Pliegos de Yuste

Nº 11-12, 2010
Revista de cultura, ciencia y pensamiento europeos
PVP: 9 €
Versión electrónica (http://www.pliegosdeyuste.eu)

LA MEMORIA DE EUROPA

Osamu Dazai
Víctor del Río
Basilio Sánchez
Raimundo Cuesta
Luis Miguel Cunha
Rebeca Hernández
Ana Pinto de Moura
Daniel Eisenmenger
Carlos Rodríguez Gordo
Ángela Cenarro Lagunas
Fernando González Ariza
Cristina Blanco Sío-López
Francisco Espinosa Maestre
Francisco Javier García Marco

Hilari Raguer
Xabier Pikaza
Antonio Colinas
Óscar Rodríguez
Gustaaf Janssens
Elisa Martín Ortega
Enrique Moradiellos
Josefina Cuesta Bustillo
Javier Sánchez Zapatero
Association Jean Monnet
Fernando Carbajo Cascón
Guillermo Fernández Vara
Antonio Ventura Díaz Díaz
Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares

FUNDACIÓN
ACADEMIA EUROPEA DE YUSTE
www.pliegosdeyuste.eu

PLIEGOS DE YUSTE, 11-12

LA MEMORIA DE EUROPA

Esta revista ha recibido el apoyo financiero de la Unión Europea.
Las opiniones vertidas a través de los textos publicados en *Pliegos de Yuste* son responsabilidad únicamente de sus autores, sin que la Agencia Europea de Educación y Cultura o la Comisión Europea tengan responsabilidad alguna del uso que pueda hacerse de la información contenida en dichos artículos.

I.S.S.N.: 1697-0152
Nº 11-12, 2010
http://www.pliegosdeyuste.eu

DIRECTOR
José Antonio CORDÓN GARCÍA

REDACTOR JEFE
Fernando BENITO MARTÍN

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ángel HERNÁNDEZ REDERO
Rosa FERNÁNDEZ
Jesús LÓPEZ

SECRETARÍA DE REDACCIÓN
Facultad de Traducción y Documentación
Despacho 31
C/. Francisco Vitoria, 1. Salamanca
jcordon@usal.es

COORDINACIÓN DE LAS SECCIONES
Columna de Yuste
Luis Ángel RUIZ DE GOPEGUI SANTOYO
Memorias de Clío
Fernando BENITO MARTÍN
La Crítica
Fernando R. DE LA FLOR
Tercera Cultura
Rosa FERNÁNDEZ
Estéticas
Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ
Voces de Poniente
Pliegos de Yuste
Creación
José Luis PUERTO
Nuestros Clásicos
Pliegos de Yuste

COORDINACIÓN DE LAS TRADUCCIONES:
Prof. Jesús TORRES DEL REY
Tutora de traducción al inglés
Ana BARR

Diseño
© Fernando BENITO
Francisco RODRÍGUEZ
Producción
Francisco RODRÍGUEZ
Diseño de cubierta
© Juan R. BENITO
Maquetación y composición
INTERGRAF
Impresión
Imprenta KADMOS
Depósito Legal
S. 1.255 - 2003

Fundación Academia Europea Yuste
Director: Antonio Ventura DÍAZ DÍAZ
Gerente: José Matías SÁNCHEZ GONZÁLEZ
Asesor: Miguel Ángel MARTÍN RAMOS
Coordinación: Carlos RODRÍGUEZ ITURRIAGA
Documentación: Rafael GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE TEJADA

CONSEJO ASESOR
Martti AHTISAARI
Jesús BAIGORRI JALÓN
Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME
Pedro M. CÁTEDRA
Antonio COLINAS
Josefina CUESTA
Antonio Ventura DÍAZ DÍAZ
Félix DUQUE
Umberto ECO
Robert ESTIVALS
Mariano FERNÁNDEZ ENGUITA
Josep FONTANA
Pollux HERNÚÑEZ
Václav HAVEL
M.ª del Carmen IGLESIAS CANO
Gustaaf JANSSENS
Hans KÜNG
Ursula LEHR
Antonio LÓPEZ
Monica Luisa MACOVEI
José MARTÍNEZ DE SOUSA
Federico MAYOR ZARAGOZA
Manuela MENDONÇA
Marcelino OREJA
Xabier PIKAZA
Peter PIOT
Miguel Ángel QUINTANILLA
Joaquín RODRÍGUEZ
Juan Carlos RODRÍGUEZ IBARRA
Heinrich ROHRER
Miguel SÁENZ
Margarita SALAS
Zsuzsanna SANDORNÉ FERGÉ
Inge SCHOENTHAL FELTRINELLI
Reinhard SELTEN
Ricardo SENABRE
Peter SHAFFER
Abram DE SWAAN
Alain TOURAINE
Tzvetan TODOROV
Gilbert TRAUSCH
Joaquim VERÍSSIMO SERRÃO
Edoardo VESENTINI

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES
Real Monasterio de Yuste
E-10430 Cuacos de Yuste (Cáceres)
☎ Tels.: +34 927 01 40 90/927 01 40 92
Fax: +34 927 01 47 11
coordinacion@fundacionyuste.org

Pliegos de Yuste, 11-12

Índice

Editorial: *Memoria para una Europa de la concordia* 3

MONOGRÁFICO: La memoria histórica

El timón

Entrevista a Josefina Cuesta Bustillo. Fernando Benito Martín 5

Artículos

La memoria nos lo asegura: es posible. Guillermo Fernández Vara 11
Tiempo de historia, tiempo de memoria. El fenómeno de la «memoria histórica» en España (1996-2010). Francisco Espinosa Maestre 13
La memoria de la transición española a la democracia. Fábrica de embelecos e identidades. Raimundo Cuesta 17
La cultura de la memoria. Javier Sánchez Zapatero 25
Memories and Horizons: The Legacy of the Central and Eastern European Intellectuals in Exile and the «Reunification» of Europe. Cristina Blanco Sío-López 31
Comerciantes de la memoria. Los editores norteamericanos y las visiones de la Guerra Civil española. Fernando González Ariza 41
La Memoria histórica de la Iglesia española. Hilari Raguer 47
«Cosa digna de memoria ver dos tan grandes Principes [...] amigos de honra y tan poderosos»-Summit meetings in Early Modern History: the example of Charles V and Francis I. Daniel Eisenmenger 55
Las instituciones de la memoria ante el cambio digital: una propuesta sobre la articulación interdisciplinar de las ciencias de la documentación. Francisco Javier García Marco 61
Historia y memoria del Auxilio Social de Falange. Ángela Cenarro Lagunas 71
Pour que vive la mémoire: l'association Jean Monnet. Association Jean Monnet 75

Columna de Yuste

Los lugares de memoria archivística europea: un reconocimiento del recorrido. Gustaaf Janssens 83

SECCIONES

Memorias de Clío

«Europa»: un vocablo con mucha historia (espacial y cultural). Enrique Moradiellos 93

La Crítica

Erotismo y huida en el Cantar de los Cantares *(5:2-6)*. Elisa Martín Ortega 101
Del Cantar bíblico *al* Cántico *de Juan de la Cruz. Sobre el principio del amor en Occidente*. Xabier Pikaza 107

Tercera Cultura

Dinâmicas de consumo e desenvolvimento sustentável: Reflexões para Portugal. Ana Pinto de Moura y Luís Miguel Cunha 117
Creación, edición y lectura en la sociedad de la información: entre la propiedad intelectual y el acceso a la cultura. Fernando Carbajo Cascón 127

Estéticas

Leopardi y la cultura española: una aproximación. Antonio Colinas 135
Lugar y amnesia. Paisajismo fototextual en el arte de concepto. Víctor del Río 139
Los lugares de la ciencia ficción. Carlos Rodríguez Gordo 145

Creación

Poemas de Óscar Rodríguez 151
Poemas de Basilio Sánchez 155
Relato de Osamu Dazai 157

Nuestros Clásicos

El exilio y la lucha (1933-1947), de Willy Brandt. Fernando Benito Martín 159

Reseñas 163

Fundación Academia Europea de Yuste

Semblanza de Manuel Fernández Álvarez. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares 179
José Saramago: una relectura de los tiempos. Rebeca Hernández 181
Europa: ser o no ser. Antonio Ventura Díaz Díaz 185

Datos biográficos de los autores 187

La autoría de los fotomontajes de este volumen corresponde a Teo Andrés. Las fotografías que ilustran los poemas de Óscar Rodríguez pertenecen al archivo familiar del autor y las fotografías de Manuel Fernández Álvarez y José Saramago han sido cedidas por la FAEY.

Pliegos de Yuste, 11-12

Table of Contents

Leading Article: *A Memory to Harmonise Europe* 3

The Helm

An interview with Josefina Cuesta Bustillo. Fernando Benito Martín 5

Articles

Memory Assures Us –it is possiblee. Guillermo Fernández Vara 11

Time for History, Time for Memory. The case of the «historical memory» in Spain (1996-2010). Francisco Espinosa Maestre 13

La memoria de la transición española a la democracia. Fábrica de embelecos e identidades. Raimundo Cuesta 17

The Culture of Memory. Javier Sánchez Zapatero 25

Memories and Horizons: The Legacy of the Central and Eastern European Intellectuals in Exile and the «Reunification» of Europe. Cristina Blanco Sío-López 31

Memory Traders. US Editors and their visions of the Spanish Civil War. Fernando González Ariza 41

The Church Memory. Hilari Raguer 47

«Such a memorable sight - those two great Princes … so fond of dignity and powerful» - Summit meetings in early modern history: the example of Charles V and Francis I. Daniel Eisenmenger 55

The Bodies of Memory in the Wake of the Digital Shift: a proposal for a cross-disciplary articulation of Information Science. Francisco Javier García Marco 61

History and Memories of the Social Aid of the Falange. Ángela Cenarro Lagunas 71

Helping Memory Live On: the Jean Monnet Association. Association Jean Monnet 75

From Yuste's Platform

Acknowledging/A Survey of the Course of Memory for European Archives. Gustaaf Janssens 83

SECTIONS

Clío's Memoirs

«Europe», a Term Laden with History. Enrique Moradiellos 93

Critique

Eroticism and Escape in the Song of Songs (5,2-6). Elisa Martín Ortega 101

From the Songs of the Bible to the Canticles by John of Cross. On the Western principle of love. Xabier Pikaza 107

The Third Culture

The Dynamics of Sustainable Development and Consumption: a reflection for Portugal. Ana Pinto de Moura y Luís Miguel Cunha 117

Creating, Editing and Reading in the Information Society: between Intellectual Property and Access to Culture. Fernando Carbajo Cascón 127

Aesthetics

An Approach to Leopardi and Spanish Culture. Antonio Colinas 135

Amnesia and Place: Landscape Textual Photography in Concept Art. Víctor del Río 139

The Places of Science Fiction. Carlos Rodríguez Gordo 145

The Creation

Poems by Óscar Rodríguez 151

Poems by Basilio Sánchez 155

A Story by Osamu Dazai 157

Our Classics

Willy Brandt's In Exile: Essays, Reflections and Letters, 1933-1947. Fernando Benito Martín 159

Reviews 163

The European Academy of Yuste Foundation

A Portrait of Manuel Fernández Álvarezz. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares 179

José Saramago: re-reading times. Rebeca Hernández 181

Europe: to be or not to ber. Antonio Ventura Díaz Díaz 185

About the Authors 187

LUGAR Y AMNESIA. PAISAJISMO FOTOTEXTUAL EN EL ARTE DEL CONCEPTO

Víctor del Río

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

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

Esos escenarios sin huellas, sin señas de reconocimiento, confirman los diagnósticos sobre un destino anómico de la modernidad. El núcleo melancólico de esa nueva experiencia del lugar fue, en efecto, pronosticado por tantos autores en los dos siglos pasados. En el devenir de las prácticas artísticas la presencia de esta pulsión paisajística podría ser rastreada como una constante y un síntoma, y buena parte de la fotografía contemporánea no hace sino monumentalizar estas imágenes y transformarlas en cuadros que al modo romántico nos hablan de un sentimiento de lo sublime asociado a un sistema económico de la demolición.

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

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

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

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

El nuevo paisajismo da prioridad al escenario real a pesar de su naturaleza perfectamente antiestética y homogénea, tendente a la supresión de las diferencias y en cierto grado análoga a la modularidad minimalista. El efecto de fusión con esa realidad se verifica en la predilección de estos artistas por los objetos híbridos entre los que el libro de Ruscha o la inserción en prensa de Graham constituyen opciones vinculadas con la disolución del objeto artístico. La desafección del momento estético será otra de las características de estas imágenes que se integran en el discurso de la indiferencia[3], en el uso de una fotografía torpe en sus características técnicas y estéticas que imitan las fotos de catálogo de las inmobiliarias.

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

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

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

tarde, hacia el 2001, entre otras posibles matizaciones, puede constatarse su distancia con respecto a las tesis mantenidas a finales de los años 60 y principios de los 70.

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

El discurso escrito sugiere una especie de metanarrativa sobre la preparación de una obra en proceso, o un experimento sin fin fechado el 27 de septiembre de 1969[5]. Los textos mecanografiados y corregidos parecen un diario o una transcripción directa de un discurso registrado en un magnetófono. Las frases, a veces sólo conectadas por una serie de guiones, sugieren la cadencia de ideas volcadas sobre la marcha en una grabación. El registro en sí se constituye como un aspecto preeminente de esta suerte de guión improvisado para una investigación de orden estético. Tal como sugiere el texto, el carácter procesual sustituye la consecución de la obra, el procedimiento es la obra en sí[6]. Algo que, en su caso, no es tanto una afirmación del proceso desmaterializador de este paisajismo conceptual, como una metanarrativa del propio arte de concepto, es decir, una reflexión en cierto modo metaconceptual.

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

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

Pero, en el caso de Wall, la aproximación al fotoensayo en estos momentos se vincula, asimismo con la génesis del audiovisual. Tal como sugiere *Landescape manual*, estamos ante una suerte de localización de exteriores, una especie de *making off* de una película no realizada, un guión de cine para una extraña metanarrativa de la *road movie*. Como ha indicado Ian Wallace a propósito del giro al terreno de las fotografías a partir de cajas de luz, Jeff Wall deja de realizar guiones cinematográficos en los 70 debido a una cierta frustración del deseo de control absoluto sobre el material fáctico de las escenas[8]. A pesar de que Wall ha negado en algunos momentos este deseo de control absoluto como un tópico sobre su obra lo cierto es que hay una precisión asociada a su procedimiento de escenificar las imágenes. Siguiendo a Wallace en este punto, Tom Holert también ha descrito este trabajo inicial de Wall, *Landescape manual*, como una reflexión sobre el punto de vista originario de la autoría en las narrativas cinematográficas. Literalmente, Wall interpretaría sus prácticas, según esta tesis, en clave cinematográfica tanto como se identifica con el director de cine o con el cámara[9]. Holert vinculará igualmente la obra con *Homes for America*, de Dan Graham y con *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967, de Robert Smithson. En realidad el propio Wall identifica esa herencia a la que se suma una referencia al heterodoxo libro de André Breton, *Nadja*, de 1928.

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

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

nía, en su Instamatic o incluso en la leyenda que aparece en la carcasa de su carrete Kodak. El narrador ingresa literalmente en el espacio representacional de la fotografía, antes que en un espacio físico.

> The bus passed over the first monument. I pulled the buzzer-cord and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that connected Bergen Country with Passaic Country. Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into a over-exposed *picture*. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstruous light-bulb that projected a detached series of «stills» through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was a though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank[10].

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

El objeto de contemplación invierte, a su vez, la idea de lo pintoresco como aquello que merece ser recogido en una «vista», o que debe ser contemplado. Explícitamente, Smithson ve en estas «obras públicas» que transforman el paisaje una suerte de ruinas invertidas que evocarán antagónicamente la contemplación romántica[11]. Se trata de unas ruinas surgidas del proceso mismo de construcción, ruinas prematuras, que en lugar de aparecer tras el paso del tiempo, tienen lugar antes de que ningún edificio se eleve en el paisaje. El juego de referencias al paisajismo artístico del XIX y las contradicciones con la brutalidad de lo cotidiano contemporáneo componen esta nueva realidad en la que la fotografía parece tener un papel decisivo al reinterpretar nociones de la representación artística en Occidente.

Para estos autores, serán las propias determinaciones del paisaje como género las que implican una crítica al medio artístico en tanto que foco de cristalizaciones tranquilizadoras. El paisaje impone una distancia que regula la posición subjetiva del espectador. Las periferias, los solares, los edificios en construcción, se presentan bajo la forma de ruinas o vestigios de lo inconcluso. Son restos de una arqueología sobre una temporalidad alterada[12], escombros de un paisaje en el que la destrucción y la construcción son indistinguibles.

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

Pero, al igual que la fotografía, con su inespecificidad permitía desbloquear ese proceso, abría paso también a nuevas versiones de antiguos temas presentes en la pintura, o permitía rememorar el origen mismo de la fotografía en su vínculo con el paisajismo de las vedutas y los fragmentos de lo pintoresco[14]. Por ello es significativo que sea el paisaje uno de los vehículos principales en la crítica a los géneros y los soportes artísticos tradicionales tras el agotamiento de las vanguardias.

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

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

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

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

Sin duda, el asunto del paisaje es sólo uno de los géneros rehabilitados en ese nuevo escenario en el que la fotografía cobra su protagonismo en la superación de la estética documental. En ello, los dispositivos objetuales, su monumentalización como cuadro en el paisajismo de lo anodino o en lo que Roy Arden ha considerado un «paisaje de la economía», son aspectos que definen su nuevo estatuto contemporáneo y su relación peculiar con lo moderno. En ello, como hemos tratado de mostrar[16], la fotografía reproduce a escala una tendencia al ensimismamiento y al refuerzo de su autonomía de todo el discurso artístico contemporáneo. El conjunto de propuestas que representaría esta constelación de artistas recoge así una inversión de los términos de lo bello natural arraigados en la estética clásica para reintegrar sus efectos en un escenario urbano como naturaleza secundaria. Estas imágenes se ofrecen así como ilustraciones inquietantes de los nuevos modos de vida instalados en la amnesia contemporánea. La experiencia de esta visión extrañada del nuevo paisaje aúna las pulsiones del pintoresquismo y la afición por la cotidianidad bajo un paradigma estético que muy bien podría situarse en un despliegue de lo siniestro. En este aspecto, de nuevo, los mecanismos descontextualizadores de esas escenas de lo cotidiano se integran en un programa que visto con la debida distancia aparece con sorprendente coherencia. La fotografía no ha hecho sino ubicarse en un lugar privilegiado desde el que mirar las ruinas contemporáneas como estructura constitutiva de nuestra experiencia del tiempo.

NOTAS

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

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

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

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

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

6 «Instead of being an expository work, the work should be a particlar procedure itself, carried out as the writing (etc.) is carried out, becoming, in effect indistinguishable from the procedure itself». *Ibidem.*

7 *Ibidem.*

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

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

10 Smithson, Robert, «A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)», en Smithson, Robert, *The Collected Writings*, Berkeley, Los Ángeles, London, California University Press, 1996, p. 70. Existe una traducción española del texto, por desgra-

cia agotada, en: Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

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

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

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

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

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

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

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