

FOTOGRAFÍA DE MUSEO Y PROSA DE MUSEO

El estatus de la fotografía en el museo ha cambiado radicalmente en los pasados veinte años¹. Lo que había sido un medio marginado, menor e irregularmente visto se ha convertido en uno de los elementos fundamentales de la actividad expositiva de los museos, y ha pasado a ocupar un lugar similar a la pintura en cuanto a escala, complejidad y gasto. La defensa de la obra fotográfica en la crítica y en la Historia del Arte ha adquirido buena parte de la grandiosidad y la elevada seriedad en otro tiempo reservadas a la pintura. Este extraordinario desarrollo suscita varias preguntas: ¿qué le ha hecho el museo a la fotografía en esta acomodación (y viceversa)?². ¿Cómo se ha contextualizado, literal y conceptualmente? ¿Qué tipo de reflexión sobre la fotografía se fomenta en el público y cómo se anima a pensar en ella? ¿Ha emergido una forma de fotografía, distinta de la producción fotográfica masiva, que vale la pena denominar «fotografía de museo»? Una forma de responder a estas cuestiones es examinar la notable trayectoria profesional de Jeff Wall.

Wall, nacido en 1946, es uno de los artistas fotográficos más destacados de la escena artística contemporánea, y de hecho uno de los artistas con más éxito en cualquier medio. Su mayor retrospectiva hasta el momento fue organizada en 2005 en los amplios espacios del Schaularger, Basilea, y fue seguida por una sucesión de exposiciones en los principales espacios artísticos de todo el mundo (como el MoMA, la Tate Modern, el Art Institute de Chicago y el Guggenheim de Berlín), y la publicación de un *catalogue raisonné* de su obra fotográfica hasta la actualidad, junto con una recopilación de sus escritos³. Pero lo asombroso no es meramente la publicación de bi-

¹ Me gustaría dar las gracias a Malcolm Bull, Sara Knelman y William Wood, que me ofrecieron comentarios muy provechosos sobre un borrador de este artículo. También he ofrecido parte de este material en forma de conferencia y seminario en el Departamento de Arte e Historia del Arte, y en el Centro de Humanidades de la Universidad de Stanford, y he aprovechado las conversaciones establecidas en ambos lugares.

² Esta última cuestión fue el tema del conocido análisis efectuado por Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, 1993.

³ Theodora Vischer y Heidi Naef (eds.), *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004*, Basilea y Gotinga, 2005; Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, Nueva York, 2007.

bliografía estándar que rodearía la producción de cualquier artista de éxito sino la medida en la que su obra atrae la atención de los estudiosos. La *Oxford Art Journal* dedicó un número completo a estudiarlo. En un número especial de *Art History* titulado «Photography after Conceptual Art», al menos tres de los diez artículos presentaban estudios sustanciales sobre Wall. Ha recibido tratamiento atento de figuras como Hans Belting, Jean-François Chevrier y Michael Newman⁴. Más recientemente, ha sido tomado como la figura principal, y paradigmática, en el intento de Michael Fried de remodelar el análisis de la fotografía de museo a la luz de los temas que han sostenido sus escritos desde la década de 1960: la teatralidad y la absorción⁵. Wall es la figura ideal para examinar aquí, no solo porque fue uno de los primeros fotógrafos de museo destacados sino también porque su obra ha conseguido generar una prosa de museo sobre la fotografía.

Wall es inusual entre los grandes artistas, tanto por tener un doctorado en Historia del Arte como por no haber migrado a uno de los grandes centros artísticos internacionales y permanecer en su Vancouver natal, ciudad que tiene su propia escena artística singular y fértil (una escena que cuenta con Stan Douglas y Rodney Graham entre sus principales figuras). Mediante la enseñanza y el ejemplo, Wall ha tenido una gran influencia sobre las generaciones más jóvenes de artistas fotógrafos de la ciudad. Vancouver es el escenario de la mayoría de las fotos de Wall, aunque la atracción no radica tanto en su belleza y sus rasgos distintivos como en el modo en que es una de esas típicas ciudades postindustriales situadas fuera de los centros financieros y culturales que compiten entre sí mundialmente⁶. Wall representa Vancouver, carente de lugares carismáticos, como un espacio de vistas urbanas y suburbanas nada excepcionales en las que se disponen cuidadosamente las figuras humanas. Compone escenas que a menudo se consideran actualizaciones de la visión baudelairiana de un arte que captase la vida cotidiana, y si bien el concepto de «cotidiano» ciertamente ha cambiado en su obra a lo largo de las décadas, el fotógrafo sigue dedicado a producir reconstrucciones meticulosas y elaboradas de escenas e incidentes banales.

Wall es más conocido por sus grandes transparencias de caja luminosa, que son positivos fotográficos o diapositivas encajados en vitrinas de metal poco profundas, iluminadas desde atrás con tubos fluorescentes. La técnica de la iluminación posterior es común en la publicidad, en especial en las paradas de autobús, pero también es una magnificación de las

⁴ Respectivamente: Steve Edwards (ed.), *Oxford Art Journal* XXX, 1, 2007 [en adelante *OAJ*]; Número especial sobre Jeff Wall; Diarmuid Costello y Margaret Iversen (eds.), «Photography after Conceptual Art», *Art History* XXXII, 5, diciembre de 2009; Hans Belting, *Looking Through Duchamp's Door: Art and Perspective in the Work of Duchamp*. Sugimoto. Jeff Wall, Colonia, 2009; Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, París, 2006; Michael Newman, *Jeff Wall. Works and Collected Writings*, Barcelona, 2007.

⁵ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, 2008.

⁶ Dirk Snauwaert, «Written Interview with Jeff Wall», 1996, en J. Wall, *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 263.

mesas de luz que se encuentran en cualquier procesador fotográfico profesional o en cualquier departamento de Historia del Arte. El contraste y el vigor cromático de la diapositiva superan con creces el de cualquier material impreso, y las grandes imágenes de Wall se encuentran desde hace tiempo entre las armas más inmediatamente impresionantes del arsenal fotográfico museístico: estas enormes y figurativas fotografías de escenas contemporáneas en apariencia cotidianas son muy legibles, en el sentido de que cada elemento es claramente identificable, y su combinación sugiere una narrativa. Wall rechaza la idea de que las cajas de luz sean en sí y por sí mismas objetos críticos lanzados contra la publicidad. Por el contrario, dice, son «una forma suprema de hacer una imagen fotográfica espectacular»⁷. Fue uno de los primeros artistas en la nueva oleada de fotógrafos de museo en darse cuenta del espectacular potencial del agrandamiento masivo. Al contrario que los fotoperiodistas, en cuya obra se basa, Wall usa cámaras de gran formato para hacer grandes fotografías que soporten un examen de cerca. Como en el caso de la historia académica o de la pintura mitológica, los espectadores vacilan entre quedarse atrás para ver toda la escena y avanzar para inspeccionar el detalle. Incluso ahora, cuando la fotografía de gran tamaño se ha convertido en algo habitual en el museo, la obra de Wall ofrece una clara combinación de visión del mundo, estilo, proeza técnica y objeto manufacturado.

En las obras más ambiciosas y complejas de Wall, como *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, de 1993, la imagen se reúne a partir de numerosos elementos fotográficos, montados digitalmente, al igual que un cuadro histórico del siglo XIX habría estado compuesto a partir de muchos estudios de figuras individuales. (De hecho, la obra de Wall parece llevar consigo los vestigios de esa técnica, mostrando una interrelación ligeramente extraña de figuras que recuerdan trozos de figuras a gran escala de Ingres, por ejemplo.) Aunque en el título, la composición, el tamaño y la pose de las figuras se invoca la historia del arte, obras como *Sudden Gust* tienen también el aspecto de imágenes fijas de una película, o incluso de las fotos publicitarias tomadas en los platós de cine por fotógrafos profesionales. El área de Vancouver en la que Wall tiene su estudio se convirtió en una de las localizaciones principales de rodaje para cine y televisión a partir de la década de 1980, y él aprovechó los recursos locales disponibles para hacer estas «fotografías cinematográficas». Las cajas de luz iluminan sutilmente a los espectadores y esto, junto con su tamaño y el marco de metal, suscita comparaciones con el minimalismo, que también intentaba aportar al espectador una experiencia corporal de proximidad a unos objetos con una escala cuidadosamente escogida. (Ésta era la base de la famosa crítica planteada por Fried al movimiento, que en su opinión jugaba de manera demasiado directa y teatral con el espectador, haciéndole muecas a la cá-

⁷ «Representations, Suspicions, and Critical Transparency. An Interview with Jeff Wall by T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, and Anne Wagner» [1989], en J. Wall, *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 222.

mara, por así decirlo, y sin dejar espacio para la condición absorta e intemporal que se considera necesaria para la verdadera apreciación estética)⁸.

Escenas «cotidianas»

La mayoría de los comentaristas dan por sentado que las descripciones que Wall hace de la vida cotidiana consiguen transmitir cierta trascendencia social. Pero el significado exacto de su combinación de elementos formales, técnicos e iconográficos es muy esquivo, y se podría decir que lo ha sido cada vez más, ya que Wall ha desarrollado la variedad de su obra a través de una serie de contrastes muy considerados. En un sentido, el tema de Wall es el mismo que el territorio habitual de la fotografía de museo: en reacción contra el poder sentimentaloides y sospechoso de la instantánea que capta un momento dramático (o peor aún, decisivo), las escenas cotidianas, en las que el incidente pierde importancia o no existe, se elevan mediante el agrandamiento a una importancia en apariencia épica. Las fotografías de Andreas Gursky o Thomas Struth, por tomar dos de los ejemplos más destacados, dramatizan visualmente lo cotidiano, encontrando (en una paradoja considerada y conservadora) una carismática expresión visual del desencanto weberiano. El tamaño y el gasto de estas obras distan mucho de ser secundarios a su uso social. Lo que el museo exigía de la fotografía ha sido comparable con lo que exigía del video: inflación de tamaño e inserción en la instalación, ambos enfrentados a la pantalla de televisión y la experiencia de los medios de comunicación de masas en general, intentando asegurar a los espectadores que lo que las obras de arte ofrecen es distinto de todo lo meramente reproducido. Esto va a menudo acompañado de una tendencia pomposa a insistir en su propia profundidad (un ejemplo clave a este respecto es la obra de Bill Viola y la bibliografía sobre él).

Para hacer estas fotografías monumentales sin que la imagen se vuelva perceptiblemente granulosa, los artistas usan cámaras de placas, grandes cajas que hay que sujetar con trípode. Los grandes negativos exigen lentes de distancia focal larga que a su vez exigen pequeñas aperturas para proporcionar mucha profundidad de campo. Solo raramente pueden usarse dichas cámaras para congelar el movimiento, y solo cuando el fotógrafo se aleja mucho de un tema es probable que quede enfocada toda la escena. Como Wall explicaba en uno de sus primeros textos, «por su pesadez y su fijeza, [estas cámaras] imponen condiciones rígidas sobre lo que puede presentarse bien delante de ellas»⁹. Son adecuadas para dar una perspectiva atractiva y en apariencia completa de lo banal, tomado desde una distancia al mismo tiempo física y emocional. Sin embargo, el

⁸ Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, junio de 1967, pp. 12-23.

⁹ Wall, «To the Spectator», 1979, reimpresso en T. Vischer y H. Naef (eds.), *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004*, cit., p. 438.

movimiento distintivo de Wall fue el de superar esas restricciones: su primera solución al problema fue la de hacer posar a las figuras delante de las cámaras de placas, como en un estudio de publicidad o de moda, simulando acción. La segunda, en fotos digitales más recientes, ha sido la de tomar diversas fotografías de la misma escena en diferentes puntos focales, y después combinarlas para producir (pongamos, en una escena boscosa técnicamente difícil) una profundidad de campo que sería imposible de conseguir con medios analógicos.

Estas técnicas han permitido a Wall centrarse en el incidente, si bien un incidente escenificado, y ese incidente fue admitido en el museo porque, al contrario que la incómoda interrelación entre la contingencia y la deliberación en el fotoperiodismo y en la fotografía de documentales, estaba por completo bajo el control del artista. En las obras realizadas por Wall en la década de 1980, las figuras dispuestas interactuaban entre sí de modos que sugerían tensión social, incluso conflicto, y preocupaciones de clase, raciales y de género: un capataz que grita a una confeccionadora de prendas mujer (*Outburst*, 1989); dos mujeres de aspecto empobrecido, una con un niño en brazos, caminan por una especie de terreno abandonado, una aparentemente quejándose o reprendiendo a la otra (*Diatrise*, 1985); un hombre blanco levanta la ceja al adelantar a un asiático en una acera de Vancouver (*Mimic*, 1982); dos policías blancos sujetan y cachean a un joven latino que observa desde la fotografía con mirada melancólica (*The Arrest*, 1989). En su obra más reciente, del tipo que más le gusta a Fried, el incidente pierde importancia, las figuras están más a menudo solas, absortas en una tarea trivial, y aunque a veces se deja claro el lugar que ocupan en la jerarquía social (criado, limpiador, trabajador inmigrante, dibujante), las fotos tratan más sobre el carácter de su trabajo que sobre la tensión social.

Esta combinación de escala épica e incidente escenificado no es más que la más obvia de las características distintivas de la obra de Wall. Otra es la relación de dicha obra con la pintura en la exploración que el fotógrafo hace del género pictórico, del mismo modo que hace revisiones manifiestamente artificiales, a menudo afectadas, de imágenes tradicionales en la fotografía. Si bien las obras que dieron fama a Wall son en apariencia escenas triviales de la vida diaria, se presentan de tal modo que recuerdan a la pintura vanguardista inicial, siendo sus puntos de referencia usuales Courbet y Manet. Podría pensarse que la forzada pose de estas figuras y sus extraños gestos, junto con la rara articulación del espacio, hacen referencia a la crisis provocada en la representación pictórica por las vanguardias, y que es una recreación de ella para otro tiempo y en otro medio. Hubo un momento en el que Wall estaba dispuesto a decir que Baudelaire y Manet aún tenían resonancia para la sociedad contemporánea debido a la persistencia del capitalismo¹⁰. Como en Manet, se induce

¹⁰ J. Wall, «Representations, Suspicions, and Critical Transparency. An Interview with Jeff Wall by T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, and Anne Wagner», cit., p. 208.

al espectador a esperar que el cuadro ofrezca un significado narrativo, cuando en realidad es indescifrable, y los aspectos visibles de la alienación social se ofrecen mediante el modo en que las figuras ocupan un espacio relacionándose entre sí, y mediante su juego de miradas, expresiones y gestos, y los detalles de su vestimenta y postura.

Otra rareza es el carácter de las manipulaciones fotográficas de Wall. No es que otros fotógrafos de museo que han hecho obras gráficas de gran tamaño a partir de la década de 1980 no efectuasen una considerable alteración de sus imágenes; de hecho, ésta era la práctica usual. Richard Avedon, otro pionero del agrandamiento masivo, realizó variaciones tonales altamente elaboradas de sus obras gráficas para efectuar una versión elevada y teatral del estilo documental. Otros fotógrafos artísticos que experimentaron inicialmente con la tecnología digital lo hicieron para resaltar la conciencia del espectador ante lo extraño de estas técnicas, realizando combinaciones metamorfoseadas de imágenes (Nancy Burson), seres híbridos manifiestamente hechos con collage (Margi Geerlinks) y usando una pixelación exagerada (Michael Emsdorf). Wall, por el contrario, la usó para unir fotografías y producir escenas naturalistas y unificadas que negaban las tecnologías mediante las que las habían hecho. Si bien los fotógrafos habían realizado montajes ilusionísticos análogos desde los primeros días del medio (en la obra paisajística de Gustave Le Gray, por ejemplo, o las complejas escenas con figuras de Oscar Gustav Rejlander), era muy inusual que un artista utilizara técnicas digitales con ese fin en las décadas de 1980 y 1990. También era extraño visto el anterior interés de Wall por un arte que revelase sus propios medios. En 1984 había escrito sobre la amenaza que en otro tiempo la fotografía había supuesto para la pintura:

La fotografía revela su propia presencia técnica dentro del concepto de la imagen, y por consiguiente revela el significado históricamente nuevo del interior mecanizado del gran arte espiritual de la propia pintura¹¹.

Esto se contempló como una saludable desmistificación, y por eso es más extraño que cuando Wall adoptó las nuevas técnicas, en 1991, las pusiera al servicio de una emulación más eficaz e invisible del arte «espiritual». Wall sostiene además una insistente guerra contra la reproducción mecánica de la fotografía, una técnica artística común, de hecho habitual, llevada aquí al extremo¹². Muchas de las grandes obras para caja de luz están realizadas como piezas únicas, y las demás se hacen en ediciones muy pequeñas, raramente más de dos o tres. Si bien otros grandes fotógrafos de museo hacen ediciones limitadas de sus obras de mayor tamaño, las

¹¹ J. Wall, «Unity and Fragmentation in Manet» [1984], en *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 78.

¹² Un notable estudio sobre las consecuencias de esta restricción de la reproducción mecánica puede hallarse en Eric Hobsbawm, *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes*, Londres, 1998.

de Wall son más limitadas aún¹³. Esta restricción de la oferta puede ser para insistir en el carácter de objeto (frente al carácter de imagen) de las obras. Influye en el modo en el que se ve la obra, en especial para esos tipos de arte mundial que viajan profusamente, ya que su relación con la obra será similar a la que tienen con una pintura: solo puede verse en un lugar a la vez. Wall también ha producido una obra relativamente reducida (el *Catalogue Raisonné* incluye 120 obras en 26 años). Nuevamente, esto no es infrecuente en algunos fotógrafos de museo que producen un número pequeño de imágenes meticulosamente trabajadas, aunque de nuevo Wall destaca. Éste dista, sin embargo, de ser el único modelo comercialmente viable, como demuestran las proliferas trayectorias profesionales de figuras como Nobuyoshi Araki y Wolfgang Tillmans. Un resultado de la combinación de importancia, baja producción y bajo tamaño de las ediciones de Wall es que su obra se ha encarecido mucho: el precio de venta de una fotografía grande ronda el millón de dólares¹⁴.

En la década de 1970, Wall se identificaba con la izquierda, y siguió haciéndolo en las primeras décadas de su éxito comercial. Incluso en la década de 1980, en una época en la que el giro tácitamente macartista purgaba el arte «político» de museos y galerías, él siguió siendo comercial y en apariencia radical. De hecho, puede considerarse parte de una distinguida generación de fotógrafos teóricos de izquierdas, junto a Victor Burgin, Martha Rosler, Allan Sekula y Jo Spence, que también trabajaban como educadores, y cuyos escritos transformaron la teoría y la historia de la fotografía. Si bien sus escritos nunca tuvieron tanto impacto como los de esos compañeros de profesión, Wall enseñó durante muchos años en las universidades de Vancouver, y algunos de sus complejos artículos sobre fotografía circularon entre los expertos. Pero, mientras que el arte radical de Sekula y Rosler ha recuperado fuerzas en el circuito de las bienales, tras el ascenso de los movimientos anticapitalistas y la guerra contra el terrorismo, Wall ha adoptado una posición política más conservadora. Aunque en otro tiempo fuera posible interpretar su obra inicial, con la construcción fragmentaria de una escena naturalista, como modelo de estética lukácsiana, Wall y la mayor parte de sus intérpretes recientes parecen ahora distanciarse de las primeras asociaciones radicales. El artista explicaba en 2005 lo siguiente:

No me gusta la idea de tener un interés extraestético en mis temas, como si éstos me interesasen por su aspecto social. Al comienzo, me encontraba bajo la falsa ilusión de que tenía esos intereses. Crecí en la década de 1960 y 1970, entre la contracultura y la Nueva Izquierda, y sigo creyendo muchas de esas cosas, pero realmente no son aplicables a mi obra. Yo antes pensaba que eran aplicables a mi obra, pero he comprendido que no¹⁵.

¹³ Andreas Gursky, por ejemplo, hace entre cuatro y seis ediciones incluso de las versiones más grandes de sus obras; Thomas Struth, hace por lo general diez; Cindy Sherman, en su obra de gran escala más reciente, entre seis y diez.

¹⁴ Véase Arthur Lubow, «The Luminist», *The New York Times Magazine*, 25 de febrero de 2007.

¹⁵ Craig Burnett, *Jeff Wall*, Londres, 2005, p. 30.

William Wood, que ha publicado mucho trabajo analizando la escena artística de Vancouver, sostiene que incluso en la década de 1980, la relación de Wall y otros como él (incluidos Rodney Graham y Ken Lum) con la negatividad de la vanguardia era histórica y elegiaca, carecía de una perspectiva atacante o activista. En aquel momento había en Vancouver una variedad de alternativas radicales, entre las que se encontraban el establecimiento de espacios dirigidos por artistas, las prácticas feministas, los estudios sobre la historia de las Primeras Naciones, los vídeo-activistas y el cine experimental. Wall y sus colegas preferían un pesimismo mordaz y melancólico, derivado de la Teoría Crítica, que hacía hincapié en la derrota política¹⁶. El lúcido y penetrante análisis que Wall hizo del arte conceptual (escrito cuando la reacción neoliberal empezaba a afianzarse), en el que planteaba la necesaria imperfección de su crítica de las empresas y las instituciones del arte, y al que consideraba como un movimiento forjado por la derrota de la izquierda y los medios cada vez menores que le quedaban al radicalismo, también puede contemplarse como una descripción de su propia postura¹⁷.

Requisitos de entrada

Por lo tanto, como primer esbozo de la interacción de estas particularidades, podría ser que el radicalismo de Wall se excusara por otros elementos conservadores y espectaculares de su práctica, y que su carácter elegiaco e histórico fuese en todo caso tranquilizador. Los museos que deseaban ampliar la composición social de su público se sentían atraídos por una fotografía de gran tamaño, fácilmente interpretable, que trataba sobre cuestiones sociales familiares contemporáneas. Mientras que muchos artistas fotógrafos de izquierda hacían una obra relativamente barata, fácil de reproducir y distribuir, y descuidaban las destrezas artísticas tradicionales para favorecer las virtudes educativas y de diálogo, la obra de Wall siempre aspiró al museo, no al aula. Si bien las cajas de luz se elaboraban usando tecnología avanzada, también eran cómodamente tradicionales en sus insistentes referencias a la historia del arte, captadas en la relación de las figuras, sus gestos, la iluminación, y muy a menudo la referencia específica a renombrados cuadros del pasado. He aquí lo que Wall escribió sobre la «pintura occidental» anterior a las vanguardias (de Rafael, Dureró, Bellini y otros maestros):

Se conoce como producto de un don, de una elevada destreza, profunda emoción y hábil planeamiento. Juega con la noción de lo espontáneo, de lo inesperado. El creador de obras maestras de la pintura lo prepara todo por ade-

¹⁶ William Wood, «The Insufficiency of the World», en Dieter Roelstraete y Scott Watson (eds.), *Intertidal: Vancouver Art and Artists*, Amberes, 2005, pp. 71, 64-65.

¹⁷ J. Wall, «Dan Graham's Kammerspiel» [1982], en M. Newman, *Jeff Wall. Works and Collected Writings*, cit., pp. 265-298, en especial pp. 271-272.

lantado, sin embargo confía en que toda la planificación del mundo solo conduzca a algo fresco, móvil, ligero y fascinante¹⁸.

Dicho con la habitual elocuencia de Wall, esto claramente suena a que está describiendo su propia ambición, así como las virtudes de los viejos maestros demasiado apresuradamente descartadas por las vanguardias y el conceptualismo. Fueron estas condiciones de familiaridad, y sobre todo la evidente garantía de la enorme seriedad, de la intensidad y la dedicación al trabajo y la firme creencia en la calidad de Wall, lo que ayudó a situar al artista a la cabeza de la ola de fotografía de museo.

Era irónico, aunque no sorprendente, que el ataque para llevar la fotografía al museo (a través de la galería de arte contemporáneo y la Kunsthal) se efectuase imitando a la pintura, táctica que resultó fallida para los pictorialistas a finales del siglo XIX. En palabras de Walter Benjamin, los teóricos de la fotografía «asumieron nada menos que la legitimación del fotógrafo ante el mismísimo tribunal que él estaba en proceso de derrocar»¹⁹. Los fotógrafos pictorialistas apelaron al tribunal mediante la imitación de las superficies de la pintura y los grabados, y mediante la meticulosa manipulación de cada foto para individualizarla y convertirla en un objeto único y en una emanación de la sensibilidad artística. Las superficies de la caja de luz de Wall no son excepcionales, excepto por la alta resolución que acabaría convirtiéndose en un estereotipo, un marcador de hecho, de la fotografía de museo, pero el tribunal quedó satisfecho con la denigración de la reproducibilidad a favor del objeto singular, y la presencia de tantos elementos manifiestamente tradicionales. Ahora la práctica habitual de los fotógrafos de museo es la de hacer referencia frecuente e insistente a la pintura y a la historia del arte, como forma de situar con firmeza sus productos mecánicos en el ámbito del gran arte.

Esta seguridad la amplió Wall mediante el uso del montaje digital. Éste le permitió un control detallado sobre cada elemento de la escena fotográfica, y rompió la férrea asociación de la fotografía con la reproducción de la contingencia. Como dijo Wall, escribiendo sobre su primera foto digital, *The Stumbling Block* (1991), la digitalización amplió una «poesía visual o poesía en prosa» que entra en conflicto con el aspecto deíctico de la fotografía²⁰. Aunque carecería de sentido recurrir a una interpretación estricta de los cuadros en función de las intenciones del artista, y de la interacción del tema descrito y la forma de esa descripción —el inventario de bienes de la Historia del Arte, la bibliografía interna del museo— para analizar una instantánea, sí es posible aplicarla con cierta verosimilitud a una fotografía sobre la que el artista tiene tanto control. Desde el punto de

¹⁸ Jeff Wall, «“Marks of Indifference”: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art» [1995], en *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 144.

¹⁹ Walter Benjamin, «Small History of Photography» [1931], en *Selected Writings, Vol. 2, 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, 1999, p. 508.

²⁰ Texto sin título, 1992, reimpresso en *Jeff Wall. Catalogue Raisonné*, cit., p. 333.

vista del museo, este uso de la tecnología digital fue una evolución muy bien recibida. La suspicacia histórica del museo hacia la fotografía había descansado en su reproducibilidad y en su carácter mecánico: la reproducibilidad se había solucionado por el método tradicional de limitar la oferta; ahora el mecanismo se había desvanecido a favor de la imagen trabajada a mano (o al menos con el ratón o el lápiz digital), en la que el espectador nunca podía saber con seguridad qué fragmento estaba libre del ejercicio de la sensibilidad artística. Mejor aún, al contrario que los montajes *kitsch* de la época victoriana, que emulaban demasiado de cerca a la pintura, los resultados seguían pareciendo enteramente fotográficos: había nacido un nuevo medio híbrido.

El medio y la autonomía

La cuestión del medio es sobre la que se han librado las controversias acerca de la reputación de Wall. La más destacada de sus críticos, Rosalind Krauss, sostiene por ejemplo que Wall, con su uso de la caja de luz, inventó un medio artístico pero nunca se lo tomó en serio, y que hacerlo habría sido difícil porque es muy singular y carece de historia estética. De hecho, es un medio tan distintivo que solo puede practicarlo un artista²¹. El no haberlo conseguido consigna la reelaboración de los viejos maestros realizada por Wall a la categoría de pastiche²². A este argumento subyacen dos suposiciones, y ambas pueden ser cuestionadas: la primera, que es necesario interrogar al medio para alcanzar la seriedad artística. Esta opinión ha llevado a Krauss y otros miembros del grupo *October* a adoptar una actitud hostil hacia grandes porciones del arte contemporáneo (por ejemplo, la instalación) porque el concepto de especificidad del medio, y una reflexión crítica sobre el mismo, no puede aplicarse con facilidad a dichas obras²³. La segunda suposición es que la caja de luz cuenta como medio, en lugar de ser meramente una forma de exponer positivos fotográficos, los cuales sí tienen una historia que data de la invención del autocromo a comienzos del pasado siglo. En todo caso, la cuestión de las calidades específicas del medio de la fotografía es compleja: mientras que la pintura vanguardista autónoma tendía a la abstracción, los intentos de producir una fotografía vanguardista autónoma y centrada en el medio (mediante los esfuerzos del grupo f64, por ejemplo) los condujo, después de experimentar con el enfoque nítido, la gran profundidad de campo y la gama tonal plena, a una descripción más completa de los temas en el mundo y un debilitamiento de la autonomía. No está claro cuáles son sus cualidades fotográficas esenciales. El propio Wall

²¹ Rosalind Krauss, «...And Then Turn Away? An Essay on James Coleman», *October* 81 (1997), p. 8. De hecho, la han usado otros artistas, aunque es cierto que ninguno está tan identificado con él como Wall.

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ Véase, por ejemplo, Rosalind Krauss, «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, 1999.

comenta que «las propiedades específicas de la fotografía son contradictorias»²⁴, y ciertamente hay rasgos intrínsecos de la fotografía, como el enfoque selectivo, las verticales convergentes, la expansión gradual de la lente y el movimiento desdibujado, que en gran medida se desvanecen en la fotografía contemporánea convertida en arte culto, adherida a sus convenciones notablemente estrictas, aunque no escritas.

Pero la acusación de Krauss tiene cierta razón de ser porque durante buena parte de su trayectoria profesional Wall ha hecho fotografías que emulaban cuadros, y esta esclavización de un medio a otro puede obrar en detrimento de ambos. Por ejemplo, Wall afirma ser el heredero de la crisis de la escena pictórica, ejemplificada en la obra de Manet, en la que la unidad y la fragmentación se sostienen en tensión productiva, siendo la primera un ideal que zozobra ante la expresión de la alienación social en la segunda²⁵. Sin embargo, como sostiene Stewart Martin, «la afirmación de que Manet pinta la vida moderna es precaria, incluso sofista», ya que la pincelada poco convencional, las composiciones desordenadas y las extrañas perspectivas de Manet no encuentran equivalentes fotográficos en Wall, cuyas obras semejan, por el contrario, las lisas superficies pictóricas del neoclasicismo²⁶. En la transposición de un medio a otro, la carga crítica de la pintura vanguardista, inherente en las técnicas pictóricas, se pierde.

Para responder a esa acusación, desde aproximadamente 1990, Wall se ha ocupado en su obra de explorar la historia de la fotografía junto con la de la pintura (Michael Newman define éste como un cambio de Manet a Atget en el «genio rector» de Wall)²⁷, haciendo obras con un carácter documental (o casi documental), junto con grandes grabados en blanco y negro, algunos de los cuales juegan con los límites de la perceptibilidad en tonos sepulcrales (de un modo programático, estos grabados oscuros sirven de contraste con las obras en caja de luz en las que todo está detalladamente iluminado). El uso del blanco y negro también ha permitido una reflexión sobre las convenciones de la tradición documental en la fotografía. No obstante, no deberían exagerarse los efectos, y las obras recientes de Wall, incluidas las fotografías monocromas, siguen siendo analizadas en gran medida en función de la pintura, como ocurre en general con la fotografía de museo, en la que habitualmente se resta importancia a la historia de la fotografía²⁸.

²⁴ «Interview. Arielle Pelenc in Correspondence with Jeff Wall», en Thierry de Duve, Arielle Pelenc y Boris Groys, *Jeff Wall*, Londres, 1996, p. 9. Ésta es una de las producciones ilustradas de Phaidon.

²⁵ J. Wall, «Unity and Fragmentation in Manet» [1984], en *Selected Essays and Writings*, cit., pp. 77-83.

²⁶ S. Martin, «All's Tableau Mort», *OAJ*, cit., pp. 126-127.

²⁷ M. Newman, *Jeff Wall. Works and Collected Writings*, cit., p. 224.

²⁸ Véase, por ejemplo, Craig Burnett, «Jeff Wall. Black and White Photographs 1996-2007», en White Cube, *Jeff Wall. Black and White Photographs 1996-2007*, Londres, 2007, sin página, donde las obras se relacionan con Poussin y Cézanne.

Pero es notable que en las largas disquisiciones acerca del medio presentes en la bibliografía sobre Wall, se analicen muy poco los efectos de la digitalización. El estudio extenso, detallado y complejo de Newman sobre el medio en Wall apenas los menciona²⁹. Hans Belting también despacha el tema afirmando que Wall

no emplea una nueva técnica fotográfica, sino que por el contrario «edita» el motivo que parece describir nuestro mundo diario delante de la cámara, al igual que nosotros editaríamos imágenes con el Photoshop. Por eso su principio no cambió cuando empezó a usar la tecnología digital³⁰.

El «parece» podría llevar aquí más peso del que se le otorga. Ambos escritores siguen el ejemplo de Wall al restar importancia a la digitalización:

Pienso que el procedimiento de deconstruir la fotografía como retórica ha alcanzado el límite del agotamiento. Esta línea de investigación no ha conseguido proporcionar una alternativa a nuestra aceptación de una base física para la imagen fotográfica. No hemos progresado más allá de donde estábamos cuando el medio era nuevo, y no lo haremos³¹.

Desde este punto de vista, las fotografías se hacen grabando la luz que refleja de las imágenes, y eso es todo. Pero el trabajo que supone la construcción de las principales obras de Wall debería hacernos meditar. Fried ofrece una crónica detallada de los dos años que le llevó hacer *A View from an Apartment* (2004-2005), una escena visualmente exuberante pero en apariencia trivial de dos mujeres en un piso, una leyendo una revista y otra caminando junto a una tabla de planchar³². Para hacerla tuvo que alquilar un piso, contratar una modelo que viviera allí y lo amueblase, largas sesiones de fotos y la combinación digital de varios elementos, en especial las vistas desde las ventanas a la ciudad de Vancouver en el crepúsculo. Con *The Flooded Grave* (1998-2000, las fechas son en sí reveladoras), un procedimiento muy complejo y largo produjo una imagen al tiempo naturalista y alucinatoria, en la que se ve el fondo de una sepultura como un entorno submarino. Wall combinó primero el fondo y el primer plano de la imagen de dos cementerios, después construyó un tanque hecho con dos moldes de la sepultura excavada para llenarlo de criaturas marinas, y después efectuó la difícilísima tarea de combinar digitalmente los diversos elementos de modo tal que no se notasen las uniones³³. Wall sugiere que incluso una imagen tan compleja si-

²⁹ M. Newman, *Jeff Wall. Works and Collected Writings*, cit., pp. 161-224.

³⁰ H. Belting, *Looking Through Duchamp's Door. Art and Perspective in the Work of Duchamp*. Sugimoto. *Jeff Wall*, cit., p. 176.

³¹ «The Hole Truth. Jan Tumlir talks with Jeff Wall about *The Flooded Grave*», en Rolf Lauter (ed.), *Jeff Wall. Figures and Places. Selected Works from 1978-2000*, Múnich, 2001, p. 154.

³² M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., pp. 56-57.

³³ Se puede seguir la crónica completa de este procedimiento en «The Hole Truth. Jan Tumlir talks with Jeff Wall about *The Flooded Grave*», cit., pp. 150-157.

que siendo déctica, porque cada elemento es un acto de fotografía, de luz reflejada en una película³⁴.

Ciertamente, en este aspecto subestima su propia inventiva y en qué medida ha cambiado el carácter ontológico del medio. En el fotoperiodismo, al que a menudo Wall ha emulado, hay una gran parte de casualidad, y los fotógrafos tienen poco control sobre la imagen; pueden tomar decisiones sobre dónde situar la cámara, cuándo apretar el disparador, cómo usar el enfoque selectivo y la longitud focal de la lente, pero los otros factores permanecen en su mayoría fuera de su capacidad de manipulación. Ésta ha sido la base para que algunos críticos nieguen a la fotografía la categoría plena de medio estético, porque al espectador le resulta muy difícil distinguir qué fue lo intencionado y qué lo accidental³⁵. Las manipulaciones de Wall son de tal alcance que sitúa al espectador en la posición de asumir que todos los elementos de la escena han sido elaborados por el artista, bien sea mediante selección o manipulación del objeto fotografiado, o por medios digitales. La contingencia no se elimina por completo, pero la intención satura cada punto de la imagen, al igual que en la fotografía del sector publicitario, el comercial o el de las relaciones públicas. Si bien algunas herramientas de Photoshop meramente simulan las técnicas del cuarto oscuro tradicional, otras hacen una amplia variedad de alteraciones muy configurables y de buena calidad en las imágenes, que incluyen prestaciones tales como agudizar y precisar el control del color que eran desconocidas en la tecnología analógica.

La fotografía digital debe contar, desde luego, como un nuevo medio, y si las manipulaciones se realizan abiertamente, puede usarse para reflexionar sobre la relación entre la fotografía directa y la contingencia. A este respecto, sin embargo, mediante su ocultación, nos enfrentamos a un estado de fotografía a medias, en que cada superficie se ha limpiado e inclinado digitalmente a voluntad del artista. Y a este respecto, la acusación de Krauss tiene verdadera fuerza, no solo para la práctica de Wall sino también para los escritos de quienes lo defienden, porque en ambos se niega y oculta el nuevo medio³⁶.

La prosa del museo

En la nueva oleada de bibliografía sobre Wall, y en especial en la grandiosidad y el porte del *Catalogue Raisonné*, un volumen enorme que do-

³⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵ Una declaración notable de esta posición se encuentra en el artículo de Roger Scruton titulado «Photography and Representation», en *The Aesthetic Understanding*, Londres, 1983.

³⁶ En una conferencia reciente, Wall dio el lógico paso siguiente de negar la importancia del medio fotográfico, considerándolo meramente uno más en la gama de las técnicas descriptivas, junto con la escultura, la pintura y el grabado, que se oponen al arte conceptual y su pro-genie. Jeff Wall, *Depiction, Object, Event. Hermes Lecture 2006*, 's-Hertogenbosch, 2006.

cumenta con meticulosidad cada fotografía admitida en la obra completa, se plantean varias suspicacias: está implícito en la monumental longitud y en la prosa fuertemente adornada de las publicaciones que Wall es un gran artista, e incluso desde algunos puntos de vista, el salvador de la tradición pictórica occidental. Los autores se esfuerzan por entregar un análogo en prosa a la experiencia estética proporcionada por las fotografías, con resultados a un tiempo vagos y empalagosos: las obras se califican de «misteriosas y líricas», o se dice de ellas que ofrecen «una especie de amplitud pictórica» y producen «una especie de cautivadora luminosidad»; o que manifiestan una duración bergsoniana en la que «las nociones cíclicas, lineales, polares o abstractas del tiempo convergen en sincronía»³⁷. En el libro de Fried titulado *Why Photography Matters as Art as Never Before*, el análisis cede regularmente ante el misticismo de un compromiso intemporal con la fotografía autónoma. Acerca de la fotografía en la que Wall muestra un limpiacristales limpiando las ventanas en la reconstrucción del famoso Pabellón Barcelona de Mies van der Rohe (*Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999*), y la forma en la que Wall ha escenificado y reconstruido la escena, Fried escribe que es

una composición de gran complejidad pictórica e intelectual, que aprovecha la «magia» de la absorción para inducir al espectador o espectadora a aceptar como verosímil algo que «saben» que, en el mejor de los casos, es improbable³⁸.

En una edición anterior de este artículo, Fried omitía las comillas en la palabra «magia» pero no está claro qué se gana con la adición de éstas³⁹. El libro concluye con un largo análisis sobre la reconstrucción por parte de Wall de una escena de la tetralogía de Mishima, *El mar de la fertilidad*, y con una conspicua obra de plegaria a Dios inspirada en Mishima, nuevamente centrada en la intemporalidad⁴⁰.

Un rasgo sorprendente de esta bibliografía es el extraordinario dominio ejercido por los propios escritos y entrevistas del autor. Ciertamente Wall es un comentarista inteligente de su propia obra y de la de otros, pero la posición de los escritos, entre la declaración del artista y el análisis académico, y las oscilaciones entre ambos, puede ser difícil de cuadrar. Algunos análisis muy agudos acerca de la evolución histórica del arte se unen a pasajes de carácter poético e incluso místico.

También me gustan los fregaderos sucios, las empapadas ropas abandonadas que continuamente veo en el callejón que hay detrás de mi estudio, depósi-

³⁷ M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 62; Briony Fer, «Night», en *OAJ*, pp. 80, 77; R. Lauter (ed.), *Jeff Wall. Figures and Places. Selected Works from 1978-2000*, cit., pp. 23-24.

³⁸ M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 75.

³⁹ Michael Fried, «Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday», *Critical Inquiry* 33 (2007), p. 517.

⁴⁰ M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 352.

tos encostrados de líquido seco y todas las demás cosas pintorescas tan afines al espíritu de la fotografía⁴¹.

En sus primeros escritos, Wall cultiva una ingeniosa y lúdica reunión de opuestos, en una conjunción dialéctica o paradójica que aporta frases hermosas expresadas con agudeza, en parte análisis y en parte representación artística. Por ejemplo, las torres de oficinas de cristal de Mies van der Rohe y Philip Johnson expresan «con fría ironía y desapego aquello en lo que de hecho se ha convertido la ciudad: una mala vista». O «el proyecto arquitectónico de la casa de cristal revela en puridad su destino histórico: vivir en virtud de su propia muerte»⁴².

Los escritos de Wall también están acosados por diversos fantasmas, antaño espectros de la Teoría Crítica que convocaban y lamentaban los ideales políticos perdidos, ahora sombras de la historia del arte que revolotean dentro y fuera de la conciencia en busca de belleza:

Siempre hay algo espectral –fantasmal– en lo genérico, ya que cualquier nueva versión o variante lleva de algún modo en sí todas las variantes pasadas. Esta cualidad es una especie de resonancia, de sentimiento tenue, que para mí es un aspecto esencial de la belleza y del placer estético⁴³.

El *Catalogue Raisonné* reedita muchos de los textos de Wall, tanto artículos largos como muchos textos más breves sobre obras individuales que complementan las entradas del catálogo. En diversos marcos elaborados sobre la historia del vanguardismo, el movimiento moderno, el conceptualismo y la historia de la fotografía, Wall proporciona una extensa contextualización de su obra a las que de manera natural se refieren los críticos y los historiadores, y de las que raramente escapan⁴⁴. También ha concedido muchas entrevistas sobre sus propias obras. El predominio de esa bibliografía se percibe por la medida en que se reedita en monografías, y la regularidad con la que otros lo citan. El modo en que se efectúan esas citas también es notable porque, a pesar de las marcadas oscilaciones de las posturas de Wall a lo largo de los años, sus declaraciones rara vez son sometidas a examen crítico, sino que por el contrario se asumen como prueba incontrovertible para la interpretación de sus imágenes. Fried, por ejemplo, cita a Wall con frecuencia y de manera reverente, y dado que a Wall le interesan desde hace tiempo los escritos de Fried, incluso consigue citar a Wall citando a Fried⁴⁵.

⁴¹ Jeff Wall, «A Note about Clearing», [2000], en *Jeff Wall: Catalogue Raisonné*, cit., p. 393.

⁴² J. Wall, «Dan Graham's Kammerspiel», cit., pp. 55, 65.

⁴³ «Interview. Arielle Pelenc in Correspondence with Jeff Wall», cit., p. 14.

⁴⁴ Entre estos artículos se incluyen «Dan Graham's Kammerspiel», «Unity and Fragmentation in Manet», «Roy Arden. An Artist and His Models» y «Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», todos los cuales pueden encontrarse en *Selected Essays and Interviews*, cit.

⁴⁵ M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 38.

Adrian Rifkin, en un artículo crítico sobre Wall, escribe acerca del efecto, en referencia a la monografía de Phaidon sobre el artista, editada por Thierry de Duve y otros, que también reproduce mucho de lo escrito por Wall:

Las propias palabras de Wall se apropian y procesan plenamente todo lo que las toca, con el efecto de que la relación entre las prácticas de hacer y teorizar, en la obra y lo que la rodea, forman un cierre monumental del que la apertura, la cuestión o las lecturas descontroladas no son nada más que una de las características de su monumentalidad. En un giro no demasiado sutil, lo crítico emerge en sí como la forma de valor más elevada y compartida, la mercancía que nos es ofrecida por el libro y figurada en un vaciamiento mutuo de arte y discurso crítico⁴⁶.

En el *Catalogue Raisonné*, los textos de Wall se denominan «primarios», mientras que los de otros autores son secundarios. Si bien la cuestión de qué se considera texto primario en el estudio del arte contemporáneo es delicada, la designación aquí tiene un sentido: nos permite ver claramente la obra de Wall como una unidad de texto e imagen, cada uno dependiente del otro.

El artista escribe

Podemos proyectar brevemente la interrelación de la obra y la prosa a través de varios momentos en la trayectoria profesional de Wall para así señalar los cambios. Los primeros escritos, dos artículos largos sobre la obra de Dan Graham redactados en 1981 y 1982, estaban muy influenciados por Adorno, especialmente en tanto que aplicado a las artes visuales a través de los escritos de Benjamin Buchloh⁴⁷. En ellos, el profundo sentimiento de pesimismo cultural, derrotismo, ironía y desapego se alivia un poco al plantear la posibilidad de que los modelos artísticos que yuxtaponen elementos normalmente prohibidos pueden seguir conteniendo una carga crítica. De igual modo, en el artículo sobre Manet escrito por Wall en 1984, la idea de que la fragmentación absoluta se había convertido en la estética predominante en la fotografía contemporánea ofrecía la posibilidad de poner una contención antiortodoxa a la fragmentación y a la unidad⁴⁸. Estos escritos se corresponden con la evolución del estilo y el tema distintivos de Wall en las obras realizadas entre 1982 y 1985, la mayoría escenas de calle como *No* (1983), en la que un hombre de aspecto adinerado pasa ante una prostituta por la noche, o *Milk* (1984), en la que un joven –posiblemente indigente– está sentado en la acera delante de un nuevo edificio de ladrillo mientras la leche de un cartón que sostiene en la mano salta por el aire.

⁴⁶ Adrian Rifkin, «What is a Minor Artist? A First and Last Note on Jeff Wall at Tate Modern», disponible en [www.gai-savoir.net].

⁴⁷ J. Wall, «A Draft for Dan Graham's Kammerspiel» (1981); «Dan Graham's Kammerspiel», ambos en *Selected Essays and Interviews*, cit., pp. 11-75.

⁴⁸ J. Wall, «Unity and Fragmentation in Manet».

Mientras que el himno de Baudelaire para elogiar a Constantin Guys por sus meticulosas, inmersivas, desinteresadas e inocentes ilustraciones de la vida moderna resaltaban el «splendor y la majestuosidad» del «río de la vida», la versión de Wall es mucho más lóbrega⁴⁹. La decadencia y la derrota de la clase obrera pueden leerse en estas imágenes, construidas cuando la economía neoliberal comenzaba su terrible despliegue. *Mimic*, por ejemplo, como señala Walter Benn Michaels, no es una mera reconstrucción de un gesto racista casual, sino que debería situarse en el contexto de una oleada de inmigración a Canadá a partir de la década de 1960 de asiáticos académicamente preparados, que provocó todavía más desventaja económica en la clase trabajadora existente⁵⁰. *Abundance* (1985) muestra dos ancianas recogiendo ropa usada de una caja con el cartel de «Gratis», una de ellas mirando a la cámara de manera consciente, mostrando las muchas capas de ropa que lleva encima como una absurda señal de su necesidad. Mostrar dichos temas de esta manera fría y épica habla de un distanciamiento irónico. *The Thinker* (1986), primera obra de Wall que contiene elementos de fantasía, es una revisión explícita del monumento propuesto por Durero a la derrota de la Revuelta campesina⁵¹. La figura, un hombre con botas de trabajo y traje, se sienta sobre un tronco y trozos de cemento, mirando una estación de tren, el silo de trigo de una cooperativa establecida hace mucho tiempo y, en la distancia, las torres de Vancouver. El hombre es de una edad en la que, si perdiera el trabajo, no es probable que encontrase otro salvo de esos no cualificados, temporales y mal pagados. Como en el grabado de Durero, de su espalda sobresale una espada. Por encima de su cabeza la foto está dividida por el pesado negro de los cables de teléfonos, los portadores de datos que transmitieron el fin del poder nacional efectivo de la clase obrera. Ciertamente a Wall le preocupaba transmitir esta situación, pero nada en estas imágenes apunta a una resistencia. El vertido de la leche puede indicar el derramamiento inútil de lágrimas.

En dos artículos publicados en 1988 sobre Rodney Graham y Stephan Balkenhol, Wall se aparta del pesimismo adorniano, diciendo primero que algunos aspectos de la fragmentación de posguerra en el arte, como el Arte Povera, ofrecían «vistas de posibilidad y esperanza», y asimismo que había oportunidades en la renuncia a una forma experimental que se había «congelado en la ortodoxia», y el abrazo utópico de lo figurativo, en especial de la figura humana⁵². En ellos el modelo es Ernst Bloch, y si bien Wall sigue escribiendo sobre el capitalismo, ya no se centra tanto en la

⁴⁹ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, Londres, 1984, p. 11.

⁵⁰ Walter Benn Michaels, «The Politics of a Good Picture: Race, Class, and Form in Jeff Wall's *Mimic*», *PMLA*, 125, I, 2010, pp. 178-179.

⁵¹ *Jeff Wall. Catalogue Raisonné*, cit., p. 302.

⁵² «Into the Forest: Two Sketches for Studies of Rodney Graham's Work» [1988]; «An Outline of a Context for Stephan Balkenhol's Work» [1988], en J. Wall, *Selected Essays and Interviews*, cit., pp. 87-101, 103-107. Las citas corresponden a las pp. 103 y 105.



© 2010 Jeff Wall

Milk, 1984. Transparencia en caja de luz, 187-229 cm.

clase; de hecho, con relación a la depredación ecológica, usa los términos «nos» y «nosotros». Este cambio va acompañado en 1988-1989 de obras en las que hay descripciones más abiertas de la opresión y el conflicto: sexual, racial y de clase. Hay imágenes de desahucio, el distanciamiento de una pareja, los reproches de un capataz a una trabajadora en una fábrica de ropa, burlas y quizá acoso a niños, y detenciones. Sin embargo, aunque este periodo marca el punto culminante de descripción del conflicto social en Wall, los oprimidos (cuando pueden identificarse) permanecen pasivos e impotentes, y lo utópico se mantiene como una posibilidad meramente formal.

En un ensayo breve de 1989, «Photography and Liquid Intelligence», publicado en una gran exposición en grupo en la que la obra de Wall se mostraba junto con la de Robert Adams, Bernd y Hilla Becher, Thomas Struth y otros, el artista establecía un contraste entre el aspecto húmedo y el aspecto seco de la fotografía. Lo seco estaba asociado con la óptica, la geometría, la balística, la certeza y la precisión; lo húmedo con el trabajo arcaico preindustrial, lo caótico y lo impredecible; la combinación de ambos en la fotografía alcanza «una autorreflexión histórica, una memoria de la senda que ha recorrido hasta el presente»⁵³. Invoca asimismo *Solaris*, la película de Tarkovsky, para sugerir que el caos líquido (o la in-

⁵³ J. Wall, «Photography and Liquid Intelligence», *Selected Essays and Interviews*, cit., pp. 109-110.

teligencia líquida) tiene sus propios fines y agentes, que pueden estar alejados de los nuestros. El entusiasmo por la teoría del caos y la ciencia ficción encaja, quizá, en la tendencia experimentada en aquel momento por parte de la izquierda a consolarse con remotas posibilidades utópicas y en la creencia de que los que ocupaban el poder no podían predecir ni controlar las consecuencias de sus acciones. De nuevo, sugiere un punto de vista distante, muy olímpico.

En 1992 y 1993, Wall realizó obras enormes y muy manipuladas. Algunas eran abiertamente fantásticas, como *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, una elaborada escena de una «conversación» entre soldados soviéticos recientemente asesinados. Otras eran verosímiles, aunque claramente solo realizables con montaje, como *A Sudden Gust of Wind*; y otras usan una extensa manipulación para presentar escenas tranquilas y naturalistas, como en *Restoration* (1993). En 1993, Wall escribió también un artículo sobre la obra del fotógrafo artista de Vancouver Roy Arden. En él, el principal argumento es que el fotoperiodismo contiene una estructura dialéctica que comprende lo prosaico y lo poético, que es también una tensión entre el instante y la narrativa implícita del evento descrito⁵⁴. Los fotografías artísticos, sin embargo, no practican meramente el fotoperiodismo o cualquier otro género fotográfico convencional, sino que por el contrario lo emulan y reflexionan sobre él⁵⁵. Las obras estrictamente compuestas por Arden en la década de 1980

se elevan en el punto exacto en el que parecen obras autónomas del arte pictórico. Reflejan el momento en el que el fotoperiodismo se convierte en arte, y el último en el que sigue siendo lírico, miniatura y utilitario; es decir, en el que sigue siendo reportaje⁵⁶.

Nuevamente, esto refleja de manera nítida los propios objetivos de Wall: *Dead Troops Talk* es una instilación muy consciente de fantasía y, por supuesto, composición académica de las figuras en el fotoperiodismo. En *A Sudden Gust of Wind*, un tema banal aunque fotoperiodístico –una reunión de empresarios y trabajadores en una granja– se transforma al parecer momentáneamente en una escena que evoca el pasado y la historia del arte por el tiempo atmosférico (un sistema caótico), que dispersa el instrumental –documentos de trabajo– por los aires.

⁵⁴ J. Wall, «Roy Arden. An Artist and His Models» (1993), en *Selected Essays and Interviews*, cit., pp. 115-117.

⁵⁵ Esta afirmación la hará también en un ensayo posterior, en el que sostiene que Henri Cartier-Bresson, Walker Evans y Brassai hacían arte imitando el fotoperiodismo; éste es un argumento clave para Wall, incapaz de aceptar que el reportaje puede ser arte, sino que les habría llegado a todos en forma de noticia. Véase «Marks of Indifference», *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 145.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

En *Restoration*, las mujeres asumen el lento y concienzudo trabajo de restaurar *Bourbaki Panorama*, la tela de Edouard Castres, en Lucerna, que muestra el paso a Suiza en 1871 de una porción del ejército francés en desbandada. La enorme fotografía panorámica de Wall es una celebración de su trabajo, y es la primera de muchas obras elaboradas en las que el artista toma como tema esas tareas a menudo pasadas por alto. De hecho, Wall considera que las mujeres sirven de modelo conceptual de cómo debería ser la sociedad:

Pienso que una de las funciones históricas del arte pictórico es hacer imágenes que de alguna manera sean también modelos de comportamiento. En primer lugar, son modelos conceptuales de lo que debería ser una imagen, porque puede pensarse que cada imagen es una propuesta de un modelo de lo que es una imagen válida. Pero también los comportamientos de las figuras en la imagen pueden ser modelos, o al menos propuestas de modelos, de comportamiento social, o de cualquier tipo⁵⁷.

Hay claramente un paralelo entre el propio trabajo meticuloso de Wall en la escenificación, la fotografía y el montaje digital, y el de las restauradoras. Además, a Wall le satisface decir a este respecto que *Restoration* tiene una connotación posrevolucionaria, incluso contrarrevolucionaria, en la que el antiguo régimen se conserva e incluso recobra vida. Éste es ciertamente el resurgimiento de una vieja tradición pictórica, pero, como veremos más adelante, va cada vez más acompañado por otros elementos conservadores adjuntos.

La sostenida producción escrita de Wall, tanto sobre su arte como sobre el de otros, ha descendido, y la velocidad a la que produce las fotografías ha ido aumentando, a medida que se ha introducido en los grabados en blanco y negro y en cajas de luz más pequeñas. Aunque sigue concediendo muchas entrevistas, hay muchos temas sobre los que prefiere guardar silencio. Es revelador que en la última entrevista incluida en la selección de artículos y entrevistas acabe diciendo: «Hoy en día ya no me interesa tanto comentar las interpretaciones de mi obra, ni la de otros»⁵⁸. Apenas lo necesita, porque ha encontrado unos representantes muy efectivos en aquellos historiadores del arte que han escrito en abundancia sobre su obra, y cuyos escritos siguen dominados por las propias opiniones de Wall.

A la caza de fuentes

Para quienes se ponen de su lado, Wall es uno de los artistas más importantes de su generación, o incluso de su época. Michael Newman, entre los defensores más efusivos del fotógrafo, escribe:

⁵⁷ «Jeff Wall in Conversation with Martin Schwander» [1993], en *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 234.

⁵⁸ «Post-60s' Photography and its Modernist Context: A Conversation between Jeff Wall and John Roberts» [2006], en J. Wall, *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 345.

Podemos pensar que el Duchamp de *Le grand verre* y *Etant donnés* no estaba rompiendo con la tradición pictórica sino que, de un modo muy perverso y fetichista, la estaba conservando para que la escena pictórica occidental pudiera ser reanimada para su misteriosa vida sobrenatural en las transparencias Cibachrome iluminadas por detrás de Wall y transportada a las fotografías directivas de gran tamaño realizadas por una generación de artistas inspirados por el ejemplo de este artista⁵⁹.

Esta opinión sobre Duchamp, que refleja la de Wall, es muy excéntrica, porque lo considera un salvador y no un destructor de la tradición artística⁶⁰. Aunque dicha opinión habría parecido increíble en la época en la que Duchamp adquirió renovada importancia para el mundo del arte contemporáneo, a finales de la década de 1950, cuando las formas de arte tradicionales fueron sometidas a un ataque sostenido, sí adquiere una verosimilitud «perversa» cuando el conceptualismo y el espectáculo se han fundido en la gran conversación que ahora se considera arte; después de todo, algunos de sus elementos sí pueden ser pictóricos o tradicionales. Aunque no hay unanimidad entre los admiradores de Wall acerca del legado de Duchamp (y de hecho para Fried ésta es la figura que llevó al arte a morar entre los medios, no dentro de ellos, y en consecuencia, abolió la calidad y el valor), sí la hay acerca de la valía de Wall⁶¹. Fried sostiene explícitamente que es la fotografía de museo la que ha renovado la tradición pictórica occidental que en otro tiempo se basaba en la pintura, y que Wall se encuentra entre las figuras más importantes que han captado que ésta es la tarea correcta de la fotografía⁶². Situar a Wall en esa posición es más que dar a entender que, al igual que Duchamp, no es meramente un gran artista, sino un artista que ha provocado un duradero y gran cambio artístico.

Un marcado rasgo de esta bibliografía es el esfuerzo que hace por determinar las fuentes y las influencias que hay tras las fotos de Wall (en un intento, quizá, de determinar los componentes de ese «sentimiento tenue»). Ciertamente Wall ha hecho referencia a cuadros en sus obras, con reelaboraciones explícitas de Delacroix, Hokusai y Manet. En algunos escritos sobre Historia del Arte, se concede al análisis de las fuentes y a la interpretación visual estricta una relevancia particular por su influencia en cuestiones ideológicas, políticas o de otro tipo. Steve Edwards, por ejemplo, en su reseña de *A Donkey in Blackpool* (1999), que Wall realizó para emparejar con una de las pinturas de caballos más celebradas de Stubbs, *Whistlejacket*, deja claro el tipo de vinculaciones de clase de ambos, su situa-

⁵⁹ Michael Newman, «Towards the Reinvigoration of the “Western Tableau”: Some Notes on Jeff Wall and Duchamp», *OAJ*, p. 100.

⁶⁰ Respecto a esta última opinión de Wall de que Duchamp forma parte de «una gran cultura pictórica», véase «Interview between Jeff Wall and Jean-François Chevrier», en Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, cit., p. 320.

⁶¹ Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, 1998, pp. 44-45.

⁶² M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 37.

ción en mundos de ocio muy distintos, las alusiones cristianas en el tema del asno, y usa este análisis para sugerir que la imagen puede interpretarse (de nuevo) como monumento a la derrotada clase obrera⁶³.

Más a menudo, sin embargo, la identificación de las fuentes parece un ejercicio para asegurar que las obras reciben la atención que les corresponde por ser arte, imbuyéndoles profundidad histórica, y al tiempo demostrando la perspicacia, el conocimiento y la sensibilidad del autor. Y así Newman, al analizar *The Destroyed Room*, que es (como nos dice Wall) una reflexión sobre *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix, también encuentra referencias a Duchamp (en la iluminación y la puesta en escena), a las villas pompeyanas (en el color de la pared), a Matisse, Courbet y Barnett Newman⁶⁴. Thierry de Duve, entre otros, escoge una figura de *The Storyteller* (1986) que parece recordar otra de *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, y hace un gran juego, aunque vago, con su significado⁶⁵. Puede señalarse que el propio Wall ha hecho algunas declaraciones expresando escepticismo ante esa caza de fuentes. Escribe que el modelo de *The Storyteller* que parecía recordar las figuras de la obra de Manet, lo hace por accidente, aunque «todo el mundo se fijó en ello»⁶⁶. Además, en su obra *Odradek* (1994), basada en un relato de Kafka, cuando se le pregunta si la chica que baja las escaleras alude a Duchamp o a Richter, Wall afirma que él no hace «ese tipo de chistes» y que no es más que una chica bajando unas escaleras: «El que quiera pensarlo que lo piense. La ilustración hace que unas cosas se parezcan a otras»⁶⁷.

Esto no quiere decir que debamos enfrentar las declaraciones de un artista con las de un crítico o historiador, y que se considere que éstas son las que presentan deficiencias. Ocurre por el contrario que el juego de encontrar imágenes que se parecen a otras es probablemente interminable e inútil (excepto como validación artística), sin la disciplina de un punto situado fuera de una historia del arte que, en el peor de los casos, emula la supuesta autonomía de las fotografías. Los artistas, y Wall el que menos, difícilmente son inocentes a este respecto ya que, como hemos visto, hacer referencias a la historia del arte es una de las tácticas más fiables para conseguir que se hable de una obra como si fuera arte. Dentro del contexto del mundo artístico y las posiciones competitivas adoptadas por artistas, críticos e historiadores, es difícil no ver dichas referencias a las fuentes como una forma de exhibición social, que están indeleblemente marcadas por las desigualdades de clase, educación y la oportunidad para el ocio culto.

⁶³ S. Edwards, «Poor Ass!», *OAJ*, cit., pp. 39-54.

⁶⁴ Michael Newman, *Jeff Wall: Works and Collected Writings*, cit., pp. 17, 21.

⁶⁵ Thierry de Duve, «The Mainstream and the Crooked Path», en Th. de Duve et al., *Jeff Wall*, cit., pp. 46-47.

⁶⁶ C. Burnett, *Jeff Wall*, cit., p. 39.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 77.

La contaminación de la cultura de masas

El interés por la comparación en la historia del arte ha llegado a ser igualado por un abandono e incluso una denigración de la cultura de masas, que resta importancia a lo que los espectadores no especializados pueden experimentar al mirar las obras de Wall, que tratan, después de todo, sobre la «vida cotidiana». En parte, esta hostilidad está relacionada con la idea generalizada de que el arte puede ofrecer un antídoto a la cultura de masas tecnológica que proporciona soluciones rápidas y desechables de relatos estereotipados, emociones ya confeccionadas y formas estándar. Por eso se supone que el arte del vídeo, en su huida del corte rápido y la obra cinematográfica y televisiva de cámara móvil, fomenta un modo más lento, considerado y crítico de contemplar las imágenes en movimiento. Similares afirmaciones se hacen acerca de la fotografía de gran formato del museo frente a la fotografía que se consume con rapidez en periódicos, revistas y anuncios publicitarios. Para algunos críticos, uno de los logros de Wall es el de mantener al espectador ante un medio que normalmente se contempla con tanta rapidez y se destripa en busca de una narración reconocible o una carga emotiva⁶⁸. Otros preconizan una completa separación entre la cultura de masas y la obra de arte, y sitúan por completo a Wall en el lado de la segunda⁶⁹.

La pizca de verdad que contienen estas opiniones radica en la necesidad estructural que la fotografía artística tiene de oponerse a la masiva industria de producción de imágenes, al igual que el arte culto en general debe distinguirse de la cultura de masas. No obstante, las opiniones personales de Wall sobre este tema han cambiado drásticamente y antes no le importaba tanto situar las fuentes de su propia obra en el cine, la televisión e incluso la publicidad y la presentación comercial⁷⁰. La primera caja de luz, *The Destroyed Room*, tomaba a Delacroix como inspiración, como hemos visto, pero también indicaba sus raíces en lo comercial al reflejar la artificialidad de los ensambles de la habitación hechos para escaparates. Este «desorden construido» se exponía en un escaparate de la galería, mirando a la calle, como en una tienda⁷¹. Hoy en día, sin embargo, el artista no quiere que los espectadores piensen en nada distinto al arte culto. En respuesta a una pregunta sobre si *Dead Troops Talk* pudiera estar relacionada con el imaginario televisivo o periodístico, Wall contestaba:

El simple hecho de que yo hiciera una fotografía de guerra no significa que de manera automática o necesaria deba asociarse con el imaginario de los me-

⁶⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁹ Véase Hans Dickel, «Image Technology and the Pictorial Image. Media Images versus Art Images», en R. Lauter (ed.), *Jeff Wall: Figures and Places: Selected Works from 1978-2000*, cit.

⁷⁰ Véase Jeff Wall, «To the Spectator», en *Jeff Wall. Catalogue Raisonné*, cit., p. 438.

⁷¹ La expresión es de H. Belting, *Looking Through Duchamp's Door: Art and Perspective in the Work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*, cit., p. 150.

dios de comunicación. Eso supone que el imaginario de los medios es un horizonte total para la experiencia de todos. Esas suposiciones han alcanzado ahora la fase de la ortodoxia. Es una forma nada libre de concebir la experiencia que los espectadores tienen de las obras de arte, nada libre e irrealista. Conformista, institucionalizada, académica, de manual y asfixiante.

Wall afirma a continuación que el arte es una experiencia independiente del mundo, y que los estudios culturales y la inmersión en los medios de comunicación de masas amenazan al canon occidental⁷². Quizá las fuentes y las referencias útiles para un artista joven y desconocido sean muy distintas de las de quienes se sitúan en la cima del mundo museístico, pero también puede ser que, al centrarse exclusivamente en el arte culto, parte de las asociaciones y afiliaciones más interesantes de la fotografía —en especial con el fotoperiodismo, el comercio y el cine que el propio Wall exploró con agudeza en sus primeros escritos— se pierdan.

La prosa escrita por los defensores de Wall va destinada al museo, al igual que las fotografías. Aparece directamente en los catálogos o en libros publicados por las editoriales de los museos, mientras que el resto de la bibliografía apuntala diversos textos de los comisarios con opiniones autorizadas e ideas, e influye en el modo en que se cuelgan y yuxtaponen las obras. De este modo, tema, objeto, disposición e interpretación en los carteles y folletos de exposiciones, catálogos y textos monográficos, y el incentivo de las reacciones adecuadas en el público forman parte integrante de la «obra», que no es una mera colección de objetos, sino por el contrario la construcción de una red social que incluye coleccionistas, conservadores, críticos, historiadores del arte y (por último) espectadores.

El paradigma de estos escritos es el libro de Fried titulado *Why Photography Matters as Art as Never Before*, que al centrarse de manera resuelta en la tradición pictórica y en lo que el autor considera características fundamentales de ésta, su grandiosa importancia e incluso su diseño, se dirige hacia una validación estética del tema. Aunque hay una cierta meditación ontológica sobre la fotografía, e incluso se afirma que la fotografía está «destinada» a hacer un trabajo ontológico, el carácter y la extensión de su contribución permanecen sin especificar⁷³. El propósito fundamental de esta prosa es asegurar el estatus de su objeto de estudio para el museo y el canon. Si bien las opiniones de Fried no se mantienen completamente intactas desde la juventud y se ve obligado a reconocer los aspectos «teatrales» de la obra de Wall, éstas solo se inclinan hacia una mayor altura de absorción, de un paralelo entre el tema y el espectador, ambos sumergidos en la forma intemporal de la atención cercana, apartados del clamor del mundo, y participando en un compromiso con la apreciación del tra-

⁷² Gordon McDonald, «Interview: Jeff Wall», *Photoworks* (2005-2006), pp. 20-23.

⁷³ M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 3.

bajo y la estética que permanece cómodamente sin cambios a lo largo de los siglos.

El lector de esta bibliografía, ahora complicada y muy extensa, se encontrará con un burbujeante estofado de referencias teóricas, políticas, de Historia del Arte y culturales en las que Wall es el maestro. Tal vez aprendiera de su estudio universitario sobre Duchamp el valor de crear unas obras de arte y un discurso que juntos funcionan como trampas interpretativas; que, mediante la elaboración de contrastes razonables –monocromo frente a color, luz frente a oscuridad, la fantasía frente a lo cotidiano, el paisaje frente a la naturaleza muerta, las composiciones de figuras aisladas frente a las de múltiples figuras, lo grande frente a lo pequeño, la pose frente al documental, por tomar solo algunos– son capaces de generar interminables círculos de referencia y autorreferencia⁷⁴. Los propios escritos de Wall, en ocasiones un modelo de lectura atenta, dan una clave sobre los resultados. Al explorar los elementos que componen una obra de Dan Graham, el proyecto *Alteration*, Wall efectúa un largo y brillante análisis sobre el uso del vidrio en la arquitectura, la casa de cristal vanguardista, el bloque de oficinas, las urbanizaciones de casas prácticamente iguales, las áreas residenciales suburbanas y el urbanismo en general; poco menos de treinta páginas dedicadas a un escrupuloso desempaque del significado cultural⁷⁵. Esto, por incluir solo tres elementos introducidos en novedosa yuxtaposición en el proyecto de Graham: cristal, espejo y casas iguales. Dado que lo que se examina aquí no es meramente cada elemento tomado por sí solo sino las relaciones entre ellos, la complejidad de dicho análisis debe aumentar exponencialmente a medida que se añaden nuevos elementos. Es fácil entender que la obra de Wall no admite un análisis acabado de este tipo.

La Historia del Arte y la crítica del arte son víctimas voluntarias de la trampa interpretativa, en buena medida por la necesidad institucional de generar continuamente textos que sirvan de refuerzo a la obra en el sector del arte contemporáneo y para las evaluaciones contables estatales de las «producciones» de investigación. Las múltiples interpretaciones, la indeterminación y una repulsión hacia el «esencialismo» son las piedras de toque de este discurso, que exuda el embriagador perfume del misticismo posmoderno. También se supone que tienen una estrecha afinidad con lo que el arte ofrece como suplemento consolador a la cultura de masas y la vida laboral. La obra de Wall habita ahora cómodamente en el centro de esta ortodoxia. No sorprende leer en la introducción del *Catalogue Raisonné*, en un texto seguramente avalado por el artista, que sus fotografías «no tienen pretensiones morales y no comunican un significado fijo, sino que resaltan la inestabilidad y la contingencia de su contenido»⁷⁶.

⁷⁴ Theodora Visher, «Introduction», en *Jeff Wall. Catalogue Raisonné*, cit., p. 10.

⁷⁵ J. Wall, «Dan Graham's Kammerspiel», cit., pp. 31-75.

⁷⁶ Theodora Visher, «Introduction», en *Jeff Wall. Catalogue Raisonné*, cit., p. 10.

¿Es posible, entonces, cortar este nudo gordiano de fuentes, teorías y referencias? En la mayoría de la bibliografía reciente sobre Wall, tomada en conjunto, pueden encontrarse las características de buena parte de los escritos contemporáneos sobre arte: «poesía», publicidad e indeterminación; los antidotos pueden ser el materialismo, la neutralidad y la política.

«Objetualidad»

Para empezar con lo material, entre los comentarios más obvios que se pueden hacer sobre las cajas de luz es que son objetos grandes y de fabricación cara, necesarios para que Wall desarrolle la evolución de un estilo característico como artista excepcional e individualista, y que se usan para controlar y restringir la exposición de las imágenes de Wall. En los primeros años, Wall dejó claro que el gasto en sí de hacer estas transparencias (junto con el de la propia foto escenificada cinematográficamente) era una ventaja: representaban su compromiso con el arte, atraían una atención seria, y el dinero para garantizar su futura trayectoria artística profesional⁷⁷. La rareza de tales objetos aumenta las distancias y la frecuencia con la que necesitan ser transportados. El mundo del arte apenas ha empezado a afrontar su extraordinario despilfarro medioambiental, exacerbado a medida que se ha ido globalizando y basando en eventos, y a medida que las bandadas de aviones privados siguen la gira mundial de bienales y ferias de arte, mientras que raros y pesados objetos artísticos son transportados por avión, acompañados de mensajeros. Es una situación especialmente perversa en la que hay buenos argumentos para decir que la «obra» no es una caja de luz determinada (que podría ser reemplazada si se dañase o destruyese; de hecho algunas han sido reemplazadas tras sufrir una degradación irreparable debido a los materiales usados en su construcción), sino por el contrario el archivo digital a partir del cual está hecha la foto; y éste podría ser enviado a cualquier parte del mundo que disponga de conexión a Internet, con muy poco gasto o impacto medioambiental. Por el contrario, el control de la imagen, conservar su valor de mercado y mantener su exposición en manos de los expertos, triunfa sobre las demás consideraciones.

En cuanto a la neutralidad, lo importante no es necesariamente estar a favor o en contra de dichas fotografías, ciertamente no en lo referente al lugar que ocupan en un canon estético. Por el contrario, podemos examinar neutralmente sus efectos. Las obras de caja de luz de Wall son cosas grandes, detalladas y de colores vivos, entretenidas de mirar, un simulacro tan convincente como cualquier foto publicitaria o de moda; pueden conseguir que pensemos en otro arte; pueden conseguir que pensemos sobre la política o la sociedad. Su utilidad para el museo —al proporcionar una forma de espectáculo que tiene que verse como objeto físico en

⁷⁷ J. Wall, «To the Spectator», en *Jeff Wall. Catalogue Raisonné*, cit., pp. 437-438.

un espacio físico para conseguir todo su efecto, y como generador de discurso sobre historia del arte— es obvia. El legado de Wall está claro en la proliferación de grandes y complejas piezas de figuras escenificadas para las paredes del museo, *tableaux vivants* de la edad contemporánea. Algunos de sus seguidores con más éxito apuntan a los elementos más dudosos de la obra de Wall, ocultos por el relativo tacto de éste. Las escenas muy caramamente escenificadas, manipuladas y amaneradas de Gregory Crewdson insinúan oscuros sucesos en las zonas residenciales. Su aire barato e inferior recuerda a David Lynch pero también desarrolla el contraste entre lo trivial y lo fantástico hallado en Wall. David LaChapelle, un retratista de revistas muy conocido que se ha pasado a la fotografía artística, usa procedimientos digitales para recrear escenas de figuras alegóricas complejas y muy pulidas en las que las referencias reconocibles a la historia del arte se mezclan con imágenes de famosos y una cultura pop en ostentoso abandono. Las advertencias de Wall acerca de la contaminación de la tradición pictórica con la cultura de masas tienen aquí su peor encarnación, mientras que el brillo inhumano de la carne de LaChapelle y la limpieza demasiado perfecta de sus objetos ponen a la vista lo oculto en Wall: el medio híbrido que es la fotografía pintada digitalmente.

En cuanto a la política: hace poco más de diez años, a John Roberts le parecía verosímil sostener que el realismo de Wall no era tanto cuestión de estética estricta como reconocimiento de una conexión histórica entre la representación y la posibilidad de establecer una cultura ciudadana para el arte, de modo que defender una pintura de la vida moderna era aferrarse al ideal de un público no burgués para el arte⁷⁸. Más recientemente, Michael Newman sostenía que se ha experimentado en Wall un cambio de la obra en la que la belleza se veía como una promesa y la base para una crítica del presente, incluidas las relaciones sociales injustas, al actual rechazo de lo utópico. A continuación cita a Wall:

La agresión utópica contra lo actual, contra lo lento y lo imperfecto, la veo como una retórica, como una de las últimas formaciones de la vanguardia. La democracia comporta imperfección. El rasgo estético fundamental de la cultura democrática es el gusto por la imperfección. Está relacionado con aceptar su presencia y saber que todo lo que haces se realizará exactamente como tú quieres, y que otros también tendrán algo que decir al respecto⁷⁹.

Ésta es solo una de las declaraciones recientes de Wall sobre la función que el arte puede desempeñar en una «democracia imperfecta»:

⁷⁸ John Roberts, *The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday*, Manchester, 1998, p. 187.

⁷⁹ Philip Ursprung, Jacques Herzog, Jeff Wall y Cristina Bechtler, *Pictures of Architecture/Architecture of Pictures. A Conversation Between Jacques Herzog and Jeff Wall*, Nueva York, 2004, p. 67; citado en M. Newman, *Jeff Wall. Works and Collected Writings*, Barcelona, 2007.

Uno de los grandes procesos que se mantienen en la sociedad democrática moderna es aquel en el que las personas aprenden a aceptar la imperfección en ellas mismas y en otros. Por eso pienso que lo ordinario tiene una enorme carga en el plano artístico porque arruina las viejas jerarquías del arte y permite que emerjan nuevos sentimientos. Pienso que trabajando con eso es posible crear un nuevo sentimiento de lo bello; un sentimiento renovado⁸⁰.

En la tradición occidental, la fealdad se asocia con el mal, como señala el propio Wall, y en consecuencia, por deducción, la belleza con la virtud; aquí con las actividades banales cotidianas, a menudo con las que implican el cuidado de una persona o un objeto, en particular la limpieza. Es una concentración de las tareas de mejora y mantenimiento, pasadas por alto en un arte conservador, lo que intenta dar expresión a la lucha por una modesta mejora, y darle forma hermosa y coherencia. Esto puede verse con más claridad en el ambicioso y complejo montaje titulado *Morning Clearing*. Fried y otros han sometido esta foto a interpretaciones muy abstrusas⁸¹, pero puede verse como una descripción a una escala grandiosa y extraordinariamente trabajosa de un acto pasado por alto que, no obstante, es fundamental para el efecto ideal del lujoso vanguardismo de Mies, que ciertamente quedaría arruinado por un poco de suciedad. El limpiador, como Wall lo muestra en la foto, está absorbido en su tarea como nosotros los espectadores lo deberíamos estar en la espectacular imagen de Wall. Él está por completo, aunque no felizmente, perdido en la eliminación del agua jabonosa del cristal, y puede compararse con las representaciones de trabajadores agrícolas en la Inglaterra del siglo XVIII, definidos por su lugar fijo en el orden jerárquico natural⁸². El marco de un monumento moderno asume aquí el lugar del paisaje, pero el mensaje es similar: el del trabajo virtuoso, ordinario pero necesario, que ocupa su lugar en el mantenimiento del «orden imperfecto de la democracia». En su apreciación compleja y elitista de las virtudes sencillas, los amantes del arte, a quienes les gusta considerarse criaturas complejas, pueden considerarla una escena pastoral.

El punto de referencia para Wall en estos comentarios sobre la democracia ya no es la Teoría Crítica sino Walt Whitman en el ensayo titulado «Vistas democráticas», y los comentarios de Diderot sobre la naturaleza imperfectible de la humanidad. Las poses y las relaciones extrañas y forzadas de las figuras que siguen caracterizando la obra de Wall, y que antes estaban relacionadas con el vanguardismo crítico, la alienación y las forzadas relaciones sociales, tienden ahora a registrar la imperfección democrática.

⁸⁰ Wall citado en C. Burnett, *Jeff Wall*, cit., p. 89.

⁸¹ M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., pp. 66-82. Se puede hallar una contrainterpretación igualmente compleja en Christine Conley, «Morning Cleaning: Jeff Wall and *The Large Glass*», *Art History* XXXII, 5 (2009), pp. 996-1015.

⁸² En David Solkin, *Richard Wilson. The Landscape of Reaction*, Londres, 1982, se puede encontrar una opinión sobre la obra paisajística de Richard Wilson que siguió a estas líneas de argumentación y en su momento produjo una furiosa controversia.

Wall comenta que «esta imperfección supone delicadeza y perdón, y el reto artístico es expresar eso sin sentimentalismos»⁸³.

El cambio puede registrarse mediante el extraordinario impulso de Wall de rehacer algunas de sus primeras obras, en especial *Eviction Struggle* [Pelea de desahucio] (1988), que ha sido digitalmente remodelada usando las fotos de trabajo originales bajo el nuevo título de *An Eviction* (2004). Las cajas de luz ya estaban en manos de coleccionistas, de modo que los propietarios tuvieron que aceptar la sustitución de sus obras viejas por las nuevas. En la versión posterior, Wall hizo extensos cambios en la posición de las figuras y los coches, y disminuyó el contraste tonal de la fotografía. Más significativo es que, en línea con el cambio de título, Wall elimina dos figuras que no solamente observan la escena sino que miran fijamente desde la distancia, y que pueden interpretarse como funcionarios o caseros que supervisan el desahucio⁸⁴. De este modo pasamos de una pieza que durante mucho tiempo fue una visión paisajística del conflicto de clases, a una que puede interpretarse más fácilmente como meditación sobre la imperfección humana, en la que se rebaja el tono de las relaciones de poder y se pierde la «lucha».

La tensión entre una descripción en apariencia radical de las consecuencias sociales del neoliberalismo y el carácter espectacularmente mercantilizado de la obra de Wall se ha evaporado. En su lugar, vemos una celebración de lo que el artista considera la vida democrática tal y como se vive. Un ejemplo claro es *Dressed Poultry* (2007), que muestra trabajadoras preparando pollos sacrificados para comer. Una mira a la cámara, riendo como si estuviese disfrutando un chiste, y a pesar del banal desorden del cobertizo y del sangriento trabajo, la escena es casi alegre. Whitman recomienda la variedad y la libertad como los principios básicos de su visión de la democracia, y «que el pleno juego de la naturaleza humana se expanda en direcciones innumerables e incluso opuestas»⁸⁵. Es una buena descripción, también, del viejo ideal del artista, el héroe burgués sin fundamento, libre de restricciones materiales y culturales, y de la obra que resulta. Cuando la vida de esta democracia aparece en las cajas de luz, no es difícil interpretar dichas fotos como un anuncio publicitario de lo que existe.

Los pensamientos de Wall sobre la democracia, sin embargo, suscitan dudas acerca de las posibilidades de una cultura democrática. ¿Deben buscarse en la cultura exclusiva y especializada de los pocos, enfrentada a la cultura de masas y de los medios de comunicación de masas, que Wall recomienda, una cultura hecha por unos cuantos grandes artistas que sostienen la gran tradición?⁸⁶ ¿Deben alcanzarse mediante objetos raros y

⁸³ «Arielle Pelenc in Correspondence with Jeff Wall», cit., p. 21.

⁸⁴ Estoy en deuda con William Wood por este argumento.

⁸⁵ Walt Whitman, *Leaves of Grass and Democratic Vistas*, Londres, 1912, p. 301.

⁸⁶ Véase G. McDonald, «Interview: Jeff Wall», cit., pp. 20, 23.

enormemente caros hechos por artistas individualistas en estilos propios? ¿Necesitamos esos genios que interpretan el mundo visualmente, los comisarios que controlan la forma en que se ven sus productos, y el peso de esos volúmenes de Historia del Arte que nos dicen cómo ver? ¿O por el contrario una cultura democrática sería colectiva, participativa, dialogante y menos centrada en el objeto singular y en las instituciones regidas por los ricos? ¿Sería más rápida de mover, libremente copiable y alterable, y también quizá efímera?

En 1989, en unos comentarios muy interesantes sobre la reducción simplista de toda representación a la complicidad con el capitalismo, Wall sostenía que muy probablemente dichas opiniones se mantengan en las capitales, cuyos habitantes no son solo consumidores de imágenes sino que también tienden a trabajar en enormes sectores productores de imágenes, o cerca de dichos sectores. En ese ámbito, las imágenes parecen flotar libres de contexto, referente y naturaleza, para convertirse en «propiedades completamente móviles» y regidas por el ciclo empresarial⁸⁷. En los años transcurridos desde entonces, la distinción entre los productores y los consumidores de imágenes se ha erosionado, sobre todo en el caso de la fotografía y el vídeo, porque casi todos los teléfonos móviles tienen cámara incorporada, y la tecnología digital ha proporcionado un medio no solo para tomar imágenes, sino también para publicarlas. Muchas más personas no solo toman fotos sino que las manipulan y las cargan en espacios públicos (éste es el «nosotros» al que se hizo referencia arriba, un amplio grupo que traspasa las divisorias sociales, aun siendo todavía una minoría de la población mundial).

La realidad de una cultura democrática de la imagen difícilmente se puede encontrar en el modelo difundido del museo, con su discurso controlado y experto, donde está estrictamente protegida por los derechos de autor, sino con todas sus imperfecciones en los envíos de imágenes y en el diálogo que suscitan en YouTube y Flickr. Aunque se piense que es poco profundo o incluso vacuo, convencional, comercial, epigramático hasta el extremo, incluso quizá idiota, ese discurso ofrece una visión más clara de nuestra «democracia actualmente existente» que las fotos pintura de Wall y aquellos que han seguido su ejemplo. En ambos ámbitos, la palabra y la confección de imágenes está restringida –en el museo por el control directo, en Internet por el marco y la estructura de la interfaz– y en ambos, el ideal de libertad democrática parece distante, porque eso requeriría la unión de complejidad y accesibilidad, expresión cultural y cooperación, y poder y participación de las masas. Quizá, después de todo, ambos ámbitos deberían verse mejor, en términos tomados de Adorno, como «mitades rotas de una libertad integral, a la que, sin embargo, no equivale la suma de ambas»⁸⁸.

⁸⁷ «Representations, Suspensions, and Critical Transparency. An Interview with Jeff Wall by T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, and Anne Wagner», cit., p. 209.

⁸⁸ Carta escrita a Walter Benjamin el 18 de marzo de 1936, en Theodor Adorno, Walter Benjamin *et al.*, *Aesthetics and Politics*, Londres y Nueva York, 1977, p. 123.