

# La conversación

## Parte I

Como artista activo en la génesis de la *neovanguardia* me interesaría tratar la relación entre tu propia obra y aquel momento. Sheena Wagstaff dijo en su conferencia de presentación de la exposición retrospectiva en la Tate Modern que intentó incluir algunas páginas de *Landscape Manual* (1972) en la exposición pero, según explicó ella, decidiste iniciar la línea cronológica de la exposición en 1978 con *The destroyed room*. Sin embargo, el *Catalogue raisonné* incluye una obra titulada *After Landscape Manual*, 2003 [3], que es una nueva versión de una de las fotografías de la obra original. Parece una declaración irónica sobre ese pasado conceptual, que ahora forma parte de la historia del arte. ¿Qué tipo de relación tienes con esta obra desde el primer enfoque conceptual?

No quería mostrar mi obra temprana en esa exposición porque antes de hacer el tipo de fotografía que llevo haciendo desde los años 70 estaba intentando encontrar mi camino. Hice muchas cosas: pintura, escultura, intenté hacer películas. Me hallaba en una búsqueda pero nada de eso fue realmente decisivo y la mayor parte no tiene ningún interés. Puedo suponer que tendría interés para unos cuantos estudiosos, pero para el resto no tiene consecuencias. Pero dentro de *The Landscape Manual*, [4] el libro, hay muchas fotografías y algunas de ellas son buenas. Se me solicitó una donación para una causa benéfica aquí en Vancouver, así que hice una impresión de uno de los negativos originales que tenía y la llamé *After Landscape Manual*. *Landscape Manual* no es una buena obra en sí mis-



3. *After Landscape Manual*, 2003.



4. *The Landscape Manual*.

ma; es como un experimento y por tanto no lo considero importante. Permití que saliera la fotografía, en primer lugar, para ayudar a recaudar algo de dinero. Y, después, porque pensé que tendría alguna relevancia en aquel contexto. Y porque pienso que la imagen se sostiene por sí sola.

**Comprendo que quizá pudieras no estar satisfecho con la obra pero, si uno lee el texto, todo lo que dice ahí es muy iluminador sobre tu obra después de este período.**

Eso me dice la gente, pero no lo he leído iy no quiero hacerlo!

**Es como el diario de un cineasta...**

Tiene muchas cosas. Y pienso que es evidente que está influida por *A tour of the Monuments of Passaic* de Smithson. También me influyeron algunos de los libritos que William Burroughs escribió en aquellos momentos, y también estaba muy interesado en Breton y su obra narrativa *Nadja*, debido a la relación entre la narrativa personal y las fotografías. Podrían considerarse como un modelo para mí en aquel momento y por entonces escribir parecía necesario. Yo tenía veintidós años, así que simplemente estaba intentando experimentar con *lo nuevo*. Pero al mismo tiempo mis fuentes y referencias de aquel entonces eran, creo, bastante sofisticadas: Duchamp, Breton, Atget, Smithson, Burroughs. Aunque pienso que es una obra fallida y no me interesa, sé que no estaba mal para un artista muy joven. Probablemente debería haber sido el número uno en el *Catalogue raisonné*. El problema era que si se incluía eso habría tenido que incluir otras cosas que considero no eran tan malas, y no quería enredarme en ello, al menos en ese momento.

**¿Qué hay de Cine Texts?**

Aquello fue casi al mismo tiempo, y era mucho más pequeño que *Landscape Manual*. En una de las versiones utilizaba sólo fotografías encontradas, lo que supongo era una forma temprana de apropiacionismo. Ian Wallace estaba haciendo también trabajos apropiacionistas interesantes. Creo que estábamos influidos por la idea de *detournement* de las imágenes desde recursos preexistentes, sabíamos de aquellas actitudes situacionistas.

Poco después de eso, en torno a 1971, me encontraba en Inglaterra estudiando y regresé para las vacaciones de Navidad. Volví la primera vez para quedarme un mes en el que trabajé estrechamente con mi amigo Dennis Wheeler. Íbamos a empezar a hacer algún tipo de película radical. Dennis se hizo con una las primeras cámaras de vídeo por aquí, el primer *portapack*, e

íbamos a utilizarlo para filmar algunos sketches para una película que queríamos hacer. Grabamos un vídeo en una nave que producía casas prefabricadas,



5. Row of New Tract Houses; Bayonne, N. J., *Homes for America*, 1966-1967. Graham, Dan.

de esas para instalaciones industriales en áreas remotas. Estábamos intentando hacer algo sobre el alojamiento, la vivienda y el urbanismo; también muy relacionado con la idea general de *urbanismo crítico*, y con Dan Graham y Smithson, cuyas obras nos gustaban. [5]

Por supuesto, perdimos la película. Desapareció hace muchos años pero ése es el tipo de cosas que intentábamos hacer en aquel momento. Aquello llamado *Cine Texts* que fue

publicado en el catálogo de Lucy Lippard, *La desmaterialización del arte*, iba a ser el comentario hablado para las imágenes del vídeo. Pero en ese momento no publicamos las imágenes del vídeo, no recuerdo por qué.

### **¿Hubo otras obras relevantes en aquel momento?**

Llevé a cabo unos cuantos proyectos efímeros en aquella época, pero después en 1971 o 1972 lo dejé. Me impliqué más en lo que estaba haciendo en Inglaterra y, además, quería reflexionar sobre algunas cuestiones. Cuando miro hacia atrás siento que fue un error, debería haber intentado seguir haciendo cosas. No fue una buena idea parar como lo hice, pero es lo que ocurrió. Estaba intentado desarrollar un proyecto personal a través de lo que podría haber significado el arte conceptual e intentar comprenderlo mejor. Empléé algún tiempo en esos proyectos a principio de los 70 y mantenía correspondencia con *Art and Language* por entonces, pensando en enviarles algo en 1971, pero nunca llegué a hacerlo y nunca terminé lo que quería enviarles.

### **¿Por qué piensas que fue un error dejar de trabajar?**

Porque cuando trabajas descubres cosas.

### **Quizá aquella parada era otra forma de trabajar.**

Sí, lo era. No estaba haciendo nada, de acuerdo, pero cuando miro hacia atrás pienso que habría sido muy interesante si hubiera practicado la fotografía a principios de los 70; habría sido bueno para mí. En cierto modo me arrepiento,

pero es lo que hice. Por aquel entonces era estudiante, estaba metido en mis investigaciones y aquello parecía ser resultado del arte conceptual: podías ser intelectual, y podía tener importancia; además contaba con el contexto en el que desarrollarlo. Era un lugar excelente para ser estudiante, Londres era un buen lugar para hacer aquello, así que estuve absorto en una especie de actividad intelectual que realmente me desvió de mi respuesta al arte conceptual. Pensaba: si el arte está acabado ¿qué hago yo? Tengo que hacer algo, no sé el qué, así que seré *conceptual* y estudiaré historia del arte, historia del cine, fotografía, leeré a Hegel y a Kant y a Marx porque parecía *conceptual* y necesario. Pero después, lentamente, cuando haces eso, cambias, y aquello con lo que había comenzado a implicarme a principios de los 70 empezó a cambiar



6. *Querelle*, 1982. Fassbinder, Rainer Werner.



7. *À Bout de Souffle*, 1960. Godard, Jean Luc.

mis puntos de vista y, después de uno o dos años, me había alejado realmente de querer definirme en relación al arte conceptual porque había descubierto algunos de sus límites.

Entonces comencé a pensar en mi tarea y en cómo volvería a ser un artista. Y lo primero que intenté fue hacer cine, pensé en ser cineasta, porque cuando estuve en Londres vi mucho cine experimental y también cine comercial. En 1971, 1972, pasé mucho tiempo en cineclubs y vi todas las películas de Michael Snow, Stan Brakhage, Hollis Frampton, *Paul Sharits*, Peter Kubelka, pero también Straub, Rivette, y Eustache, Fassbinder [6], Godard [7] y Bresson. Cuando comencé a implicarme en ello más profundamente mi visión cambió y fue entonces cuando empecé con la fotografía.

**Considero que es una cuestión muy interesante la manera en que vas más allá del reduccionismo conceptual, no con las conclusiones de un acercamiento lingüístico al arte de concepto sino con las consecuencias teóricas y prácticas para un neo-vanguardismo en términos más generales. Dejaste de producir obra y comenzaste a leer y pensar más profun-**

**damente sobre el discurso artístico. Por eso creo que ese silencio es tan importante, no sólo en tu proceso de aprendizaje sino en tu historia artística personal. Las conclusiones y decisiones en aquél momento sobre una nueva forma de práctica fotográfica desde un punto de vista diferente parecen ser una especie de respuesta a los problemas neovanguardistas...**

Estaba luchando. Quería conseguir algo pero no sabía qué camino tomar. Por eso me interesaban todas esas cosas pero al mismo tiempo estudiaba en el Courtauld Institute of Art o en el Museo Británico, leyendo y estudiando. Después, en la hora del almuerzo, iba al Warbug Institute y observaba los Manets y los Cezannes. En Londres también vi todas las exposiciones. Iba a Sotheby's y observaba las subastas. Llegué a apreciar la obra del constructivismo ruso en Sotheby's, lo vi todo. También fui a la National Gallery y la Tate y veía obras de Stanley Spencer y Monet y Turner, Durero y Velázquez. Continué con aquello y no se me olvida porque son mis antecedentes: Brueghel, Manet, Velázquez. Era lo que me fascinaba hacia 1966.

**Así que, en aquel momento, decidiste convertirte en cineasta...**

Decidí convertirme en cineasta y fracasé.

**¿Por qué crees que fracasaste?**

Porque no podía hacerlo. A principios de los 70 pensaba que era el único arte que podría sobrevivir a la crítica conceptual. Estaba completamente equivocado, pero es lo que sentía en aquel momento. Y estaba muy impresionado por la gente que había pasado de la pintura y la escultura al cine como Michael Snow, Peter Godall, Peter Kubelka, etc. Las películas a menudo eran cortas, no eran narrativas, con frecuencia eran muy físicas, tenían que ver con el muro sobre el que se proyectaban.

Fue como un nuevo arte que me recordaba a la pintura y la fotografía pero que no lo era, en cambio era dinámico, tenía movimiento. Estaba muy interesado en intentar realizar ese tipo de película en aquel período. Había escrito un montón de planos y escenarios y mi amigo Dennis y yo íbamos a hacerlo, pero no funcionó. Había muchos obstáculos, pero los más importantes de ellos fueron, por supuesto, mi propio carácter, talento y cualidades. Si realmente iba a ser un director de cine habría encontrado la manera de hacer algún tipo de película en aquel entonces, pero no lo hice.

Pero persistí con ello hacia 1975. Cuando volví a Canadá en 1973, había desplazado mi forma de pensar sobre el nuevo tipo de narrativa cinematográfica que podría hacerse. Intenté escribir escenarios para películas que pudie-

ran hacerse de esa forma. Los escribí, pero nunca pude producirlos, estaban completamente fuera de mi alcance. Nunca conseguiría el dinero y sabía que la cosa había terminado. Pero al escribir aquellas películas escribí muchas imágenes –escenas que veía en mi cabeza– y estoy seguro de que eso tuvo que ver con mi práctica fotográfica posterior porque era muy cinematográfica y provenía del deseo desesperado de hacer algo y creer que era una película. No lo era, pero estaba haciendo cosas y pienso que logré cierta actividad preparatoria que me hizo estar listo para hacerlo de otra forma.

**Permíteme que regrese a la idea del paisaje, porque es uno de los momentos en los que muestras algún tipo de cuestión política en la relación entre el espectador, el espacio en el paisaje y la escala del ser humano. Has escrito algo sobre esto a partir de Platón<sup>25</sup>. En tu obra pueden encontrarse muchos casos en los que la escena trata con las relaciones complejas entre escala, las características dentro del espacio y sus gestos y las miradas. Todas estas relaciones parecen ser finalmente una alusión específica al espectador. Me hace pensar en el enfoque de Velázquez, que en última instancia es una estrategia del Barroco. ¿Trabajas desde este punto de vista?**

Eso creo. Siempre me ha encantado Velázquez, incluso cuando veía sus pinturas en libros de niño. Pensaba que eran fantásticas así que te puedes imaginar cómo fue cuando por fin vi sus cuadros en el Prado en los 70. Fue una experiencia impresionante. Es algo que siempre había querido y cuando finalmente llegué allí fue increíble. Así que, en cierto modo, todo lo que he hecho tiene alguna relación con esa forma de pintura.

Desde que lo estudié descubrí que cuando trabajas con la escala del cuerpo tienes que tener una noción muy clara del primer plano, el plano pictórico. Esto se aplica a la fotografía exactamente como si fuera pintura. Pero también porque la pintura de Velázquez es tan viva –casi fotográfica– que te hace sentir que hay algo en ella que puede ser absorbido en una actividad fotográfica. En aquel momento, estaba intrigado por el sentido de una combinación de Eustache, Velázquez, y Pollock. Y además, por sentido de la presencia material que apreciaba en la obra de Carl André o Dan Flavin. Podría ver a André y Velázquez en la misma escala. Creo que sería bonito ver a Carl André y a Velázquez en la misma sala.

---

25. La reflexión aludida aquí se encuentra en Wall, Jeff, “Sobre la creación de paisajes”, en *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, p. 313 y ss.