

“En *Milk*, como en algunas de mis otras imágenes, una parte importante la constituyen complicadas formas naturales [...]. La fotografía parece perfectamente adecuada para representar este tipo de movimiento o forma. Creo que esto se debe a que el carácter mecánico de la acción de abrir y cerrar el obturador —el substrato de instantaneidad que persiste en toda fotografía— es el tipo de movimiento concreto opuesto a, por ejemplo, el fluir de un líquido [...]. Lo veo como una confrontación entre lo que podríamos llamar la ‘inteligencia líquida’ de la naturaleza y el carácter acristalado y relativamente ‘seco’ de la institución fotográfica [...]. En fotografía, el líquido nos estudia, incluso desde una gran distancia”.

Jeff Wall



Jeff Wall
Fotografía e inteligencia líquida

Jeff Wall

Fotografía e inteligencia líquida

GG mínima

Fotografía e inteligencia líquida



Jeff Wall

Fotografía e inteligencia líquida

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. 55 60 60 11
Praceta Notícias da Amadora 4-B, 2700-606 Amadora, Portugal. Tel. 21 491 09 36

GG mínima

Índice

06 **Gestus**
1984

12 **Fotografía e inteligencia líquida**
1989

20 **Tres consideraciones sobre fotografía**
1999

26 **Marcos de referencia**
2003

Titulos originales:

"Gestus", publicado en *Ein anderes Klima* [catálogo de la exposición homónima], Städtisches Kunsthalle, Düsseldorf, 1984; "Photography and liquid intelligence", publicado en Chevrier, Jean-François; Lingwood, James (eds.), *Un'altra obiettività/Another objectivity* [catálogo 4 del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato], Idea Books, Milán, 1989; "Three thoughts on photography", publicado en Vischer, Theodora; Naef, Heidi (eds.), *Jeff Wall: catalogue raisonné, 1978-2004*, Schaulager, Basilea/Steidl, Gotinga, 2005; "Frames of reference", publicado en *Artforum international*, septiembre de 2003.

Colección GGmínima

Editores de la colección: Carmen H. Bordas, Moisés Puente

Versión castellana: Carmen H. Bordas

Diseño gráfico: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos. La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Jeff Wall

© de las fotografías: Jeff Wall

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2007

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-2126-2

Depósito legal: B. 6.199-2007

Impresión: Lanoográfica, Sabadell (Barcelona)

Gestus
1984

Mi trabajo se basa en la representación del cuerpo. En el medio fotográfico, esta representación consiste en la construcción de gestos expresivos que puedan funcionar como emblemas. “La esencia debe mostrarse”, dice Hegel, y en el cuerpo representado aparece como un gesto que sabe que es apariencia.

“Gesto” significa una pose o acción que proyecta su significado como un signo convencionalizado. Esta definición se aplica normalmente a los gestos plenamente conscientes, dramáticos, con los que identificamos el arte de períodos precedentes, particularmente el barroco, la edad de oro del drama pictórico. El arte moderno ha abandonado necesariamente estos gestos teatrales, ya que los cuerpos que realizaban tales gestos no tuvieron que vivir en las ciudades mecanizadas que surgieron de la cultura del barroco. Dichos cuerpos no estaban unidos a máquinas, ni eran remplazados por ellas en la división del trabajo, y por eso no las temían. Así, desde nuestro punto de vista, los cuerpos expresan felicidad incluso cuando sufren. En la modernidad, la ceremonialidad,

Jeff Wall, *Mimic*, 1982.



la energía y la sensualidad de los gestos del arte barroco se ven remplazados por movimientos mecanicistas, acciones reflejas, involuntarias, respuestas convulsivas. Reducidas al nivel de emisiones de energía biomecánica o bioelectrónica, estas acciones no son realmente "gestos" en el sentido que ha desarrollado la estética tradicional. Físicamente son más pequeñas que las del arte anterior, más condensadas, más mezquinas, más rígidas, más violentas. Su pequeñez, no obstante, se corresponde con nuestros crecientes medios de amplificación a la hora de realizar y mostrar imágenes. Lo fotografío todo en un perpetuo primer plano y lo proyecto con un continuo estallido de luz, aumentándolo de nuevo, por encima y más allá de su mera ampliación fotográfica. Las pequeñas acciones contraídas, los movimientos corporales involuntariamente expresivos que condujeron tan satisfactoriamente a la fotografía, son el remanente de la antigua idea del gesto corpóreo en nuestra vida cotidiana, la forma pictórica de conciencia histórica. Probablemente, esta doble amplificación de lo que se ha convertido

en pequeño y precario, de lo que aparentemente ha perdido su significado, puede levantar un tanto el velo de la objetiva miseria de la sociedad y de la catastrófica actuación de su teoría del valor-trabajo. El gesto crea verdad en el proceso dialéctico de ser para otro; en imágenes, ser para un ojo. Me imagino ese ojo como un ojo que trabaja y desea con el fin de, simultáneamente, experimentar felicidad y conocer la verdad acerca de lo social.

Fotografía e inteligencia líquida
1989

En *Milk*, como en algunas de mis otras imágenes, una parte importante la constituyen complicadas formas naturales. La explosión de la leche de su recipiente adquiere una forma que no puede ser fácilmente descrita o calificada, pero que provoca muchas asociaciones. Una forma natural, con sus impredecibles contornos, es una expresión de metamorfosis infinitesimales de calidad. La fotografía parece perfectamente adecuada para representar este tipo de movimiento o forma. Creo que esto se debe a que el carácter mecánico de la acción de abrir y cerrar el obturador —el substrato de instantaneidad que persiste en toda fotografía— es el tipo de movimiento concreto opuesto a, por ejemplo, el fluir de un líquido. Hay una relación lógica, una relación de necesidad, entre el fenómeno del movimiento de un líquido y el medio de representación. Y podríamos decir que esto sucede en el caso de las formas naturales en general: son convincentes cuando las vemos en una fotografía, pues la relación que se establece entre ellas y todo el aparato y la institución de la fotografía, el constructo general, es sin duda

emblemática de los dilemas tecnológicos y ecológicos relacionados con la naturaleza. A veces veo esto como una confrontación entre lo que podríamos llamar la “inteligencia líquida” de la naturaleza y el carácter acristalado y relativamente “seco” de la institución fotográfica. El agua juega una parte esencial en la realización de las fotografías, pero debe ser controlada con exactitud y no se le permite rebasar los espacios y momentos destinados a ella durante el proceso, o la imagen se echa a perder. Uno, obviamente, ¡no quiere que entre agua en su cámara!, por ejemplo. De manera que para mí el agua —simbólicamente— representa un arcaísmo en fotografía, uno que es admitido en el proceso, pero que también es excluido, contenido o canalizado por su hidráulica. Este arcaísmo del agua, de los productos químicos líquidos, conecta de manera importante la fotografía con el pasado, con el tiempo. Al calificar el agua como un “arcaísmo”, me refiero a que encarna una huella recordatoria de algunos procesos muy antiguos de producción —lavado, decoloración, disolución, etc., asociados con el origen

de la *technè*— como, por ejemplo, la separación del oro en la minería primitiva. En este sentido, el eco del agua en fotografía —una imagen especulativa donde el aparato en sí mismo puede considerarse como si todavía no hubiera emergido de los mundos minerales y vegetales— puede ayudarnos a entender de manera diferente la parte “seca” de la fotografía. Esta parte seca la identifico con la óptica y la mecánica; con las lentes y el obturador, bien sea de la cámara, del proyector o de la ampliadora. Normalmente esta parte del sistema fotográfico se identifica con la inteligencia tecnológica específica de la realización de imágenes, con la naturaleza proyectil o balística de la visión cuando se la aumenta e intensifica mediante el vidrio (lentes) y la maquinaria (calibradores y obturadores). Este tipo de visión moderna se ha separado en gran medida del sentido de inmersión en lo incalculable que yo asocio con la “inteligencia líquida”. Lo incalculable es importante para la ciencia porque aparece de verdad en las consecuencias remotas incluso de los escapes de energía más controlados; la crisis ecológica es la forma en

Jeff Wall, *Milk*, 1984.



que estas consecuencias remotas se nos presentan de manera más sorprendente hoy en día.

En la actualidad empieza a verse que los sistemas electrónicos y digitales de información procedentes del vídeo y de los ordenadores remplazarán la película fotográfica en un amplio espectro de procesos de realización de imágenes. Para mí esto no es ni bueno ni necesariamente malo, pero, si sucede, se producirá un nuevo desplazamiento del agua en fotografía. Desaparecerá del proceso de producción inmediato, desvaneciéndose en el horizonte más distante de la generación eléctrica, y, en este movimiento, la conciencia histórica del medio se habrá alterado. Veo esta expansión de la parte seca de la fotografía, metafóricamente, como una especie de orgullo desmedido de la inteligencia tecnológica ortodoxa, la cual, protegida tras una barrera de perfecta ingeniería acristalada, inspecciona la forma natural con su manera *cool*. No estoy intentando condenar esta visión sino, más bien, me interrogo sobre el carácter de su conciencia. El significado simbólico de las

formas naturales, que se hace visible en aspectos como los modelos de las turbulencias o de las curvaturas compuestas, es para mí uno de los medios básicos por el que la inteligencia seca de la óptica y la mecánica consigue una autorreflexión histórica, una memoria del camino recorrido hasta la actualidad y su progresiva separación de los frágiles fenómenos que reproduce tan generosamente. En la película *Solaris* de Andrei Tarkovski, algunos científicos estudian cada uno de estos fenómenos. Se experimenta con los experimentadores al devolverles sus propios recuerdos en forma de alucinaciones, perfectas en cada detalle, en las que personas de su pasado reaparecen en el presente y con las que se ven forzados a relacionarse de nuevo, esta vez quizás de una forma distinta. Creo que ésta es una metáfora muy precisa para explicar, entre otras muchas cosas, la interrelación entre la inteligencia líquida y la inteligencia óptica en fotografía, o en tecnología como un todo. En fotografía, el líquido nos estudia, incluso desde una gran distancia.

**Tres consideraciones sobre fotografía
1999**

Acepté la presencia de un sistema que funcionara con electricidad en mis imágenes desde los inicios de mi trabajo, en la década de 1970. Dado que me interesa la permanencia de mis imágenes, tuve que decidir si creía que siempre podríamos conseguir electricidad de manera fácil. Es bien sabido que éste no es el caso en muchas partes del mundo y que la energía eléctrica es intermitente, muy costosa y poco fiable. Sin embargo, me pareció que, a pesar de las condiciones sociales, el sistema eléctrico humano es permanente al no basarse estrictamente en la construcción social sino en el fenómeno espontáneo de la electricidad, tanto dentro como fuera de nuestros cuerpos. Consideré, entonces, que la fotografía iluminada se asentaba en la naturaleza y que el medio, por tanto, haría que permaneciera así de visible para siempre.

Existe una diferencia entre la electrólisis que ocurre de manera natural y nuestro suministro eléctrico manufacturado; la presencia del interruptor “apagado”, un corte en la corriente. Por ello, pensé que una condición natural de mis imágenes tenía que ser su persistencia

a largos y breves períodos de tiempo de “apagado”, debidos a la elección humana o a interrupciones en el suministro eléctrico. Concluí que esos eclipses eran inherentes a la naturaleza del sistema.

Cuando la imagen está “apagada” no puede verse. Todas las nuevas tecnologías, que casi todo el mundo coincide en que están remplazando ciertos aspectos de la fotografía, se encuentran en la misma situación: necesitan la corriente para permanecer encendidas. Las fotografías son imágenes que son visibles cuando el interruptor está “apagado”. Así pues, la fotografía, tal como la hemos conocido, se une a los viejos medios como la pintura y el dibujo en una nueva categoría de imagen: lo apagado. Creo que mi relación con la fotografía está cambiando. Durante mucho tiempo fue necesario enfrentarse a la estética clásica de la fotografía, que estaba excesiva y absolutamente arraigada en la idea de los hechos; así como en el imperativo fáctico que supone la fotografía tanto dentro como fuera del mundo artístico. Acepté este imperativo, pero no creo que por sí mismo pueda constituir

la base para una estética de la fotografía, de una fotografía como arte. La manera en que creí que podría solucionar el problema fue realizar fotografías que pusieran el imperativo fáctico en suspensión pero que, a la vez, implicaran al espectador con los hechos. En parte, intenté hacerlo resaltando las relaciones que la fotografía tiene con otras artes productoras de imágenes, principalmente la pintura y el cine, en las que el imperativo fáctico siempre se ha representado de manera sutil, sabia y sofisticada. Lo consideré como una mimesis de otras artes, algo que podía realizarse únicamente en fotografía. Posteriormente empecé a darme cuenta de que, por supuesto, dicha mimesis tenía lugar sobre los parámetros que proporcionaba la propia fotografía. De esta manera, lentamente, fue posible volcarme en la fotografía en sí misma, como un jugador en igualdad de condiciones en el juego mimético. Ahora veo la posibilidad de desarrollar una mimesis de la fotografía como fotografía. Las fotografías son el resultado de una combinación o una colaboración entre la parte delantera y la parte posterior de la cámara.

La parte delantera está compuesta por la lente y el obturador, y la posterior por la película o por otra superficie o sistema de registro. La parte posterior ha sufrido una constante y rápida evolución justo desde el inicio de la fotografía hasta nuestros días, cuando ya existen elementos para cámaras digitales que empiezan a ser de amplio uso. Me imagino que este frenético ritmo de cambio continuará por mucho tiempo, dado el número de potenciales superficies de registro y procesos que parecen coexistir.

La parte delantera de la cámara ha sufrido menos cambios pero ha avanzado lentamente hacia cierta perfección que, por supuesto, todavía no ha alcanzado. Las lentes han cambiado mucho desde los inicios de la fotografía, pero, a pesar de ello, no han sido esencialmente repensadas o reinventadas como sí ha sucedido con los elementos posteriores de las cámaras. Creo que ello se debe a que la formación de imágenes utilizando un medio transparente esférico (como el vidrio) está basada en la naturaleza, como la electricidad. Con la palabra "imagen" nos referimos al producto obtenido cuando

los rayos de luz atraviesan este medio. Eso significa que la formación de una imagen mediante una lente es el resultado de una evolución milenaria, cuyos elementos fundamentales estaban presentes desde el inicio. Nuestros propios ojos son un ejemplo. Posteriores tecnologías han perfeccionado la producción de lentes y de equipo afín, pero no se ha encontrado ningún instrumento formador de imágenes que las sustituya, y probablemente nunca lo encontraremos. Las simulaciones digitales todavía necesitan imitar los aspectos esenciales de las imágenes formadas mediante lentes para que puedan ser vistas como imágenes. La parte posterior de la cámara es la parte agitada, históricamente más inmediata, impaciente por capturar lo que fluye lentamente de la abertura de la parte delantera.

Marcos de referencia
2003

Cuando en 1977 empecé a realizar mis grandes fotografías en color, todavía era posible hablar de fotografía en arte, o como arte, de manera no tan distinta a como se hablaba de ella en las décadas de 1970 o 1960. Aún predominaba la idea clásica de fotografía artística, y la “nueva fotografía artística” estaba emergiendo. El trabajo de Cindy Sherman empezaba a ser conocido, así como el de Sherrie Levine, y los estudiantes de Bernd y Hilla Becher aunque empezaban a realizar sus fotografías, todavía no las habían expuesto. Walker Evans estaba vivo y trabajaría hasta 1975. En aquel tiempo reaccionaba de manera indirecta a esa fotografía clásica y me gustaban los mismos fotógrafos que me gustan ahora: Walker Evans, Eugène Atget, Joseph Frank y Weegee. Pero 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 interesaba y me gustaba el trabajo de Stephen Shore y

Garry Winogrand, en parte por la visión fría y cómplice de las calles y los suburbios norteamericanos y en parte por su aceptación de los colores reales y vulgares de las cosas. Aquella vulgaridad se relacionaba con todo lo que significaba la nueva manera de ver el mundo del arte pop y, a través de él, volvía a la dura, improvisada estética de la Escuela de Nueva York.

Cuando realmente pensaba en fotografía como fotografía en sí misma, o bien como arte puro y simple, tengo que admitir que Evans, Atget y Paul Strand eran para mí mejores que Smithson o Ruscha. Pero el problema era que el término "mejor" parecía descartado en aquella época. Mi opinión era que la fotografía artística clásica había llegado a su perfección, y que cualquier cosa que hiciéramos en aquel momento, yo o cualquier otro, sería un logro menor. Probablemente éste sea un mecanismo de defensa común entre los artistas cuando se enfrentan con la obra de sus superiores. Cualquier intento por evitar el encuentro con el término "mejor" en arte se convierte en una manera de evadir el problema. Ahora,

con perspectiva, es obvio para mí que no había ninguna razón para no continuar justo donde lo dejó Evans, realizando pequeñas fotografías disfrazado de reportero. Cuando Sherrie Levine presentó sus fotografías basadas en las fotografías de Evans, las interpreté como si dijera: "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 engreimiento".

He estudiado siempre a los maestros y he respetado el arte del pasado. Tuve ciertas dificultades en la década de 1960 porque necesité adaptarme y superar una situación que asumía simplemente que el arte del pasado era "obsoleto" (utilizando la terminología leninista de la época) y que la única opción sería consistía en reinventar el proyecto vanguardista basado en superar el "arte burgués". Evidentemente, éste no era más que el paradigma del momento, pero fue un largo momento. Algunos creen que el predominio de esta condición neovanguardista duró de 1955 a 1978, casi un cuarto de siglo. De manera que continué con mis

sentimientos encontrados acerca de “estudiar a los maestros”, al menos durante cierto tiempo. El desinterés general por la penalización realizada por Levine tuvo algo que ver con ello. El hecho de que nadie se diera cuenta de que su trabajo era una penalización, o al menos que contenía una escondida, críptica penalización, no es excusa para ignorarlo. Volviendo la mirada atrás, ahora pienso que tener aquellos sentimientos encontrados al estudiar los maestros fue una de las mejores cosas que me sucedieron o que me impuse en aquella época. Como resultado, parecieron surgir dos problemas: ¿quiénes eran los maestros? Y, ¿cómo estudia uno los maestros de la manera en que ellos mismos estudiaron a los maestros que encontraron? Mi respuesta a la primera pregunta fue estudiar no sólo a los maestros de la tradición fotográfica, resultado en parte de pensar en Smithson, Ruscha, y otros que desplegaron y emplearon la fotografía en el arte conceptual, posconceptual y paraconceptual.¹ Como Marcel Duchamp y Andy Warhol, aquellos artistas no distinguían la fotografía de otras formas artísticas y otros medios;

no se la consideraba como una forma artística en sí, con criterios y estándares especiales. A esta actitud se la denominaba “mentalidad de gueto fotográfico”, y jóvenes artistas como yo pensamos que era un síntoma de la pérdida cualitativa de la obra que se pretendía continuadora de la tradición de la fotografía artística clásica.

Obviamente, aquí se presenta un dilema, uno que no tiene una solución obvia. Considerar la fotografía únicamente en su marco de referencia, dentro del contexto de los estándares establecidos por la tradición documental, parecía condenarla a un estatus restringido, dada la “expansión” que se había producido en el campo artístico en las décadas de 1960 y 1970. Cualquier artista conceptual que

¹ Desarrollé este tema en mi artículo: “Marks of indifference: aspects of photography in, or as, conceptual art”, en Goldstein, Ann; Rorimer, Anne, *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles/The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995 (versión castellana: “Señales de indiferencia”: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, en Picazo, Glòria; Ribalta, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, págs. 213-249).

utilizaba la fotografía pero que rechazaba ser llamado fotógrafo podía señalar los aburridos ejemplos de fotografía tradicional como muestra de la necesidad de escapar de los confines de la tradición y de las normas estéticas. Desafortunadamente, esta mezcla de la fotografía con otras formas, como la pintura, el grabado o las formas artísticas tridimensionales, llevó inmediatamente a híbridos poco convincentes que son tan tristemente característicos del mundo artístico desde entonces. Un argumento igual de consistente podría ser que la vía de escape de los confines de la "fotografía" estaba destinada al fracaso ya que no existían criterios válidos en un mundo *intermedia*, ni los podía haber. Se podría argumentar que la fotografía, como forma artística y como medio, tenía una naturaleza específica y combinarla con otras cosas no le reportó nada nuevo en su condición de fotografía, más allá de la reducción de las fotografías a elementos de una estética *collage* que no estaba sujeta a juicio en términos fotográficos, y quizás no sujeta a ningún juicio estético en absoluto. Con todo ello en mente, me di cuenta de

que tenía que estudiar a los maestros cuyo trabajo, bien en fotografía o en otras formas artísticas, no vulneraba los criterios de la fotografía sino que los respetaba de manera explícita o tenía alguna afinidad con ellos. Esto significaba, no necesariamente en orden de importancia: fotógrafos como tales y artistas que trabajaban en fotografía y que evitaban el enfoque multimedia y, de alguna manera, se sometían a los serios problemas estéticos de la fotografía (Walker Evans y Dan Graham, por ejemplo); y también artistas de otras formas o medios cuyo trabajo yo intuía y creía que estaba conectado con aquellas ideas estéticas, aunque no pudiese necesariamente explicarme a mí mismo cómo (pintores tradicionales como Manet, Cézanne y Velázquez; artistas contemporáneos como Jackson Pollock y Carl Andre, cuyas obras me aportaron algo distinto sobre lo que hablaré más adelante; directores de fotografía como Néstor Almendros, Sven Nykvist y Conrad Hall; y directores de cine y escritores como Luis Buñuel, Rainer Werner Fassbinder, Robert Bresson, Terrence Malick y Jean Eustache).

Creo que es evidente cómo directores de fotografía, cineastas y pintores tradicionales contribuyen a la estética fotográfica y, por tanto, no hay necesidad de ahondar en detalle en el tema. Al reconocer estas afinidades, sólo estoy manteniendo aspectos que ya formaban parte de la idea de la fotografía clásica. La fotografía, el cine y la pintura se han relacionado entre sí desde la aparición de las artes más contemporáneas, y el criterio estético de cada uno viene proporcionado por los otros dos medios hasta el punto de poder afirmar que hay un único grupo de criterios para las tres formas artísticas. El único elemento adicional o nuevo es el movimiento en el cine.

Me ha impresionado la obra de Pollock desde que la vi por primera vez, a finales de la década de 1950. La estudié y conocí con mayor profundidad durante la década de 1960, en parte gracias a los escritos de Clement Greenberg y Michael Fried. Me di cuenta de que la inmediatez física y la escala del trabajo de Pollock eran cualidades que, en mi opinión, establecían su afinidad con la fotografía. Ahora creo que dicha afinidad

fue un elemento enigmático en mi temprana fascinación por su obra. Cuando Frank Stella y Carl Andre, entre otros, ampliaron aspectos de la noción de escala de Pollock, separaron dicho tema del contexto inmediato de su estilo pictórico, así como de otros valores altamente codificados de la década de 1950 que su trabajo ejemplificaba. Ello liberó algunos aspectos y energías formales y técnicas, e hizo posible que fueran utilizadas en otros ámbitos.

A pesar de que amaba la fotografía, a menudo no me gustaba mirar fotografías, particularmente cuando colgaban de las paredes. Sentía que eran demasiado pequeñas para aquel formato y que se veían mejor en libros o al pasar las hojas de álbumes. Me encantaba, sin embargo, mirar cuadros, en especial aquellos de escala suficientemente grande para ser vistos fácilmente en una habitación. Creo que ese sentido de la escala es uno de los regalos más valiosos que nos ha hecho la pintura occidental.

Quienes escriben sobre arte a menudo creen que mi trabajo proviene siempre directamente de la pintura del siglo XIX. En parte es verdad,

pero en gran medida esto ha sido aislado y exagerado en la respuesta crítica a mi trabajo. No me interesa en absoluto hacer referencia a los géneros anteriores del arte pictórico. Fundamentalmente, he extraído dos aspectos de la tradición pictórica occidental que llegan hasta el siglo XIX: un amor por las imágenes, que creo que es al mismo tiempo un amor por la naturaleza y por la misma existencia, 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, la realización de imágenes en que los objetos y figuras se trazan de manera que parezcan ser o tener la misma escala de los espectadores que contemplan la imagen. No quiero decir que no haya otros enfoques válidos o interesantes acerca del tamaño de una imagen; lo que quiero destacar es que la escala a tamaño natural es un elemento central en cualquier juicio que valore la escala adecuada.

La pintura y parte de la escultura realizadas por la Escuela de Nueva York y la generación posterior acentuó este sentido de escala y

“fisicalidad”. Mi relación con el arte cuando era joven me ayudó a conectar con lo que me inquietaba acerca de la fotografía, con cualidades de otras formas artísticas que contenían valiosas indicaciones sobre aspectos de la realización fotográfica. Para mí una escultura de Carl Andre compartía afinidades con *Las meninas* porque ambas tenían la misma escala. 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 espectadores que lo contemplaban, así como, por supuesto, con sus propios cuerpos en el proceso de realizarlos. El excelente ensayo “Arte y objetualidad”² de Michael Fried se manifiesta, en cierto modo, contra el aislamiento y el énfasis que supone la presencia física de los objetos

² Fried, Michael, “Art and objecthood” [1967], recogido en *Art and objecthood: essays and reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998 (versión castellana: “Arte y objetualidad”, en *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, A. Machado Libros, Madrid, 2004).

artísticos. Propone que, cuando las obras de arte permiten que se las reduzca a su aparentemente fundamental estatus ontológico como objetos físicos, y renuncian al ilusionismo que siempre las ha distinguido, algo importante se pierde. Fried entendía el “ilusionismo” no como la ilusión creada por la perspectiva tradicional, sino como su forma posterior, como las cualidades “ópticas” de lo que él consideraba la mejor pintura abstracta de su época. Entendí que por “opticalidad” Fried se refería tanto a la pintura abstracta como al ilusionismo de la tradición pictórica y, como parte de ello, al carácter óptico de las fotografías. Me fascinaba que Fried, repentinamente al final de la década de 1960, hubiera variado su enfoque del arte abstracto al arte pictórico del siglo XIX e intuía que había una importante afinidad entre sus intereses y los míos.

Al leer “Arte y objetualidad” entendí que si una obra artística se arriesgaba simplemente con la fisicalidad e inmediatez perdía su posibilidad esencial de convertirse en arte serio y quedaba reducida a una representación repetitiva del encuentro entre un objeto

o grupo de objetos de este mundo y una persona que los contempla. Pronto fue evidente para mí que era arbitrario de qué tipo de objeto se tratara. Para quienes querían superar el criterio canónico del arte occidental, esta “representación” del encuentro con los restos de una obra de arte se presentaba como una nueva y profunda dirección. El tiempo, no obstante, no ha tratado bien esta actitud. Fried nos mostró que la ilusión es esencial. Este aspecto de su trabajo conectó para mí con el problema del tamaño de las fotografías, y me di cuenta de que, realizando fotografías a escala, o aproximadamente a escala natural, se podía practicar la fotografía de manera distinta a como se había hecho hasta el momento.

No se trataba meramente de realizar “fotografías de gran formato”, al igual que Velázquez no pretendía realizar “pinturas de gran formato”. El nuevo sentido de escala no era importante por sí mismo y, aisladamente, no era un tema nuevo ya que la fotografía había sido ampliada desde que se fabricaron las primeras ampliadoras fotográficas. Me interesaba el debate sobre lo que tanto

Greenberg como Fried llamaron "literalidad", a pesar de que no tenía ningún problema en reconocer la calidad superior de la crítica a la literalidad. Me interesaba el problema, aunque lo creía solucionado porque no pienso que haya un "perdedor" en una disputa mantenida a tan alto nivel. De manera que mientras no quería que mi trabajo fuera demasiado literalista, aprecié el modo en que Judd o Andre forzaron el tema del tiempo presente y el espacio presente. Para mí, hacía más complejo e interesante el tema de la escala natural de lo que hubiera sido si la revisión se hubiera centrado en los enfoques pictóricos de los siglos XVII o XIX.

Hay quienes consideran que la retroiluminación de mis fotografías en color crea en ellas una especie de "paréntesis", de manera que su mera existencia como "imágenes de cosas en el mundo" puede ser contemplada con recelo, y los constituyentes físicos de su realización quedan expuestos de manera explícita. Ello se vincula a actitudes vanguardistas que desvelan la realización de la obra en el momento de experimentarla y las impide ser "sólo imágenes tradicionales de cosas".

Probablemente sea verdad, pero, en este sentido, para mí la retroiluminación es mucho menos importante que mi intención de conservar algunos aspectos de la literalidad en la construcción de la imagen. El cambio en la escala supuso un entramado formado por ligeros cambios de énfasis en el canon de la fotografía artística. En mi mente, o al menos en parte de mi mente, me alejaba lentamente de los cánones estéticos de la fotografía artística, al tiempo que empezaba a denominar "cinematografía" a mi fotografía. Me ocupaba en resolver el tema formal y estético de la escala dentro de un marco de referencia, en el que las lecciones que deseaba aprender de la pintura se identificaran parcialmente, o incluso se confundieran, con aquellas que aprendiera del cine. La escala no tuvo nada que ver con ello, porque no creo que exista mucha relación, si es que hay alguna, entre cómo vemos las imágenes en movimiento en el cine y cómo percibimos las imágenes estáticas colgadas de una pared en una habitación iluminada. "Cinematografía" hace referencia simplemente a las técnicas empleadas habitualmente en

la realización de las películas: la colaboración con los intérpretes (no necesariamente “actores”, como el neorrealismo nos mostró); las técnicas y el equipo que inventaron, construyeron e improvisaron los directores de fotografía; y la apertura a diferentes temáticas, formas y estilos. Fue probablemente una exageración identificar estos aspectos estrictamente con el rodaje de películas y no con fotografía fija, ya que, en mayor o menor medida, los fotógrafos han utilizado casi las mismas técnicas y enfoques; sin embargo, me ayudó a concentrarme en lo que se requería para realizar imágenes con el tipo de presencia física que deseaba.

En 1973 *Artforum* publicó la traducción inglesa del artículo de Roland Barthes: “El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein”.³ Aprecié cómo Barthes “detuvo”⁴ la experiencia fílmica y

³ Barthes, Roland, “Le troisième sens”, en *Cahiers du cinéma*, 222, 1970 (versión inglesa: “The third meaning: notes on some of Eisenstein’s stills”, en *Artforum*, 11, 1973; versión castellana: “El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986, págs. 49-67).

estudió las imágenes por separado, como si fueran más importantes que la imagen en movimiento. Se acentuaba el hecho de que las películas estaban formadas por fotografías fijas que percibimos de una manera específica, incluso peculiar. Contemplamos no tanto fotografías como *flashes* de su proyección, demasiado breves como para permitirnos ver la imagen tal cual es, en realidad estática, como todas las fotografías. Esto me hizo pensar que las técnicas que habitualmente identificamos con el cine son de hecho sólo técnicas fotográficas y que están a disposición, al menos teóricamente, de cualquier fotógrafo.

No se trataba, sin embargo, de imitar técnicas cinematográficas ni de realizar imágenes que se asemejaran a fotogramas de películas. Se trataba de seguir la línea que aceptara que las películas se componían de fotografías y que eran esencialmente actos de fotografía. No tenía ningún objetivo particular en mente, sólo mi sentido de los criterios del

⁴ En el artículo original el autor usa la palabra *stilled* jugando con el doble significado de la raíz del término, que se refiere tanto a “fotograma” como a detener el movimiento [N. de la T.].

arte pictórico, tal como habían evolucionado y se me habían impuesto como un estándar de calidad.

La noción de "cinematografía" trajo complejas y confusas consecuencias a la situación que me había creado. Directores de cine como Fassbinder y Godard utilizaban distintos registros y estilos de película a película, o incluso dentro de una misma película. La apertura y complejidad de su enfoque fotográfico era a la vez impresionante y molesto, ya que pareció desbaratar la idea misma de "estilo". El cine se convirtió en una forma en la que enfoques múltiples, incluso contradictorios, se reconciliaban sin esfuerzo, como si fuera una condición natural de la forma en sí misma. Obviamente, había un elemento de pastiche, de referencia irónica a otras películas y estilos en su enfoque, pero para mí este hecho resultaba menos importante que su condición experimental basada en el cambio brusco de estilos o de maneras, que funcionó tan bien en películas como *La ley del más fuerte* o *Pasión*, y que no vi en el trabajo de la mayoría de fotógrafos. El hecho de que Godard y Fassbinder

hubieran imitado, con mayor o menos dosis de ironía, a sus maestros, como Samuel Fuller o Douglas Sirk, era algo evidente, pero insignificante.

Al mismo tiempo, los ambientes plenamente orquestados, creados por los trabajos realistas y neorrealistas del mismo período, como *Accatone* o *El Evangelio según san Mateo* de Pier Paolo Pasolini, *Mouchette* de Robert Bresson y *La madre y la puta*, de Jean Eustache, establecieron de manera clara otra proposición estética fundamental, basada en la fotografía documental y satisfecha de sí misma, que no requería ningún manierismo estilístico, ninguna referencialidad o "intertextualidad". Aquellas películas se comprometían con la acción directa, garantizada por la naturaleza de la fotografía documental y, en términos de calidad, estaban a la altura de cualquier otro trabajo. De hecho, a menudo, eran mejores que ningún otro. Pero no mejores en términos absolutos. Entre las ensoñaciones y fantasías eróticas de Fassbinder y el gran artificio que suponen el cine de estudio y los mundos imaginarios fuera del marco del tratamiento documental,

hay un breve paso en el tiempo, el espacio y la cultura. La cinematografía como tal no sugirió que escogiéramos entre el espacio imaginario del estudio y la perfecta actualidad del enfoque documental. El espíritu brechtiano en el que Jean-Marie Straub y Danièle Huillet realizaron *No reconciliados* (1966) u *Othon* (1969), películas que vi al inicio de la década de 1970, también sugiere que había un interés teórico, e incluso político, en seguir la línea de la indecisión estilística o técnica, en no escoger entre hecho o artificio, en trabajar sólo a la sombra de la opción, en permanecer en la duda.

“En *Milk*, como en algunas de mis otras imágenes, una parte importante la constituyen complicadas formas naturales [...]. La fotografía parece perfectamente adecuada para representar este tipo de movimiento o forma. Creo que esto se debe a que el carácter mecánico de la acción de abrir y cerrar el obturador —el substrato de instantaneidad que persiste en toda fotografía— es el tipo de movimiento concreto opuesto a, por ejemplo, el fluir de un líquido [...]. Lo veo como una confrontación entre lo que podríamos llamar la ‘inteligencia líquida’ de la naturaleza y el carácter acristalado y relativamente ‘seco’ de la institución fotográfica [...]. En fotografía, el líquido nos estudia, incluso desde una gran distancia”.

Jeff Wall

