons for photo-conceptualism. En B. Jeffreis; G. Lowry; J. Zaslave (Eds.) *Unfinished Business: Vancouver Streets Photographs 1955 to 1985*. (pp. 100-108). Vancouver: Presentation House Gallery & west coast line.
- Chevrier, J.F. (Com.) (1989). *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren. Du xxe au xixe siècle, aller et retour*. Stuttgart: Staatsgalerie.
- Chevrier, J.F. (2006). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (C. Zelich). Barcelona: Gustavo Gili
- Darias-Beautell, E. (2014). The Intrinsic Potential of Glassness Narcissistic, Opaque, Organic Modes of Signifying the Urban in Vancouver. En A. M. Fraile Marcos (Ed.). *Literature and the Glocal City: An Exploration of the Canadian Imaginary* (pp.83-100). Oxford: Routledge.
- Debord, G. (1999). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (L.A. Bredlow, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo* (J.L.Pardo, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Del Río, V. (2012). *La querrela oculta. Jeff Wall y la crítica de la neo-vanguardia* (E.G. Jurado, Trad.). Cantabria: El Desvelo Ediciones.
- Derrida, J. (2005). *De la gramatología* (O. del Barco & C. Ceretti, Trans.) México: Siglo XXI.
- Douglas, S. (2005) *Stan Douglas habla con Lourdes Fernández* (G. Méndez, Trad.). Madrid: La Fábrica / Fundación Telefónica.
- Durero, A. (2000). *De la medida* (J.C. Escobar, Trad.). Madrid: Akal.
- Eco, U. (2011). *La estructura ausente* (F. S. Canterell, Trad.). Barcelona: Debolsillo.
- Fergusson, R. (2007). From Fragments. En R. Arden (2007). *Roy Arden: Against the Day* (pp.69-93). Vancouver: Vancouver Art Gallery & Douglas & McIntyre.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía* (E. Molina, Trad.). México D.F.: Editorial Trillas.
- Foster, H., Krauss, R. E., Bois, Y., y Buchloch, B. H.D. (2006). *El arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (F. Chueca, F.L. Martin & A. B. Muñoz, Trans.). Madrid: Akal.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (A.B. Muñoz, Trad.). Madrid: Akal.
- Foster, H. (1998). Introducción al posmodernismo. En H. Foster et al. (1998). *La posmodernidad* (J. Fibla, Trad.). Barcelona: Kairós.
- Foucault, M. (1978). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (A.G. Del Camino, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *La arqueología del saber* (A.G. Del Camino, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (1992). *Obras completas. Volumen 17 (1917-19) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Argentina: Amorrortu editores
- Fried, M (2004). *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas* (R. Guardiola, Trad.). Madrid: A. Machado Libros

- Frye, N. (1995). *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi.
- Geddes, P. (1915). *Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics*. Londres: Williams & Norgate.
- Genette, G. (1970). Fronteras del relato. En B. Dorriots (Trad.) Barthes, R.; Bremond, C.; Fried, G.; Morin, E.; Morin; V. (Red.) *Análisis estructural del relato* (pp. 193-208). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Graham, D. (1967a). Dan Flavin. En D. Graham (2013). *Nuggets. New and Old Writing on Art, Architecture, and Culture* (pp.19-21). Zurich: JRP I Ringier, Dijon: Les Press du Réel, Vancouver: Emly Carr University.
- Graham, D. (1967b). En D. Graham (2013). *Nuggets. New and Old Writing on Art, Architecture, and Culture* (pp.23-25). Zurich: JRP I Ringier, Dijon: Les Press du Réel, Vancouver: Emly Carr University.
- Graham, D. (1980). The Destroyed Room. En D. Graham (2013). *Nuggets. New and Old Writing on Art, Architecture, and Culture* (pp. 66-73). Zurich: JRP I Ringier, Dijon: Les Press du Réel, Vancouver: Emly Carr University.
- Graham, D. (2009). *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte* (M. Puente, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. (F. Fanés, Trad.). Madrid: Siruela.
- Gruft, A. (1983). *Vancouver Architecture. The Last Fifteen Years*. En L. Rombout (Dir.) (1983). *Vancouver Art and Artists 1931-1983* (pp. 318-331). Vancouver: Vancouver Art Gallery.
- Guasch, A .M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza editorial.
- Huysen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad* (R. Filella, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (J.L.P. Torío, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Johnston, H.J.M. (2014). *The Voyage of the Komagata Maru. The Sikh Challenge to Canada's Colour Bar*. Vancouver: UBC Press.
- King, H. (2003). The Long Goodbye: Jeff Wall and Film Theory. En A. Hochdörfer (Com.) (2003). *Jeff Wall. Photographs* (pp. 110-127). Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. (M. Antoranz, Trad.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (Ed.) (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp.1-24). La Habana: Casa de las Americas – UNEAC - Embajada de Francia en Cuba.
- Kristeva, J. (2001). *Semiótica I* (J.M. Arancibia, Trad.). Madrid: Fundamentos
- Kristeva, J. (2006). *Los poderes de la perversión* (N.Rosa & V. Ackerman, Trads.). México: Siglo XXI.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (V. Goldstein, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. (E.M. Gutiérrez, Trad.). Madrid: Capitán Swing.
- Lengerke, C. (2002). Del Impresionismo al Art Nouveau. En I. F. Walter (Ed.) (2002). *Los maestros de la pintura occidental* (pp. 475-542). Köln: Taschen.
- Lippard, L.R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (M.L.R. Olivares, Trad.). Madrid: Akal.
- Lippard, L.R. (1997). *The Lure of the Local*. Nueva York: The New Press.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Madrid: Akal
- Marlatt, D. & Itter, C. (Eds.) (1979). *Opening Doors: Vancouver's East End..* Victoria: Province of British Columbia.
- McDonald R.A.J. (1996). *Making Vancouver: class, status, and social boundaries, 1863-1913*. Vancouver: UBC Press.
- McLuhan, M. y Powers, B.R. (1990). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (C. Ferrari, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- McLuhan, E. y Zingrone, F. (comp.) (1998). *McLuhan: Escritos esenciales* (Balsadúa, J. & Macías, E., Trads.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica & Buenos Aires: Editorial Paidós
- Miller, E. (1990). Roy Arden: Impossible Mission [with a response by Roy Arden from C #27]. *C Magazine #26*, Summer 1990. Recuperado de <http://ccca.concordia.ca/c/writing/m/miller/mil008t.html> [consultado el 15/07/2016]
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Braudy & M. Cohen (Eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). New York: Oxford UP.
- Naef, H. y Vischer, T. (Eds.) (2005). *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978 – 2004*. Suiza: Laurenz Foundation.
- Newman, M. (2007) “La historia natural, la vida y la muerte” (C.Mayor, Trad.), en Newman, M. (Ed.) *Jeff Wall. Obras y ensayos* (pp.107-160). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Pasolini, P. (1969). The semiology of the cinema. *Cinim* 3, 6-10
- Platón (2008). *La República* (J.M. Pabón & M. Fernández-Galiano, Trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En M. Featherstone; S. Lash y R. Robertson (1995). *Global Modernities*. Londres: Sage Publications.
- Rose, G. (2001) *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- Roy, M. (2007). Adventures in Reading Landscape. En M. O’Brian (Ed.) (2007). *Vancouver Art & Economies* (pp. 69-96). Vancouver: Arsenal Pulp Press & Artspeak.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación, vol. I* (R.R. Aramayo, Trad.). Madrid: Alianza editorial.

- Shadbolt, D. (1983). Postwar Architecture in Vancouver. En L. Rombout (Dir.) (1983). *Vancouver Art and Artists 1931-1983* (pp. 108-119) Vancouver: Vancouver Art Gallery.
- Smithson, R. (1966). Entropy and the New Monuments. En R. Smithson (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 10-23). California: University of California Press.
- Smithson, R. (1968). A Museum of Language in the Vicinity of Art. En R. Smithson (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp.78-94). California: University of California Press.
- Smithson, R. (1969). Fragments of a conversation. En R. Smithson (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp.188-191). California: University of California Press.
- Soja, E.W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Soja, E. W. (2008). *Postmetropolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. (V. Hendel & M. Cifuentes, Trans.). Madrid: Traficantes de sueños.
- Sougez, M.L. (coor.) (2007). *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Stallabrass, J. (2010). New Photography and Prose Photography. *New Left Review*, 26. Obtenido de <https://newleftreview.org/II/65/julian-stallabrass-museum-photography-and-museum-prose>
- Stoichita, Victor I. (2000). *La invención del cuadro, Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. (A.M. Coderch, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Tousley, N. (2006). Roy Arden - Imagining the Real. En N. Prince (Com.) (2006). *Roy Arden* (pp. 5-14) Brimingham: Ikon Gallery.
- Turner, M. (2007). Whose Business Is It? Vancouver's Commercial Galleries and the Production of Art. En M. O'brian (Ed.) (2007). *Vancouver Art & Economies* (pp. 203-227). Vancouver: Arsenal Pulp Press & Artspeak.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y anti-estructura* (B.G. Ríos, Trad.). Madrid. Taurus.
- Vilches, L.(1984). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Wall, J. (1969). Meaningness. En D. Lunden; J. Wall & I. Wallace (Eds.) (1969) *Free Media Bulletin #1*. ECU Ian Wallace Collection (ARCHIVES Artist Book 0249, Artist's Books) Biblioteca de la Emily Carr University, Vancouver, Columbia Británica,
- Wall, J. (1969-1970). *Landscape Manual*. Vancouver: Fine Arts Gallery, University of British Columbia. Tom Graff collection (ARCHIVES Artist Book 1121, Artist's Books) Biblioteca de la Emily Carr University, Vancouver, Columbia Británica.
- Wall, J. (1979). To the spectator. En H. Naef & T. Vischer (Eds.) (2005) *Jeff Wall: Catalogue Raisonné. 1978-2004* (pp. 317-318). Gotinga: Steidl / Schaulager.
- Wall, J. (1982). Dan Graham's Kammerspiel. En J. Wall (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Writings* (pp. 31-75) Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1983). The site of culture. *Vanguard*, Mayo, 1983, 18-19

- Wall, J. (1984). Unity and Fragmentation in Manet. En J. Wall (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Writings* (pp. 77-83). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1985). Typology, Luminescence, Freedom: Selection from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents. En J. Wall (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Writings* (pp. 185-201) Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1987). The Storyteller. En H. Naef & T. Vischer (Eds.) (2005). *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978 – 2004* (pp.304). Suiza: Laurenz Foundation.
- Wall, J. (1988). Into the forest: Two Sketches for Studies of Rodney Graham's Work. En J. Wall (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews* (pp. 87-101). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1991). Traditions and Counter-Traditions in Vancouver Art: A Deeper Background for Ken Lum's Work. En M. Verberkt (Ed.) (1991). *The Lectures* (pp. 67-81). Rotterdam: Witte De With, pp.
- Wall, J. (1993a). An Artist and His Models. En J. Wall (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews* (pp.111-123). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1993b). Monochrome and Photojournalism in On Kawara's Today Paintings. En J. Wall (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews* (pp. 125-142). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1995a). Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art. En J. Wall (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews* (pp. 143-168). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1995b). About making landscapes. En J. Wall (2007), *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews* (pp. 169-172). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (1989). Photography and liquid intelligence. En H. Naef & T. Vischer (Eds.) (2005). *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978 – 2004* (pp. 439-440). Suiza: Laurenz Foundation.
- Wall, J. & Chevrier, J.F. (1998). At home and elsewhere. En J. Wall J (2007). *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (2003). Frames of reference. En J. Wall (2007). *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews* (pp. 173-181). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Wall, J. (2006). *Depiction, Object, Event*. Breda: Hermeslezing Hermes Lecture.
- Wall, J. (2007). Gutter with Rags. En R. Arden (2007). *Roy Arden: Against the Day* (pp.119-120). Vancouver: Vancouver Art Gallery & Douglas & McIntyre.
- Wall, J. (2011). Vancouver Appearing and Not Appearing in Fred Herzog's Photographs. En F. Herzog (2011). *Fred Herzog: Photographs* (21-24). Vancouver: Douglas & McIntyre
- Wall, J. (2012). Conceptual, Postconceptual, Nonconceptual: Photography and the Depictive Arts. En D. Costello; M. Iversen & J. Snyder (2012). *Critical Inquiry Vol. 38: Agency and Automatism: Photography as Art Since the Sixties* (pp. 694-704). Chicago: The University of Chicago Press.
- Wall, J. (2013). *Marcel Duchamp: Étant Donnés*. Núremberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Wall, J. (2015a). Jeff Wall Interview: Pictures Like Poems. <https://www.youtube.com/watch?v=HkVSEVlqYUw&t=741s>

- Wall, J. (2015b). Jeff Wall Interview: We are all Actors. <https://www.youtube.com/watch?v=B8P9S6FeAuU>
- Wallace, I. (1969b). A Literature of Images. En D. Lunden; J. Wall & I. Wallace (Eds.) (1969) *Free Media Bulletin #1*. ECU Ian Wallace Collection (ARCHIVES Artist Book 0249, Artist's Books) Biblioteca de la Emily Carr University, Vancouver, Columbia Británica
- Wallace, I. (1984). Jeff Wall's Transparencies. En Els Barents (Eds.) (1986). *Jeff Wall: Transparencies* (n.p.). Munich: Schirmer/Mosel
- Wallace, I. (1986). Image and Alter-Image I: Ken Lum. *Vanguard*, 15, 22-25
- Wallace, I. (1987). Image and Alter-Image II: Roy Arden. *Vanguard*, 16 (1), 24-27
- Wallace, I. (1988). Photoconceptual art in Vancouver. En R. April et al (1988). *Thirteen essays on Photography*. Ottawa: Canadian Museum of Contemporary Photography.
- Wallace, I. (2005). The frontier of the avant-garde. En D. Roelstraete & S. Watson (coms.) (2005). *Intertidal: Vancouver Art and Artists* (pp. 51-62) Antwerpen: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen & Vancouver: The Morris and Helen Belkin Art Gallery.
- Wallace, I. (2008). Some Correspondences in Retrospect. Jeff Wall: A Lecture by Ian Wallace. En J. Wall (2008). *Jeff Wall: Vancouver Art Gallery Collection* (pp. 28-47). Vancouver: Vancouver Art Gallery
- Watson, S. (Com.) (1984). *Art and Photography*. Vancouver: Vancouver Art Gallery.
- Watson, S. (2011). Discovering the Defeated Landscape. En S. Douglas (Ed.) (2011). *Vancouver Anthology* (pp. 256-275). Vancouver: Or Gallery & Talonbooks.
- Watson, S. (2005). Urban Renewal: Ghost Traps, Collage, Condos, and Squats. En D. Roelstraete & S. Watson (Coms.) (2005). *Intertidal: Vancouver Art and Artists* (pp.31-50). Antwerpen: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen & Vancouver: The Morris and Helen Belkin Art Gallery.
- Wheeler, D. (1970). The Limits of the Defeated Landscape: a review of *Four Artists*. *Artscanada*, Junio 1970, 50-51.
- Wiens, (2001). *The Kootenay School of Writing: History, Community, Poetics*. Alberta: University of Calgary.
- Wood, W. (2005). The insufficiency of the world. En D. Roelstraete & S. Watson (Coms.) (2005). *Intertidal: Vancouver Art and Artists* (pp. 63-78). Antwerpen: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen & Vancouver: The Morris and Helen Belkin Art Gallery.
- Zaslove, J. (1990). Faking Nature and Reading History, The Mindfulness Toward Reality in the Dialogical World of Jeff Wall's Pictures. En J. Wall (1990). *Jeff Wall: 1990* (pp. 64-102). Vancouver: Vancouver Art Gallery.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1. Graham, D. (1966-1967). Homes for America, Arts Magazine [Litografía en papel].
Obtenido de <http://www.lissongallery.com/artists/dan-graham/gallery/3888>.....71
- Fig. 2. Smithson, R. (1967). Monuments of Passaic. [Fotografía]. The National Museum of Art,
Architecture and Design, Oslo, Noruega. Cortesía de James Cohan, New York Art © Holt-
Smithson Foundation/Autorizado por VAGA, New York, NY.....75
- Fig. 3. Wall, J. (1978). The Destroyed Room [Cibachrome en caja de luz]. National Gallery of
Canada, Ottawa. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-1>96
- Fig. 4. Fotografía de la instalación de The Destroyed Room en la NOVA Gallery en 1978.
Obtenido de los fondos de la biblioteca de la Emily Carr University of Art + Design.....96
- Fig. 5. Wall, J. (1977). The Faking Death. Catálogo de la exposición Installation of Faking
Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979).
.....99
- Fig. 6. Página del catálogo de la exposición Installation of Faking Death (1977), The Destroyed
Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979) (1978) en la Art Gallery of
Greater Victoria. Por Jeff Wall. Victoria: Art Gallery of Greater Victoria. N.p.....101
- Fig. 7. Wall, J. (1979). Picture for Women [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de
https://en.wikipedia.org/wiki/Picture_for_Women.....105
- Fig. 8. Wall, J. (1986). The Storyteller [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286725>.....113
- Fig. 9. Wall, J. (2000-2005). After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34 [Fotografía].
Obtenido de <http://neuramagazine.com/jeff-wall-il-reale-oltre-il-reale/jeff-wall-after-spring-snow-by-yukio-mishima-chapter-34-2000-2005/>.....119
- Fig. 10. Wall, J. (1999-2000). After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue
[Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de https://www.moma.org/learn/moma_learning/jeff-wall-after-invisible-man-by-ralph-ellison-the-prologue-1999-2000-printed-2001119
- Fig. 11. Wall, J. (1982). Mimic [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3>.....122
- Fig. 12. Wall, J. (1969-1970). Landscape Manual (1969-1970) [Libro]. Obtenido de
<http://www.centrevox.ca/en/exposition/road-runners/>.....126
- Fig. 13. Wal, J. (1994). Park Drive [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de
<http://www.artnet.com/artists/jeff-wall/park-drive-nCbL7Rsp4WrJrWvNb4KfkW2>.....130
- Fig. 14. Wall, J. (1969/2003). After 'Landscape Manual', 1969 [Gelatina de plata]. Obtenido de
<https://www.artslant.com/ew/works/show/959730>.....130

| | |
|---|-----|
| Fig. 15. Wall, J. (1990). The Pine on the Corner [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de https://curiator.com/art/jeff-wall/the-pine-on-the-corner | 135 |
| Fig. 16. Carr, E. (1931). Scorned as Timber, Beloved of the Sky [Pintura]. Obtenido de http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/emily_carr/en/about/landscape.php | 135 |
| Fig. 17. Wall, J. (2001). Dawn [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-11 | 137 |
| Fig. 18. Wall, J. (1988/2003). Trán Dúc Ván [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3 | 140 |
| Fig. 19. Wall, J. (2000). A sapling held by a post [Fotografía]. Obtenido de http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sapling-held-by-a-post-p11684 | 142 |
| Fig. 20. Wall, J. (2002). Logs [Gelatina de plata]. Obtenido de http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/2002-11-16_jeff-wall/ | 142 |
| Fig. 21. Wall, J. (1999). Clipped Branches, East Cordova St., Vancouver [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-10 | 144 |
| Fig. 22. Wall, J. (2001). Forest [Gelatina de plata]. Obtenido de http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-9 | 146 |
| Fig. 23. Wall, J. (1980). Steve's Farm, Steveson [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio..... | 148 |
| Fig. 24. Rubens, P.P. (ca. 1636). An Autumn Landscape with a View of Het Steen in the Early Morning [Pintura]. Londres, National Gallery. Obtenido de https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-a-view-of-het-steen-in-the-early-morning | 148 |
| Fig. 25. Wall, J. (1980). The Bridge [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio. Imagen de cubierta..... | 149 |
| Fig. 26. Wall, J. (1989). Coastal Motifs [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-7 | 154 |
| Fig. 27. Wall, J. (2004-2005). A view from an apartment [Cibachrome en caja de luz]. Londres, Tate Modern. Obtenido de http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219 | 155 |
| Fig. 28. Wall, J. (1987). The Old Prison [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio..... | 157 |
| Fig. 29. Wall, J. (1987). The Old Prison, detalle [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio..... | 157 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 30. Wall, J. The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery (1987). Cortesía de Jeff Wall Studio..... | 159 |
| Fig. 31. Wall, J. (1988/2004). An Eviction [Cibachrome en caja de luz]. Cortesía de Jeff Wall Studio..... | 160 |
| Fig. 32. Wall, J. (1992). Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986) [Cibachrome en caja de luz]. Nueva York: David Pincus Collection. Obtenido de http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-8 | 162 |
| Fig. 33. Wall, J. (1992). The Giant [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de http://www.museomagazine.com/JEFF-WALL | 163 |
| Fig. 34. Wall, J. (1990). The Thinker [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de http://www.artnet.com/artists/jeff-wall/the-thinker-590bzYG6OAarkl-hUGNOIg2 | 165 |
| Fig. 35. Durero, A. (1525). Victoria por haber vencido a los campesinos, en De la medida, libro III. Obtenido de http://thecityasaproject.org/2012/07/the-measure-of-turmoil-durers-monument-to-the-vanquished-peasants/ | 165 |
| Fig. 36. Wall, J. (1998-2000). The Flooded Grave [Cibachrome en caja de luz]. Obtenido de http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-10 | 175 |
| Fig. 37. Arden, R. (1981-1985). Gutter, Marine Building Reflected 1, Vancouver de la serie “Fragments”. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/fragments.html | 186 |
| Fig. 38. Wols (1932-1943/1976). Sin título (adoquines). Wols: El cosmos y la calle. Por Wols. Madrid: Museo Reina Sofia. 149..... | 186 |
| Fig. 39. Arden, R. (1981-1985). Partito Socialista, Venice de la serie “Fragments”. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/fragments.html | 186 |
| Fig. 40. Rauschenberg, R. (1950/1980). Sneakers [Fotografía]. Photems/Fotografías. Por Robert Rauschenberg. Barcelona: Electa 28..... | 186 |
| Fig. 41. Arden, R. (ca. 1983). Burrard Bridge, Vancouver /The Tower/ The Fire [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/fragments.html | 188 |
| Fig. 42. Arden, R. (ca. 1983). The Boat [Fotografía]. Obtenido del archivo de la Emily Carr University of Art + Design..... | 188 |
| Fig. 43. Arden, R. (ca. 1983). Greg Girard with Coat, Vancouver/ The Cruelty of the Day [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/fragments.html | 188 |
| Fig. 44. Arden, R. & Derksen, J. (1988). Through [Impresión de plata sobre papel con texto en tipografía Record Gothic Bold]. Behind the Sign. Collaborations Between Writers and Artists. Por Monika Gagnon & Cate Rimmer (Eds.). Vancouver: Artspeak..... | 194 |
| Fig. 45. Arden, R. (1987). Potato Eaters [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 197 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 46. Vista de la instalación de Rupture en la Ikon Gallery (2006). Obtenido de https://www.ikon-gallery.org/event/roy-arden/ | 203 |
| Fig. 47. Arden, R. (1985). Detalle de Rupture [Díptico 1]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 204 |
| Fig. 48. Masaccio (1424-1425). Cacciata dei progenitori dall'Eden [Fresco]. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Expulsi%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n_y_Eva_del_Par%C3%ADso_terrenal | 204 |
| Fig. 49. Arden, R. (1986). The New Objectivity [Instalación]. West. Por Roy Arden. Vancouver: Artspeak. 11..... | 206 |
| Fig. 50. Arden, R. (1989). Wild Thing [Instalación]. Taking Pictures. Por Karen Love [Dir.]. Vancouver: Presenteation House. N.p..... | 208 |
| Fig. 51. Vista de la instalación de Mission (1986) en la Vancouver Art Gallery en 1986. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 213 |
| Fig. 52. Arden, R. (1986). Maquette for Mission [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 214 |
| Fig. 53. Arden, R. (2008). Big House, detalle [Serigrafía en aluminio]. Vancouver, Vancouver Convention Centre. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/public.html | 216 |
| Fig. 54. Arden, R. (2009). People of British Columbia, detalle del panel izquierdo [Serigrafía en aluminio]. Vancouver, Vancouver Convention Centre. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/public.html | 217 |
| Fig. 55. Vista de la instalación de Abjection (1985) en la Ikon Gallery (Birmingham) en 2006. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 221 |
| Fig. 56. Arden, R. (1985). Abjection, detalle del díptico 1 [Díptico fotográfico]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 223 |
| Fig. 57. Arden, R. (1985). Abjection, detalle del díptico 4 [Díptico fotográfico]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 223 |
| Fig. 58. Vista de la instalación de Komagata Maru (1990) en la Or Gallery (Vancouver) en 1990. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 224 |
| Fig. 59. Vista de la instalación de Polis (1986) en la Vancouver Art Gallery en 2008. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/archival.html | 227 |
| Fig. 60. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 4, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 231 |
| Fig. 61. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 1, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 231 |
| Fig. 62. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 3, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 233 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 63. Arden, R. (1991). Museum of Anthropology 5, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 234 |
| Fig. 64. Carr, E. (1912). Totem Poles, Kitseukla [Pintura]. Vancouver, Vancouver Art Gallery. Obtenido de http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/emily_carr/en/popups/pop_large_en.php?worksID=1113 | 234 |
| Fig. 65. Arden, R. (1996). Monster House, Coquitlam BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 240 |
| Fig. 66. Arden, R. (1991). Landfill, Richmond BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 241 |
| Fig. 67. Købke, C. (ca.1838). Efterårslandskab. Frederiksborg slot i mellemgrunden [Pintura]. Obtenido de http://kunstnyt.dk/kobk2-6.htm | 241 |
| Fig. 68. Arden, R. (2002). Crow [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 244 |
| Fig. 69. Arden, R. (2002). Weeds. [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 244 |
| Fig. 70. Durero, A. (1512). Blaurackenflügel [Acuarela y Gouache sobre papel]. Viena: Albertina. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Wing_of_a_European_Roller | 244 |
| Fig. 71. Durero, A. (1503). Das große Rasenstück [Acuarela y Gouache sobre papel]. Viena: Albertina. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_mata_de_hierba | 244 |
| Fig. 72. Arden, R. (1991). Pulp Mill Dump 2, Nanaimo BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 245 |
| Fig. 73. Smithson, R. (1969) Glue Pour. Vancouver, Canada December, 1969 [Land art]. Cortesía de James Cohan, New York Art © Holt-Smithson Foundation/Autorizado por VAGA, New York, NY..... | 245 |
| Fig. 74. Smithson, R. (1969), Rundown. Rome, Italy Oct, 1969 [Land art]. Cortesía de James Cohan, New York Art © Holt-Smithson Foundation/Autorizado por VAGA, New York, NY | 245 |
| Fig. 75. Arden, R. (1992). Tree Stump, Nanaimo BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 247 |
| Fig. 76. Arden, R. (1992). Plywood Stack, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 247 |
| Fig. 77. Arden, R. (1996). Condominium Construction, Vancouver BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 247 |
| Fig. 78. Arden, R. (1993). Development [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 250 |
| Fig. 79. Arde, R. (1995). House in Strathcona Alley [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 251 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 80. Arden, R. (1993). Model House and Honda Warehouse, Richmond BC [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 252 |
| Fig. 81. Arden, R. (2000). Citizen [Video]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/videos.html | 254 |
| Fig. 82. Arden, R. (2005). Gun Spots 2 [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 256 |
| Fig. 83. Arden, R. (2005). Volvo Engine [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 256 |
| Fig. 84. Arden, R. (1999). De la serie “Terminal City” [Gelatina de plata]. Nueva York: Museum of Modern Art. Obtenido de https://www.moma.org/collection/works/94656 | 256 |
| Fig. 85. Arden, R. (2005). Against the Day [Fotografía]- Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 261 |
| Fig. 86. Arden, R. (2005). Blind [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 261 |
| Fig. 87. Arden, R. (2005). East Vancouver. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 262 |
| Fig. 88. Arden, R. (2005). Hydrangea [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 262 |
| Fig. 89. Arden, R. (2005). Lower Mainland [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 263 |
| Fig. 90. Arden, R. (2005). Solar [Fotografía]. Obtenido de http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 263 |
| Fig. 91. Arden, R. (1986). Black Sun [Collage fotográfico]. Obtenido del archivo de la Emily Carr University of Art + Desing..... | 265 |
| Fig. 92. Arden, R. (1989-presente). The World as Will and Representation. [Archivo fotográfico] Obtenido de http://www.royarden.com/pages/worldas.html | 272 |
| Fig. 93. Wall, J. (2006). Men Waiting [Gelatina de plata]. Obtenido de https://www.guggenheim.org/artwork/20297 | 282 |
| Fig. 94. Arden, R. (1994). Locked-Out Workers, Vancouver BC [Díptico fotográfico] http://www.royarden.com/pages/photo1.html | 283 |