

Desde la impronta y el placer de la pintura:  
bases y referentes en la obra de Jeff Wall

José Luis Bravo

*Later, when I learned more about them, I realized that there was something that Manet did that I wanted to do – he came into a relationship with tradition without continuing tradition.*

*Jeff Wall*

### *Algunas notas introductorias*

Antes de hablar de la impronta de la tradición pictórica en la obra de Jeff Wall o de la importancia capital de su trabajo en el reconocimiento de la fotografía como una forma de arte plenamente asentada, me parece imprescindible, ya que él mismo lo hace a través de sus textos y entrevistas, hacer una breve revisitación de algunos momentos determinantes del devenir de la fotografía en su camino para ser reconocida, y dejar el territorio de lo meramente útil para moverse hacia el de la cultura y el arte; y de su relación con la pintura para generar un estadio desde el cual hablar de la obra de Wall de forma no aislada sino en contexto, e intentar propiciar una reflexión más allá del simple análisis formal de sus imágenes.

Desde que en 1826 Niépce logra fijar la primera imagen fotográfica (paradójicamente cercana estéticamente al registro pictorialista por una falta de capacidades técnicas), la forma de representar el mundo se transforma substancialmente, haciendo que la relación entre fotografía y pintura esté ya siempre presente en el universo de la creación artística. La interrelación entre ambas disciplinas ha fluctuado desde usos meramente instrumentales hasta cambios de paradigmas en la forma de crear y representar imágenes del mundo, que han llevado tanto a la fotografía como a la pintura hacia una serie de desplazamientos conceptuales y formales que han tenido como resultado la implantación de la fotografía como uno de los ejes principales de la creación artística contemporánea.

Esta íntima relación entre pintura y fotografía que se inicia desde el propio nacimiento de ésta y el enorme impacto que desde el primer momento tuvo sobre el mundo de la pintura, ha sido siempre un camino de influencias, determinaciones y rivalidades (al menos hasta el advenimiento de la *straight photography* el nuevo medio luchó por situarse a la altura de la pintura; e incluso hubo que esperar hasta los años 70's "con la creación de numerosos festivales, revistas, galerías, publicación de obras, apertura de escuelas especializadas y departamentos universitarios, realización de estudios e investigaciones históricas y teóricas, constitución de colecciones públicas y privadas, entrada de obras en museos, uso creciente por parte de los artistas y el nacimiento de un mercado."<sup>1</sup>, para que la emergencia de la fotografía en entornos artísticos y académicos a nivel profesional, y en circuitos comerciales consolidaran el lugar que ocupa hoy), siendo en muchos momentos la fotografía quien marque el devenir de la pintura, contrariamente a la concepción extendida durante el siglo XIX que consideraba a la fotografía como arte menor, un arte aplicada lejana del estatus artístico de la pintura.

Con el primer impulso de Charles Baudelaire en contra de las capacidades creativas (artisticidad) de la fotografía a raíz de su primera inclusión en el Salón de 1859, con cuya crítica la fotografía queda reducida a un "medio servil" a la realidad desprovisto de toda capacidad creativa y por tanto inoperante junto al gran arte de la

---

<sup>1</sup> André Rouillé, *La photographie*, traducción libre, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 11

pintura, muchas han sido las voces que han relegado a la fotografía a un plano meramente instrumental.

En materia de pintura y de escultura, el Credo actual de ' las gentes de sociedad, sobre todo en Francia [...] es éste: "Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza". Así, la industria que nos diese un resultado idéntico a la naturaleza, sería el arte absoluto. Un Dios vengativo ha acogido los deseos de esa multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces dijeron: "Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡Eso creen los insensatos!), el arte es la fotografía". A partir de ese momento, la inmundicia sociedad se arrojó como un solo Narciso, para contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un extraordinario fanatismo se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol. [...].<sup>2</sup>

Sin embargo, si analizamos la simbiosis real entre fotografía y pintura durante el siglo XIX encontraremos numerosos ejemplos de cómo la fotografía ha dictado cambios sustanciales en la historia de la pintura. En un principio y de forma muy directa impactando en ciertos tipos de pintura debido al sujeto mismo que trataban: el paisaje, natural o urbano (*vedute* de Canaletto) y sobre todo el retrato pictóricos, serán pronto intercambiados por las nuevas imágenes fotográficas.

El caso Degas (Edgard Degas) podría ser uno de los mejores ejemplos donde constatar la influencia de un lenguaje fotográfico aún en desarrollo (y en muchos momentos en manos de aficionados) en el entorno de la pintura, y comprobar cómo el nuevo medio tecnológico propició en ésta la búsqueda de un nuevo lenguaje compositivo y nuevas formas de expresión (situaciones y sujetos), Degas (así como otros pintores impresionistas) encontró la inspiración y el 'modelo' en la fotografía, particularmente en la serie de bailarinas de Disderi, en la cronofotografía de Muybridge y en las imágenes de la ciudad hechas por aficionados.<sup>3</sup>

También Monet, que como Degas "había recurrido a la fotografía para acercarse mejor a los fenómenos de la naturaleza y, con ello, de la realidad"<sup>4</sup> hace palpable la presencia de la fotografía más allá de usos instrumentales especialmente en su *Le Boulevard des Capucines*, donde la concepción del movimiento y una nueva forma de entender el espacio-tiempo, así como la elección del punto de vista (plano) son claramente deudores del nuevo registro fotográfico, y más concretamente de la proliferación de vistas estereoscópicas de la ciudad (París) generadas por noveles fotógrafos que supieron aprovechar las capacidades de reproducción de la fotografía para satisfacer la creciente demanda de un público (burguesía) ávido de poseer una porción del mundo (imagen del mundo).

Desde el momento en que el dominio de la representación fue tomado de forma inapelable y prácticamente definitiva por la fotografía gracias a su cualidad intrínseca de ser vista y reconocida como creadora de "imágenes verdaderas", de la "copia fiel de la "realidad", se propició un giro en los sistemas de representación que liberó a la pintura del yugo de la "copia" y el "documento", arrastrándola hacia otros

---

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, «El público moderno y la fotografía» en *Archivos de la Fotografía*, num. 2, vol. I Photomuseum, Argazki Euskal Museoa, 1995, pp. 55-62

<sup>3</sup> Para más información acerca de la influencia de la fotografía en la pintura de Degas, véase Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Forma, 1994

<sup>4</sup> Karine Sagner-Düchting, *Claude Monet: Una fiesta para la vista*, Colonia, Taschen, 1991, p. 97

entornos creativos, hecho que corrobora la enorme influencia que ha tenido la fotografía hacia la pintura.

En el siglo XVIII, dejando aparte el caso de Diderot que aún valora, a través de las nociones de lo 'verdadero' y lo 'natural', la teoría de la *mimésis*, la pintura se considera cada vez más como un arte independiente y por su propio derecho, valioso por su belleza y no por su parecido con la realidad<sup>5</sup>

Paradójicamente, el primer intento de la fotografía por entrar al terreno de lo estrictamente "artístico" se fundó sobre la negación de su propia naturaleza, sus cualidades estéticas y su inigualable capacidad de aprehender el mundo y representarlo tal cual es: el Pictorialismo. Este movimiento de finales del siglo XIX supone para la fotografía la negación de su procedencia técnico-mecánica y de su capacidad de reproducción en aras de emular a la pintura como único camino para alcanzar un espacio junto a ella. El Romanticismo, estilo artístico en desarrollo en el momento en que aparece la fotografía, también dictará parte de los referentes temáticos y formales del Pictorialismo (sobre todo en cuanto a intereses y sujetos), anexando la voluntad artística de la fotografía desde el primer momento al campo de la pintura y sus preocupaciones.

Sin embargo, mucho antes de este intento de incursión de la fotografía en entornos artísticos, Hippolyte Bayard dará ya en 1840 una lección magistral sobre los usos, funciones y posibilidades de la fotografía al crear la primera imagen de ficción, paradigma de la creación por medios fotográficos: *Le noyé* (autorretrato como ahogado). Con esta imagen, Bayard inaugura un camino absolutamente fundamental para la fotografía, que en lugar de negar sus cualidades, se sirve de ellas y de sus supuestos únicos valores indiciáticos (imagen = verdad) para subvertirlos en la creación de una nueva realidad, igual de verdadera y tangible que cualquier otra, y por tanto inapelable, que conforma un discurso ficcional que sirve a los intereses de su creador al hacerlo pasar por real.

Bayard demuestra sólo un año después de la aparición oficial de la fotografía (momento de la compra del invento de Daguerre por el gobierno francés, que lo regala al mundo), que el nuevo medio es un espacio abierto de creación, posiblemente tan propositivo como la propia pintura, ya que las obsesiones, intenciones y discursos del autor ahora cuentan con el aval y la fuerza de la supuesta "realidad" que representa. La "puesta en escena" y la "recreación" pictórica ahora cobrarán la fuerza de la "verdad" en la fotografía, relevando como dije antes, a la propia pintura del compromiso de la representación textual (objetiva) y la documentación del mundo, dado que jamás podrá competir en este terreno.

A principios del siglo XX Alfred Stieglitz reacciona contra los presupuestos pictorialistas creando el movimiento de la *straight photography*. A partir de un trabajo fotográfico, curatorial, editorial y propagandístico, donde la fotografía aparece junto a la pintura en igualdad de condiciones, Stieglitz genera un estatus artístico para la fotografía *per se*. A partir de este periodo fuertemente marcado en EEUU por la figura de Stieglitz, como bien puntualiza Jeff Wall<sup>6</sup>, la fotografía será entendida universalmente como disciplina independiente y singularmente diferenciada respecto

---

<sup>5</sup> Climent Rosset, *Fantasmagories*, traducción libre, Paris, Les Editions de Minuit, 2006, p. 56

<sup>6</sup> Jeff Wall, «Marks of indifference» en *Selected Essays and Interviews, Aspects of Photography in, or as Conceptual Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 144

del resto de las artes visuales. Paralelamente, en Europa los movimientos de vanguardia dotarán también a la fotografía de un nuevo estatus artístico.

El fenómeno de la comunicación de masas que tiene lugar en los años 20 y 30 ayudará a desarrollar un nuevo lenguaje creativo en la fotografía que se hace palpable en el trabajo de Paul Strand, Walker Evans, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Eugène Smith, y los fotógrafos de la FSA, entre otros (*Reportages as art-photography*). Con Robert Frank y William Klein en los 50's, la *Street photography* rompe con el yugo compositivo imperante hasta ese momento (instante decisivo de Cartier-Bresson) y busca nuevos caminos para una fotografía que se construye desde valores documentales que pasan por la visión subjetiva del fotógrafo, que no se conforma en fotografiar el mundo tal cual es, sino que lo fotografía según el discurso que está desarrollando, un discurso íntimamente ligado al primer gran sujeto fotográfico: la ciudad.

Otro momento de relación directa (no sólo formal sino también conceptual) entre fotografía y pintura lo encontraremos en los años 50 con el nacimiento de la fotografía subjetiva, representada en Norteamérica principalmente por Harry Callahan y Aaron Siskind, fuertemente vinculados con el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, autores que renuncian a los valores documentales de la imagen fotográfica en aras de convertirla en una forma abstracta de expresión vista en sí misma como un fin estético.

#### *En las propias palabras de Jeff Wall*

En la revisitación histórica de la fotografía que Jeff Wall desarrolla juntos a textos de análisis de la fotografía, de su propia obra y la de otros artistas, menciona al hablar de sus referentes, que en los 60's y 70's existían otros "modelos" que fueron muy importantes y determinantes para él y su trabajo: el minimal art, el postminimal art y el arte conceptual, en todos los cuales estuvo involucrado.

Wall recuerda que en 1977, cuando comenzó a realizar sus fotografías en color de gran formato, "todavía era posible hablar de la fotografía en arte, o como arte de manera no tan distinta a como se hablaba de ella en la década de 1970 o 1960."<sup>7</sup>, es decir, se mantenía la idea clásica de la fotografía artística (Paul Strand, Walker Evans, Brassai, Cartier-Bresson). Pero la nueva fotografía artística estaba emergiendo, debido principalmente a que desde finales de los 60 el arte conceptual traería nuevos usos de la fotografía, situándola entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la realidad y la ficción, entre el documento y el arte.

Quando Sherrie Levine presentó sus fotos basadas en las fotografías de Evans, las interpreté como si dijeran: *estudia a los maestros, no imagines haber reinventado la fotografía, la fotografía es más grande y rica de lo que crees en tu juvenil orgullo y engrimiento.*<sup>8</sup>

Sherry Levine (figura más representativa del *Appropriation Art*), en sus series "After" (Walker Evans, Alexander Rodtschenko y Karl Blossfeldt) cita también a los grandes artistas de las vanguardias (Duchamp) y a su forma de pensar y operar.

---

<sup>7</sup> Jeff Wall, «Marcos de referencia 2003» en *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección GG mínima, 2007, p. 27

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 28

Con estas obras abre nuevos estadios para la creación que se sirve de la fotografía pero sobre todo para el replanteamiento de los grandes paradigmas del arte: autoría, unicidad de la obra, labor del artista, copia, etc. (todos perfectamente perfilados desde el mismo Duchamp).

Dentro del ala objetiva (neo objetiva) de la fotografía, los trabajos de los alumnos de los Becher (formados ambos en pintura) serán también importantes en la nueva configuración de los usos y prácticas artísticas de la fotografía. Este carácter casi científico de la representación que se basa en valores compositivos claros y directos que intentan descargar cualquier ambigüedad sobre el sujeto fotografiado y su naturaleza, serán también un punto de influencia importante en la obra de Jeff Wall y en su forma de abordar la creación de sus imágenes.

La obra de Bruce Nauman, Richard Long, Dan Graham, Robert Smithson, Ed Ruscha y su coterráneo Rodney Graham (fotoconceptualismo) serán también referencias para Jeff Wall. Salvo en el caso de Rodney Graham, directamente identificado, de la misma forma que Wall, con el fotoconceptualismo de Vancouver, los usos meramente instrumentales que se hacen de la fotografía, logran ser trascendidos, al utilizar la imagen fotográfica para explorar distintos modos y estadios de percepción (de la realidad), al interrelacionarla con otros medios y con el espacio físico, lo cual permite crear una “materialidad” cercana al acto escultórico y que le confiere valores discursivos y narrativos más allá de su simple naturaleza como sustrato, como evidencia.

La proliferación de nuevas formas, procesos, materiales y temas que caracterizaron el arte en los 70's de arte, fueron altamente estimulados por una relación mimética con otros procesos de producción: industriales, académicos, cinematográficos, etc. La Fotografía de arte había desarrollado una intrincada estructura mimética en la cual los artistas imitaban el fotoperiodismo para crear imágenes, [generando] un paradigma del pensamiento estético-crítico del arte... [y] comenzó a parecer que muchos de los logros esenciales del Arte Conceptual fueron creados en forma de fotografías o mediados por ella.<sup>9</sup>

Nuevas nociones de las capacidades de la fotografía que nacen de su uso directo la conciben como un espacio de experimentación que se aleja o incluso parodia al fotoperiodismo. Una fotografía que es concepto, sustrato, evidencia (proceso artístico), parte (hibridación de los medios) y obra final. Una fotografía que a pesar de tener una primer impronta visual se propone como un trabajo narrativo, intelectual.

[...] me interesaba de forma más inmediata la obra de Robert Smithson, Ed Ruscha y Dan Graham, porque veía cómo su fotografía emergía de una confrontación con los cánones de la tradición documental, una confrontación que sugería nuevas direcciones. También me gustaba e interesaba el trabajo de Stephen Shore y Garry Winogrand, en parte por su visión fría y cómplice de las calles y los suburbios [...] y en parte por su aceptación de los colores reales y vulgares de las cosas.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Jeff Wall, «Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or, as, Conceptual Art» en *Ann Goldstein and Ane Rorimer (eds.), Reconsidering the Object of Art*, traducción libre, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995, p. 5

<sup>10</sup> Jeff Wall, «Marcos de referencia 2003» en *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección GG mínima, 2007, p. 27

Tomando en cuenta la reflexión que Jeff Wall hace del contexto en el que se forma y entendiendo la herencia de la historia del arte llega a conclusiones por demás interesantes en el contexto del trabajo que está desarrollando:

La fotografía artística clásica había llegado a su perfección, y cualquier cosa que hiciéramos en aquel momento sería algo menor.

[...] me di cuenta que tenía que estudiar a los maestros cuyo trabajo, bien en fotografía o en otras formas artísticas, no vulneraban los criterios de la fotografía sino la respetaban de manera explícita o tenían alguna afinidad con ellos.<sup>11</sup>

Como colofón a estas reflexiones de carácter histórico, cito unas líneas donde Jeff Wall se autodefine a través de un *statement* que marca con toda claridad las pautas de creación que seguirá en su trabajo como fotógrafo y como artista, y que delimitan el lugar desde donde se posiciona con respecto a la tradición fotográfica y pictórica que le precede como creador, líneas fundamentales a mi entender para comprender su obra y sus intenciones:

He renunciado al rol de testigo o documentalista (reportero) del fotógrafo.

La poética o la productividad de mi trabajo está en la creación del escenario y en la composición pictórica, lo que llamo "cinematográfico".

Espero que esto haga evidente que el tema ha sido subjetivizado, que ha sido representado.<sup>12</sup>

### *Jeff Wall y la pintura*

El primer impulso que suele seguirse o aparecer cuando se habla o escribe sobre la obra de Jeff Wall sobre todo en relación con referentes pictóricos, es mostrar o contraponer su trabajo a un Manet, Delacroix u Hokusai, dependiendo de la obra a la que se hace alusión. Los casos más recurrentes son *Picture for a Woman* con *Le bar aux Folies Bergeres*, *The Destroyed room* con *La Mort de Sardanapale* y *A Sudent Gust of Wind (after Hokusai)*.

Si bien es cierto que hay una evidente relación entre estas obras, un referente pictórico directo y un gran interés manifiesto de Jeff Wall por la pintura y la historia del arte, con un particular énfasis en la figura de Manet y su obra (*Unity and Fragmentation in Manet*<sup>13</sup>), habría que llegar a un análisis más preciso para entender de dónde nace esta relación y sobre todo recordar cómo es el mismo Wall<sup>14</sup> el primero en aclarar que estas referencias casi textuales aparecen sólo en algunas de sus imágenes, y que si bien es cierta la carga referencial su trabajo no se queda sólo en esa capa superficial.

---

<sup>11</sup> Jeff Wall, «Frames of Reference», en *Selected Essays and Interviews*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 175

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>13</sup> Jeff Wall, «Unity and Fragmentation in Manet» en *Selected Essays and Interviews*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, pp. 77-83

<sup>14</sup> Jeff Wall, «Marcos de referencia 2003» en *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección GG mínima, 2007, pp. 35-36

Evidentemente las referencias al mundo del arte y en concreto de la pintura no sólo se encuentran en estos grandes maestros, o a Velázquez o Poussin, sino en una serie de artistas (algunos de los cuales ya han sido nombrados) y críticos que reconfiguraron el panorama de la creación artística desde finales de los 50's y que por diferentes motivos pueden establecer una relación con la obra, tanto fotográfica como escrita de Jeff Wall. Por tanto, hablar de la producción de Wall significaría hacer alusión (en este texto al menos enunciarlos) a artistas como Jackson Pollock, Frank Stella, Carl Andre (expansión de la noción de escala), Donald Judd, Bruce Nauman, Andy Warhol, On Kawaras, o Gerhard Richter, y a los textos de Roland Barthes, Clement Greenberg o Michael Fried entre otros.

Desde el reconocimiento anterior y sin intentar proponer una visión reduccionista de una obra tan compleja y en relación con tantos otros artistas, propongo, para acotar este texto, tres momentos en los que desde mi punto de vista, la impronta de la tradición pictórica se manifiesta de una forma más palpable, y al enunciarlas espero no ser demasiado evidente:

- la elección del formato y la escala
- la composición
- los referentes (tanto conceptuales como formales)

Comienzo por los formatos ya que me parece que la decisión en cuanto a formato y tamaño de una obra son los elementos fundamentales sobre los cuales se elabora toda la construcción de la misma. En la obra de Jeff Wall la elección del formato y la escala (monumental) a la que trabaja generalmente (no todas las obras tienen el mismo formato y tamaño pero sí la mayoría de las obras con las que Wall alcanza reconocimiento internacional) hacen que su obra sea una de las pocas que difícilmente pasaría desapercibida dentro de una sala de exposiciones.

El tamaño de sus imágenes (a partir de los 2 x 2 metros aproximadamente llegando a los casi 5 metros de largo) y su cualidad de ser expuestas en cajas de luz (transparencias retro iluminadas) hacen que la imágenes cobren una materialidad, una corporeidad que recuerda a la escultura (minimalista), ya que son objetos físicos que imponen su presencia en base a su escala y sencillez de forma, y a su condición de ser objetos luminosos que se repiten a lo largo de toda la exposición. Estas cajas de luz que trascienden sus cualidades de uso (contener imágenes en un sustrato que asegura la mayor calidad de reproducción de una imagen en color) se convierten en verdaderas ventanas que se abren a nuevas realidades y que atrapan y conectan al espectador.

Creo que el sentido de escala es uno los regalos más valiosos que nos ha hecho la pintura occidental [...] pero no se trata de sólo realizar “fotografías de gran formato”, al igual que Velázquez no sólo quería hacer cuadros de gran formato. El sentido de escala no es importante por sí mismo ni nuevo.<sup>15</sup>

Podías, imaginariamente colocarte encima de un Andre mientras mirabas *Las Meninas* y la experiencia resultaba resonante, pues ambos artistas, tan diferentes en muchos aspectos, coincidían en la relación del objeto con el cuerpo de los

---

<sup>15</sup> Jeff Wall, *Fotografía e inteligencia líquida, Marcos de referencia 2003*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección GG mínima, 2007, p. 39



espectadores que lo contemplaban, así como, por supuesto, con sus propios cuerpos en el proceso de realizarlos.<sup>16</sup>

La decisión de esta escala y sistema expositivo no es desde luego en absoluto gratuita (ampliar la imagen simplemente porque se puede hacer) y está íntimamente ligada al mundo pictórico. Como Jeff Wall cuenta en distintas entrevistas, a pesar de que amaba la fotografía, no le gustaba mirarlas, sobre todo colgadas en la pared. Wall sentía que eran demasiado pequeñas para aquel formato y que por tanto se quedaban limitadas a las páginas de los libros, y que a tal escala (colgadas en la pared) proponían una muy limitada relación con el espectador. Por el contrario, le encantaba mirar pinturas, sobre todo las de gran formato, ya que al mantener una escala similar a la del cuerpo (del espectador), permitían entablar una relación directa y experimentarlas. “Así que las fotografías tendrían que ser más grandes, como pinturas; y el modelo de la pintura quedaría explícito.”<sup>17</sup>

El gran formato permite también tener una observación más completa del cuadro ya que permite ser explorada desde distintos puntos (en el espacio del museo o galería) y distancias, revelando así nuevos significados y lecturas a partir de los elementos que lo componen.

Esta idea de lo explícito del referente se encuentra en las obras que tienen una relación directa con una pintura específica.

Fundamentalmente, he extraído dos aspectos de la tradición pictórica occidental que llegan hasta el siglo XIX: un amor por las imágenes, y una idea del tamaño y la escala apropiada al arte pictórico, y apropiada al sentimiento ético por el mundo que expresa el arte pictórico.

Esta escala es la de nuestro cuerpo.<sup>18</sup>

Al trabajar a esta escala “personal” Jeff Wall busca acercar al espectador a la escena al hacer que las situaciones y elementos representados en la imagen tengan la materialidad (escala) necesaria para incluirlo dentro de ellas y hacerlo partícipe de lo que dentro de ellas acontece. Hacerlo un espectador pero también un testigo presencial de la latencia implícita en la acción congelada de la escena. Un copartícipe en la concreción de la obra que como él apunta no tiene una narrativa como tal: en contraposición a la idea extendida de que su trabajo tiene una gran carga narrativa, Wall comenta que no cree que ni sus imágenes ni ningunas otras sean muy narrativas, de hecho lo que pueden hacer las imágenes es sugerir una posible. Él no cree tener la habilidad de crear una, y además la narrativa requiere tiempo y no lo hay en la imagen. Por lo cual es hermoso sentir que se está frente a una imagen narrativa cuando en realidad no se está.<sup>19</sup>

El segundo elemento, al que le confiero la mayor importancia (es lo primero que llamó mi atención cuando vi su obra, y es lo que considero la base de todo buen trabajo fotográfico y lo que diferencia para mí a un fotógrafo de un simple feliz

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>19</sup> Traducción libre de parte de la entrevista realizada en la inauguración de su exposición en la Rüdiger Schöttle Gallery de Munich. Vernissage TV <http://vernissage.tv/blog/?s=Jeff+Wall>

poseedor de una cámara fotográfica) es la composición de sus imágenes y la creación de un discurso que realiza a partir de las mismas.

A través de la construcción que Jeff Wall realiza en cada una de sus obras se revela para mí la importancia de su formación académica en Arte, de su trabajo como profesor, de la relación que mantiene con el mundo de pintura (incluso como pintor mismo en sus inicios), y de su interés en los problemas filosóficos de la representación.

La evidencia del conocimiento y saber hacer de la construcción de una imagen (la composición), sea capturada directamente de la “realidad” o como en el caso de Jeff Wall, construida a partir del universo y referentes del autor, es un elemento no sólo determinante en la factura de cualquier artista (sobre esta estructura se sustentará todo el trabajo y discurso de la obra), sino también un elemento tangible de la procedencia y bagaje del mismo, y de la calidad de su trabajo.

Esta minuciosa disposición de cada elemento que conforma la imagen (la puesta en escena) y la correcta aplicación de todos los valores expresivos del lenguaje fotográfico que se ponen en juego, propician que la primera lectura que se hace de la obra, fruto de un enfrentamiento meramente estético, sea capaz de impactar al espectador desde la fuerza de lo visual, proponiéndole un espacio donde cada uno de los elementos va configurando un recorrido (visual) que desarrolla el discurso de la obra y que permite al espectador acceder a segundas capas de significados a medida que va leyendo la imagen (la experimenta).

Con la obra de Jeff Wall es fácil ver y reconocer que el lenguaje fotográfico es absolutamente deudor del lenguaje pictórico. Y si bien es cierto que la herramienta (la cámara) determina en gran parte el lenguaje de la fotografía, y que podríamos hablar de él con independencia de la pintura, las leyes o nociones de la “correcta” construcción de una imagen (de la composición) son herencia directa de la pintura; y el entender, apreciar y usar esa herencia en un trabajo fotográfico, es algo que logrará la solvencia en la creación de imágenes y unir valores tanto conceptuales como estéticos en una obra.

Los *tableaux vivants* que construye Wall, también encuentran un referente tanto técnico (muy cercano al sistema de producción de Wall) como en la voluntad expresiva de ideas y conceptos desde la fotografía, en la obra de Oscar Gustav Rejlander, en particular en su emblemática imagen *Los dos caminos de la vida*.

Esta latencia de la imagen que se manifiesta desde sus personajes, transfiere la sensación al espectador de que algo está pasando, recién ha pasado o está por acontecer, generando una tensión de expectativas que se cumplen en la concreción de la imagen, cuando alguien la experimenta y recrea. En este sentido las acciones representadas, no posadas (Wall no cree en las poses (en el posar), cree que hay distintos niveles de *performance* que se suceden frente a la cámara, algunas muy lentas, algunas muy rápidas y algunas en el medio<sup>20</sup>) tienen un carácter performático de escenificación.

---

<sup>20</sup> Michael Fried, «Entrevista de Michael Fried a Jeff Wall», *The Contemporary*, núm. de primavera de 1997, traducción libre, Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles, 1997

En el medio fotográfico la representación del cuerpo consiste en la construcción de gestos expresivos que pueden funcionar como emblemas.

El Gesto (pose o acción que proyecta un significado como un signo convencionalizado) entendido en el Barroco como un gesto consiente y cargado de dramatismo (teatral) ha sido abandonado en el arte moderno para ser reemplazado por “movimientos mecanicistas, acciones reflejas, involuntarias y respuestas convulsivas”<sup>21</sup>

La teatralidad en la escenificación que necesita para su trabajo (de calle) ya que el formato que utiliza no le permite experimentar las situaciones y los espacios desde un estilo documentalista (Robert Frank, Garry Winogrand) requiere una actuación que sea capaz de mantener el sentido de la inmediatez del instante en el que suceden las cosas. Esta sensación y la significación que se hace de toda la escena se da desde el “gesto” o desde los “microgestos” (reacciones automáticas o compulsivas que son emblemáticas de las tensiones sociales) como Wall los define, y que el autor construye a través de utilizar actores no profesionales en locaciones reales.

Esta reconstrucción (en algunos casos de hechos reales), y la representación de la gestualidad (teatralidad) como el motor conceptual del discurso que desarrolla (preocupaciones de índole social) me parece muy cercana a la forma de trabajar y al registro estético y la fuerza visual de Caravaggio, a la impronta y la fuerza de las miradas que salen del cuadro de los personajes de Manet, para mirar directamente al espectador y confrontarlo.

A partir de esta referencia al periodo barroco y su principal figura cierro esta reflexión con el tema de los referentes de la historia del arte y su impronta en el trabajo de Jeff Wall.

[...] Esta pintura me interesa como un cristal. Mi propia temática fue desarrollada a través de este cristal, usándolo para pasar mis ideas y sentimientos por un prisma histórico de otra obra.<sup>22</sup>

Como apunta Michael Fried en su entrevista con Jeff Wall<sup>23</sup>, en la propia obra de Manet (que se formó en parte en el Louvre copiando cuadros de Tiziano, Rembrandt, Velázquez, Goya, Delacroix, Courbet y Daumier, y entendiendo que para llegar a ser un gran maestro había que escuchar las enseñanzas de los anteriores) encontramos elementos referenciales que hacen alusión a otras pinturas. Esta capacidad de procesar y reutilizar la herencia pictórica que le precedía para sus propios fines, es absolutamente relevante para Wall: cómo usar la tradición de representación pictórica, no como una carga o camino delimitado a seguir, sino como una estadio para la creación. Manet podría ser visto como el primer pintor moderno al enunciar paradigmas que luego cobrarán enorme vigencia: citas, revisitaciones, relecturas, etc.

---

<sup>21</sup> Jeff Wall, «Gestus 1984» en *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección GG mínima, 2007, p. 7

<sup>22</sup> Jeff Wall, «Marks of indifference: Aspects of Photography in, or as Conceptual Art» en *Selected Essays and Interviews*, traducción libre, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 187

<sup>23</sup> Michael Fried, «Entrevista de Michael Fried a Jeff Wall», *The Contemporary*, núm. de primavera de 1997, traducción libre, Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles, 1997

En los 50's y 60's recuerda Wall en la entrevista, quería como todos ser un artista moderno y la idea canónica de serlo implicaba una ruptura con la tradición, ruptura que le era imposible porque admiraba profundamente el trabajo de Velázquez o Rafael. En este sentido la figura de Manet se convirtió en un "ejemplo" de cómo experimentar la tradición aunándola a la influencia que el nuevo arte experimental tenía en él.

No está de más recordar cómo Manet con su mujer desnuda entre dos hombres completamente vestidos en su *Le Déjeuner sur l'Herbe* se sirvió de modelos clásicos (*Concierto al aire libre* de Tiziano) para actualizarlos y situarlos en su época, provocando al mismo tiempo el escándalo del público del *Salon des Refusés* y convirtiéndose en el guía de los anhelos de los jóvenes pintores<sup>24</sup>.

Jeff Wall hace exactamente lo mismo que Manet al utilizar la tradición pictórica y una de las obras del pintor, *A Bar at the Folies-Bergère*, para crear *Picture for Woman*.

Picture for Women es un *remake* de Manet (*A Bar at the Folies-Bergère*). La pintura me impresionó significativamente cuando la vi repetidas veces en la Courtauld Gallery de Londres cuando era estudiante [...]

Quería comentarlo y analizarlo en una nueva imagen, tratar de dibujar fuera de su propia estructura [...]

Creé mi imagen como un diagrama teórico en un salón de clases vacío.

Un *remake* realizado como uno cinematográfico: un mismo guión que es re-trabajado para generar una apariencia, estilo y semiótica donde el film original es comentado a través del nuevo.<sup>25</sup>

Ante estos comentarios la similitud formal y conceptual cobra sentido y los valores desarrollados en el cuadro original son actualizados proponiendo una nueva relación entre los "actores" de la escenificación (*tableau vivant*), y sus roles de "artista y su modelo". Modelo que como la infanta en Velázquez, pintada 3 siglos antes que la camarera en Manet, nos miran directamente y nos hacen entrar en el universo del cuadro. Un universo delimitado por el espejo (que nos abre el campo visual gracias a la doble perspectiva que ofrece del espacio) desde el cual todo el cuadro se configura y se abre al espacio latente que no vemos por que queda fuera de sus límites (contra cuadro). Espejo desde el que tanto Wall, como Manet y Velázquez miran el resultado de su trabajo.

Wall, de la misma manera que Velázquez, muestra el elemento que le determina como autor: su herramienta de trabajo (la cámara) que ocupa la parte central de la composición y que separa al autor de la modelo y que es testigo y evidencia del proceso de creación de la imagen.

Cuando realicé *The Destroyed Room*, trabajé basándome en los escaparates comerciales de las tiendas de ropa y muebles influidos en ese momento por una violencia proveniente de la estética punk, que pronto se filtró en la economía

---

<sup>24</sup> Karine Sagner-Düchting, *Claude Monet Una fiesta para la vista*, Benediky, Taschen, 1991, p. 20

<sup>25</sup> Jeff Wall, «Typology, Luminiscence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents» en *Selected Essays and Interviews*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 187

cultural. Pensando en ellos como *tableaux morts* en oposición a los *tableaux vivants*.

El tema de la pintura de Delacroix (*La Mort de Sardanapale*) tiene algo que ver con la violencia, la agresión y la venganza cotidiana (doméstica). Creo que este cuadro es muy importante histórica y psicológicamente porque muestra el erotismo relacionado con la victoria militar idealizada en el periodo napoleónico.<sup>26</sup>

El referente compositivo de Delacroix (la diagonal de fuerza que ilumina y construye un triángulo que dirige el recorrido del cuadro desde la semioscuridad del héroe caído hasta la luminosidad de sus víctimas, las cuales son las receptoras de toda la violencia implícita en la imagen), es utilizado por Wall para proponer la misma línea de recorrido, sólo invirtiéndola y dejando a la receptora de toda la violencia (figura femenina), que en este caso se enuncia desde los rastros, en el extremo opuesto. La puesta en escena de Wall (deja la evidencia de que es un *set* construido, determinando que se lea la imagen desde esta certeza) utiliza todos los valores compositivos presentes en Delacroix para una vez más, al igual que Manet, releer la temática desde la actualidad del autor.

En *The Storyteller*, donde la herencia del paisaje (de la representación) se hace presente como en muchas otras obras donde trabaja escenas pastorales, Wall cambia la tranquilidad de los bohemios parisinos del *Déjeuner sur l'Herbe* de Manet (referenciado al *Le Concert Champêtre* de Tiziano y al *Paisaje con Diógenes* de Poussin) por *homeless* nativos de Vancouver.

Como *Déjeuner sur l'Herbe*, *The Storyteller* marca un desarrollo clave en el diálogo filosófico del arte con la naturaleza<sup>27</sup>.

Al actualizar el tema de Manet, Wall crea una imagen que además de hablar desde sus valores estéticos y referenciales, se erige como un sistema crítico de análisis de las preocupaciones de orden social que interesan a Wall y que serán también recurrentes en su obra.

A nivel de una cercanía visual (compositiva) cito otras obras de Jeff Wall y sus referentes, que como en los casos anteriores y en todo su trabajo, más allá de una primera apreciación estética, se constituyen como el punto de partida para una lectura donde la impronta y el placer por la pintura se conforman como un dispositivo crítico para reflexionar sobre la creación contemporánea y las interrelaciones que se dan entre las distintas disciplinas que la conforman.

*Diatrobe* de 1985 y *Paisaje con Diógenes* de Poussin guardan una relación donde Wall intercambia la fuerza y magnificencia del paisaje clásico y el referente filosófico de Poussin por un entorno periférico (que no pudo encontrar, pero que cuando vio en otro tipo de entorno supo reconocer)<sup>28</sup> y la presencia de dos jóvenes madres de clase trabajadora, que hablan vehementemente mientras caminan por un

---

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> Shena Wagstaff, *The Labouring Eye. Jeff Wall Photographs 1978-2004*, traducción libre, Londres, Tate Modern, 2004

<sup>28</sup> Jeff Wall, «Typology, Luminiscence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents» en *Selected Essays and Interviews*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 191

entrono indefinido alejándose de la presencia de lo construido. Todo como un gran dispositivo crítico para hablar de la sociedad contemporánea y sus contradicciones.

*Restoration* de 1993 y su analogía a *Restoring the Grand Galerie of the Louvre* de Hubert Robert (cuyas “ruinas” fueron bien recibidas por Diderot y su crítica) o *Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia*, *Vanocuver* y *Young Student Drawing* de Jean-Baptiste-Siméon son otros ejemplos donde el referente pictórico (no tan famoso comparado con Manet o Delacroix) está presente en Wall.

#### *A modo de conclusión*

Jeff Wall es sin lugar a duda uno de los principales responsables del reconocimiento y validación de la fotografía como una disciplina artística plenamente consolidada y reconocida. Una fotografía ya no supeditada ni deudora de la pintura u otras disciplinas artísticas, pero que no niega ni descarga su influencia y tradición, sino que la utiliza para crear una obra conceptual capaz de proponer a la vez un enfrentamiento estético desde la fuerza de la imagen construida, y un discurso personal. Creo que la formación de Jeff Wall, su gusto y conocimiento de los grandes maestros de la pintura occidental, antiguos y contemporáneos, es una de las principales causas de esto, y uno de los grandes valores que sustentan su obra, valores que se perciben desde la primera mirada.

Junto a Wall, Joel Peter-Witkin, cercano en formación (Master of Fine Arts) y referentes, es otro gran ejemplo de cómo la impronta de la historia del arte y en particular de la pintura son determinantes en la construcción de obras capaces de hablar desde todos los rangos de los valores estéticos y discursivos, creando obras (meta imágenes) que suman capas de significado que configuran unos de los cuerpos de obra más sofisticados y únicos del panorama fotográfico actual, y que son puntos de influencia y piezas críticas para entablar una reflexión sobre el medio de la fotografía y sus innegables capacidades artísticas.

Si Jeff Wall construye *The Destroyed Room* basándose en Delacroix, Witkin construye su propia *Balsa de la Medusa* sobre la de Gericault. Ambos revisitando la violencia y locura inherente al supuesto héroe épico en el instante de su fracaso, en el ocaso de su imperio, en el último acto insensato al que arrastran a su círculo más íntimo. Dos artistas unidos por el poder de la tradición del arte y su capacidad de erigirse como un sistema crítico sobre el mundo actual y sus preocupaciones.

José Luis Bravo  
Barcelona- México, 2008-2009

## Bibliografía

### *Libros*

BECHTLER, Cristina: *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona

LEBRERO STALS, José (intr.): *Càmeres indiscretas : Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace* amb la col.laboració especial de Dan Graham Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1992

MIGAYROU, Frédéric. *Jeff Wall : Simple indication*. La Lettre Volée. Bruxelles, 1995

NEWMAN, Michael. *Jeff Wall. Obras y Escritos*. Editorial Polígrafa. 2007

PICAZO, Glòria (ed.) *Indiferència i Singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. MACBA, Barcelona, 1997

ROSSET, Climent. *Fantasmagories: suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Les Éditions de Minuit. Paris, 2006

ROUILLÉ, André. *La photographie*. Collection folio essais. Editions Gallimard. París, 2005

SAGNER-DÜCHTING, Karine. *Claude Monet Una fiesta para la vista*. Benedik Taschen. Colonia, 1991

WAGSTAFF, Sheena. *Jeff Wall : Photographs : 1978-2004*. Tate Publishing. London, 2005

WALL, Jeff. *The Contemporary*, magazine of The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, 1997

WALL, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. GG mínima Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2007

WALL, Jeff. *Selected essays and interviews*. MOMA. New York, 2007

### *DVD*

*Contacts, Vol. 2: The Renewal of Contemporary Photography* artevideo 2005

### *Websites*

Jeff Wall  
<http://www.artnet.com/artist/17462/jeff-wall.html>

Jeff Wall: el consuelo de la fotografía

[http://www.elpais.com/articulo/arte/Jeff/Wall/consuelo/fotografia/elpbabart/20051112e  
lpbabart\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/Jeff/Wall/consuelo/fotografia/elpbabart/20051112e<br/>lpbabart_2/Tes)

Jeff Wall. In his own words

<http://www.moma.org/exhibitions/2007/jeffwall/>

Jeff Wall. Photographs 1978-2004

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/>

The Luminist

<http://www.nytimes.com/2007/02/25/magazine/25Wall.t.html?pagewanted=all>

Jeff Wall: Works in Focus 1978-2004

<http://www.sfmoma.org/wall/data/content.html>

Jeff Wall. Vernissage TV

<http://vernissage.tv/blog/?s=Jeff+Wall>

Lecture by Jeff Wall

[http://www.youtube.com/watch?v=CMFjxkmy1-  
0&feature=Playlist&p=7E3F8AEB0A12CE92&playnext=1&index=78](http://www.youtube.com/watch?v=CMFjxkmy1-<br/>0&feature=Playlist&p=7E3F8AEB0A12CE92&playnext=1&index=78)

Oxford art journal

<http://oaj.oxfordjournals.org/cgi/content/citation/30/1/117>