

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Jeff Wall, Pintor de la Vida Posmoderna

Gemma París¹

1) Universidad Autónoma de Barcelona

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: París, G. (2016). Jeff Wall, pintor de la vida posmoderna. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 300-323. doi: 10.17583/brac.2016.1761

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.1761>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY). The indication must be expressly stated when necessary.

Jeff Wall, a Painter of Postmodern Life

Gemma París

Autonomous University of Barcelona

(Received: 5 October 2015; Accepted: 24 June 2016; Published: 3 October 2016)

Abstract

Through the work of Jeff Wall (Vancouver, 1946), we will see the rich relationships that the Canadian artist establish between photographic media and other art forms such as painting, theatre and cinema. Although Wall's images are photographs, they are built from complex relations with Western pictorial tradition, with the gestures of theatrical act and with the construction of narrative cinema. These relationships with the various languages of art create mysterious images that tell us about our contemporary society, creating a space halfway between reality and fiction.

Keywords: Jeff Wall, contemporary art, photography, painting, contemporary society.

Jeff Wall, Pintor de la Vida Posmoderna

Gemma París
Universidad Autónoma de Barcelona

(Recibido: 5 Octubre 2015; Aceptado: 24 Junio 2016; Publicado: 3 Octubre 2016)

Resumen

A través de la obra de Jeff Wall (Vancouver, 1946), veremos las ricas relaciones que el artista canadiense establece entre el medio fotográfico y otras formas artísticas, como son la pintura, el teatro y el cine. Aunque las imágenes de Wall son fotografías, están construidas a partir de complejas relaciones con la tradición pictórica occidental, la gestualidad del acto teatral y la construcción de la narración cinematográfica. Estas relaciones con los distintos lenguajes del arte crean unas imágenes misteriosas que nos hablan de nuestra sociedad contemporánea, creando un espacio a medio camino entre realidad y ficción.

Palabras clave: Jeff Wall, arte contemporáneo, fotografía, pintura, sociedad contemporánea.

Jeff Wall parece haber adoptado la máxima estética de Charles Baudelaire que el aquí y el ahora son la fuente de inspiración, que la realidad está cargada de matices y elementos efímeros que quedan registrados a través de la mano de los artistas. Si Baudelaire fue el pintor de la vida moderna, Wall aparece como el pintor de la vida posmoderna, retratista de la sociedad contemporánea en la que vive, la cual investiga en profundidad, de forma pausada y profunda, mostrándonos la complejidad y las entrañas de nuestro mundo.

Autores como Kerry Brougher o Jean-François Chevrier han definido Jeff Wall como pintor de la vida moderna. Incluso el propio Jeff Wall, en una entrevista realizada por Jean-François Chevrier (2006) afirma que “el programa de una pintura de la vida moderna sigue siendo importante. Estoy interesado en la idea del diario ¹.” (p. 31). Pero en este artículo hacemos referencia al artista canadiense como “pintor de la vida posmoderna” porque su aproximación al mundo tiene características de aquello posmoderno. El interés de Jeff Wall es retratar a “los otros”; cartografiar la alienación urbana contemporánea; crear una obra híbrida entre el lenguaje fotográfico, el cine, el teatro y la *street photography*, bebiendo del arte tradicional, de la cultura popular y de los grandes maestros al mismo tiempo. En la obra de Jeff Wall, como en la era posmoderna, no son tan importantes los hechos retratados sino las interpretaciones que se puedan derivar de la obra. En este momento las grandes verdades se debilitan y las obras de Jeff Wall nos aparecen como narrativas a medio camino entre lo real y lo ficticio, entre lo visto y lo imaginado.

En este artículo veremos cómo la relación que Jeff Wall establece entre los distintos lenguajes artísticos para construir su obra, potencia que ésta se mueva libremente en un espacio entre aquello real y lo imaginario, mostrándonos un sujeto débil y complejo, lejos del sujeto hegeliano. A Jeff Wall le ha interesado siempre el poder narrativo de la imagen, el cual había desaparecido en el modernismo defendido por Clement Greenberg. Jeff Wall es conocido como un *storyteller* [narrador] (Lauter, 2001): a través de sus *mis-en-scènes* [escenas que transcurren] nos cuenta historias sobre la gente, su hábitat, y sus relaciones complejas. El artista siente curiosidad por entender la sociedad contemporánea, y pone en escena personajes que nos hacen reflexionar sobre nosotros mismos.

De esta manera, “desarrolla un modelo de fotografía pintada que reemplaza el plano bidimensional de la imagen por dos niveles de realidad, que nos muestra la simultaneidad de dos mundos paralelos².” (Lauter, 2001, p. 13).

Jeff Wall se siente atraído por la idea de lo cotidiano. El artista canadiense busca en su ambiente más íntimo detalles que revelen las cosas importantes del mundo en el cual estamos inmersos. Su interés no es de carácter naturalista ni costumbrista, sino que el artista rastrea el espacio cotidiano para encontrar indicios o elementos que revelen conductas humanas y sociales propias de la sociedad contemporánea.

Jeff Wall deambula por las calles de Vancouver, se mueve en coche por sus suburbios, observa los que barren las calles, los adolescentes que andan sin rumbo, los borrachos, los que duermen en la calle, los médicos, los jóvenes; se fija en las relaciones esporádicas que aparecen debajo de un puente, en la mirada absorta de la mayoría de gente que atraviesan la ciudad con prisa, en la mirada de odio hacia el extranjero, en el miedo de muchos cuerpos, en la soledad de tanta gente. Jeff Wall utiliza las situaciones vistas como material narrativo al cual añade con otros elementos que provienen de su imaginario personal, creando imágenes misteriosas y sugerentes.

Para realizar este retrato, Jeff Wall escoge el medio fotográfico, pero con influencias de otros lenguajes artísticos, porque duda que las nuevas formas de arte puedan producir acontecimientos artísticos como lo habían hecho las formas más antiguas. Para entender la relación que el artista establece con los distintos medios artísticos, nos tenemos que situar en el contexto artístico de sus inicios, en el Vancouver de los años setenta. En este momento, el debate entre la validez del concepto de fotografía pura se enfrentaba con la concepción de la fotografía desde el arte conceptual. Pero desde sus inicios, Jeff Wall no se opuso a posicionarse en una de estas concepciones fotográficas, sino que se situó en medio de estos dos mundos, creando sinergias entre la *straight photography* el arte cinematográfico y el pictórico.

Construcción Pictórica de las Imágenes

El interés de Jeff Wall respecto el programa del “Pintor de la Vida Moderna” de Baudelaire, parte de otras necesidades importantes, más allá de compartir el interés por la realidad cotidiana. Jeff Wall se interesa por este modelo estético después de observar cómo las vanguardias históricas habían basado sus programas, y su producción de obras, en un cúmulo de ataques y destrucciones

continuas, en que cada movimiento artístico anulaba rápidamente el siguiente. El propio Jeff Wall (2001) reflexiona cómo “empecé a dudar que las nuevas formas de arte pudieran producir acontecimientos artísticos como habían hecho las formas más antiguas. Tenía el sentimiento que estas nuevas formas artísticas tenían límites que no tenía el arte antiguo. Me interesé cada vez más por la pintura ³.” (p. 19). Pero la relación que Jeff Wall establece con la pintura es de referencia, pues según el artista, en la actualidad ya no se puede utilizar este medio. Para Jeff Wall, la pintura es una fuente de conocimiento y de expresión que ha mantenido durante siglos la importancia de representación de la realidad, pero que hoy en día no es considerada como el mejor lenguaje de representación de una realidad que se captura y se explica mejor con otros medios, como puede ser el fotográfico. Frédéric Migayrou (1995) nos explica como para Jeff Wall, “la pintura no tiene más este trabajo de la mano, las técnicas de la imagen se han apropiado definitivamente del brazo del pintor. La imagen no puede ser más que digital, depende del dedo, del índice.” (p. 9)

Jeff Wall, a contracorriente de los intereses de la mayoría de artistas y teóricos de la época, se volcó hacia el estudio de la pintura clásica. Después de un viaje que Jeff Wall realizó por los principales museos europeos de arte, como el Museo de Prado o el Louvre, el artista empezó a utilizar muchos elementos, tanto formales como conceptuales, de la pintura clásica. En este viaje, Jeff Wall queda maravillado por el tamaño pictórico de Diego Velázquez, el cromatismo de Eugène Delacroix, por la tragedia mitológica en Géricault, por el uso trágico de la luz en Caravaggio, por la rotura de la perspectiva clásica en Édouard Manet, por la colocación de los personajes en los paisajes de Nicolas Poussin. Jeff Wall estudia profundamente los referentes pictóricos de nuestro pasado cultural: observa las formas compositivas, las descripciones mediante la información lumínica, las temáticas recurrentes, las metáforas narrativas, las posturas de los personajes, las grandes superficies de los cuadros, la epidermis de estas obras, los silencios que contienen, la contemplación prolongada que nos provocan. Cuando vuelve a Vancouver, Wall incluye elementos de la pintura en su proyecto artístico que irá desarrollando hasta la actualidad. Las posiciones de sus personajes recuerdan los de las pinturas clásicas de Nicolas Poussin, Édouard Manet, o Eugène Delacroix. Pero no encontramos tan sólo esta referencia mediante las actitudes posturales de los modelos, sino también por la manera de iluminar la escena y en la forma de componer las imágenes. Después de la experiencia estética de haber visto *Las Meninas* u *Olympia* en el museo, el artista rompe con la concepción del formato pequeño o medio de la fotografía y realiza fotografías de gran formato, imitando

los formatos pictóricos de los grandes maestros. El propio Jeff Wall (2007) nos explica por qué éste cambio de escala:

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. (p. 36)

Esta ampliación de la superficie fotográfica no es exclusiva de Jeff Wall, sino que a finales de los años ochenta asistimos al que se ha denominado un “acontecer-pintura” de la fotografía. En este proceso la fotografía va asimilando progresivamente y de manera interna, a veces de forma casi imperceptible, la forma pictórica. El crítico francés Jean-François Chevrier (1989a / 1989b) utiliza la idea de *tableau* fotográfico en dos exposiciones consecutivas —*Une autre objectivité*, celebrada en París en 1989 y *Foto-kunst* en Stuttgart en el mismo año—, concepto que se convertirá en clave en la teoría fotográfica de finales de siglo. Este acontecer pintura se va construyendo por la adopción de algunas de las características propias de la pintura clásica, entre las cuales el gran formato pictórico. Jeff Wall es uno de los primeros artistas, junto con Cindy Sherman y Suzanne Lafont, que empiezan a utilizar formatos grandes en el medio fotográfico. Mediante este cambio de escala, la figura humana aparece a escala natural, de manera que el espectador ya no se relaciona con el personaje de manera jerárquica, sino que se posiciona de igual a igual con la persona retratada, creando una empatía mucho más directa con la escena representada. Para realizar estas imágenes Jeff Wall trabaja con una cámara de placa de gran formato, la cual le ofrece la nitidez de foco y la precisión necesarias. Lugares, figuras y escenas son registrados mediante diferentes dispares individuales, a menudo consecutivos, los cuales son ensamblados por puros significados fotográficos, o posteriormente de manera digital, para crear composiciones pictóricas, consiguiendo una unidad sugerente. Las imágenes de Jeff Wall son enormes transparencias que monta sobre cajas de luz, de manera que las fotografías brillan delante la mirada del espectador. Dentro de la caja hay

múltiples fluorescentes que generan luz artificial, creando un espacio imaginario detrás de la imagen, que afecta el modo en que los espectadores vemos las obras. Este efecto lumínico permite al artista conseguir su objetivo: que sus fotografías sean más reales que la realidad misma.

Este efecto lumínico va estrechamente relacionado con el tratamiento del color que realiza Jeff Wall en sus obras. En la década de los ochenta hay un fuerte interés por el estudio cromático de las fotografías, gracias a las mejoras en la industria química fotográfica, que permite ir más allá del blanco y negro predominante en la tradición fotográfica. A Jeff Wall le interesa utilizar el color también para posicionarse en los intersticios de la *Straigh Photography*, el cine y la pintura.

Otras características formales que se adoptan de la pintura, en este acontecer-pintura de la fotografía, sería el *tempo* intrínseco de la obra, el cual parece detenerse frente al paradigma moderno del instante decisivo; la elección de las posiciones de los personajes en las estudiadas *mis-en-scene*, que acostumbran a ser premeditadas, estudiadas y reproducidas, del mismo modo que se preparaban las posturas en el taller del pintor; y la composición frontal de las presas fotográficas, creando paralelismos con la pintura realizada en el taller, en la que el pintor acostumbraba a situarse a nivel de los ojos de los personajes retratados. La fotografía recupera el universo de los géneros clásicos, en el periodo de la modernidad tardía en que la pintura se había alejado de estos, liberándose de la condición imitativa que había tenido durante mucho tiempo, dejando que la fotografía tomara el relevo.

Sin duda, detectamos aún más rápidamente la influencia pictórica en las obras en que Jeff Wall utiliza el recurso de la paráfrasis. Del mismo modo que un poeta, el artista reinterpreta una obra original. Los referentes a la obra original son claros, pero se muestran contextualizados en una nueva realidad. Obras como *The Destroyed Room* (1978) parafrasean *La muerte de Sárdanapalus* (1827) de Eugène Delacroix, la imagen *The storyteller* (1986) hace claras referencias a *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet, o *Stereo* (1980) nos remite a *Olympia* (1863) del mismo artista. Jeff Wall utiliza la paráfrasis no tan sólo a nivel compositivo, sino que utiliza este recurso literario para hacer referencias obvias a la Historia del Arte y, a la vez, para posicionarse en relación con y contra su realidad. Parece ser que, bajo la protección que les otorga la sombra de la obra original, al autor le es más fácil poder revisar ciertos gestos o actitudes de la sociedad contemporánea. Este diálogo que Jeff Wall establece entre la obra de arte del pasado y el tema actual es el que el crítico Frédéric Migayrou (1995) relaciona con el concepto de “imagen dialéctica” de T.W. Adorno, en el que una

imagen tiene que producir un esquema nuevo del pasado:

La imagen ofrece una forma que preserva las técnicas, símbolos, la historia que esta pintura trae en ella, la arqueología que ha condicionado su aparición. El espectador cumple el acto de una toma de la fotografía (prise de vue); el tiempo es anulado en una simultaneidad que mantiene a la vez el momento de la pintura original, la restitución hecha por Jeff Wall y nuestra propia aprehensión ⁴. (p. 27)

Mediante la recreación a partir de estas obras conocidas, Jeff Wall crea una especie de *dejà-vu*, invitando al espectador a un espacio de memoria visual colectiva, haciendo referencia a una realidad existencial y socio-política concreta. De hecho, utiliza contenidos artísticos preexistentes y los transforma en material subjetivo. Se trata también de una estrategia para invitar al espectador a compartir una experiencia estética. Jeff Wall rehúsa el hecho de considerar la Historia como una cosa intocable y prohibida, sino que la concibe como material físico que habla de nuestro pasado, de la condición humana y de los conflictos sociales y políticos de la actualidad.

Pero, sin duda, uno de los elementos de la praxis pictórica que más interesaron a Jeff Wall fue la ilusión de instantaneidad que contiene la pintura, en contraposición al sentido de momento instantáneo en el que está basada la fotografía. A pesar de que una pintura pueda parecer estar representando un momento concreto, la idea de acción instantánea y, sobre todo, de representación de esta instantaneidad del transcurrir de la vida es completamente falsa. El pintor ha ido construyendo aquella imagen durante horas, días o meses, de manera fragmentaria, buscando la unidad global de la pieza, para disimular esta fragmentación del propio hacer pictórico, con el objetivo de representar el momento como una aparición esporádica. Jeff Wall crea una especie de *collage* formado por diferentes elementos fotografiados en diferentes presas, en diferentes tiempos, y a veces en diferentes espacios, los cuales se ven nivelados en cuanto a luz y posición, simulando ser extraídos de una única presa fotográfica. Los cambios tecnológicos de finales de siglo XX, y sobre todo el uso de la fotografía digital, han permitido a Jeff Wall -como a otros artistas contemporáneos- trabajar de forma pictórica. Rolf Lauter (2001) recoge las propias palabras de Jeff Wall en relación a la forma de trabajar pictórica de las imágenes:

Hay muchas similitudes con la antigua manera de pintar, sobre todo en el hecho que puedes separar las partes de tu trabajo y tratarlas de manera independiente. Un pintor puede estar trabajando en un gran

cuadro, y una tarde, puede estar concentrado en una figura u objeto, o en un área pequeña. Parte de la poesía de la pintura antigua es la manera en qué esta crea la ilusión que la pintura narra un solo momento. En fotografía siempre hay un momento actual, el momento en que se pulsa el disparador de la cámara. Por otro lado, la pintura crea una bonita y compleja ilusión de instantaneidad. De este modo, pasado, presente y futuro son simultáneos en esta, la cual juega con todos ellos. Cosas que no pueden coexistir en el mundo pueden hacerlo fácilmente en la pintura ⁵. (p. 18)

Jeff Wall construye sus imágenes con mirada pictórica: anula el punto de fuga, compone pictóricamente, crea imágenes mediante palimpsestos de obras de arte, captura el silencio pictórico de la tela, suspende el tiempo de la imagen, acercándolo más a la duración del tiempo pintado que a la fugacidad del tiempo fotográfico. Este interés profundo por la pintura, en múltiples direcciones, es el que invita al crítico Frédéric Migayrou (1995) a afirmar que Jeff Wall es un pintor, que refunda el acto de pintar.

Fotografía Cinematográfica

A menudo se asocia el trabajo de Jeff Wall con el ámbito de la Historia de la pintura occidental, pero su obra está fuertemente influenciada por otros lenguajes artísticos, principalmente con el del cine, el cual fue una de sus principales fuentes de aprendizaje. De los grandes maestros del cine, Jeff Wall aprendió sobre todo aquello relacionado con la puesta en escena. El propio Jeff Wall (2001) reconoce:

El cine fue mi primer modelo en el sentido de romper con la estética de la fotografía. Siempre había admirado los efectos cinematográficos de los grandes directores, como Bergman y Antonioni. Lo que me interesaba de la fotografía en las películas era la implicación de la *performance*, de la representación. Esto era filmado o fotografiado sin aparentarlo. Mirando películas aprendí mucho sobre la relación entre la actuación, la representación, el diseño, la composición y la fotografía. Por eso veo el cine como modelo principal para la fotografía. (p. 16)

Wall reconoce a Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel,

Reiner Werner Fassbinder o Jean-Luc Godard cómo alguno de sus modelos, del mismo modo que reconocía a Diego Velázquez o a Édouard Manet como referentes importantes en su obra. Pero la influencia de los discursos cinematográficos de estos directores de cine no era absoluta, pues Jeff Wall encontraba carencias como la ausencia de narración en la estructura de la película, que él quería evitar. Principalmente se sintió interesado por el estudio de la propia actuación narrativa por parte de los actores, y de la dirección de esta actuación por parte del director. Jeff Wall fue uno de los primeros artistas, de manera simultánea con Cindy Sherman y Victor Burgin entre otros, que basó su proceso metodológico en la *mis-en-scène*, permitiendo la intervención del fotógrafo en la escena para construir la imagen. En este tipo de “imagen fabricada”, Jeff Wall construye el escenario, retoca, maquilla, interpreta, actúa, pone, inventa, coloca, encuadra, saca, selecciona, incorpora personajes y objetos para construir la imagen deseada. Para componer estas imágenes fotográficas, Jeff Wall trabaja más como un director de cine que como un fotógrafo tradicional: compone meticulosamente la acción que quiere narrar; selecciona con cuidado los personajes que participarán en la acción; estudia en profundidad los gestos más adecuados que contienen el más alto nivel expresivo posible; diseña y selecciona el vestuario y el maquillaje más idóneo; escoge el tipo y la orientación lumínica adecuada para la escena; construye los escenarios necesarios, o selecciona los espacios reales más adecuados por la historia en concreto; hace repetir varias veces una mirada determinada entre los personajes de la escena, hasta que la cámara capte la más esencial; crea artificialmente elementos naturales, como puede ser el viento o la lluvia, necesarios por la toma fotográfica que quiere crear.

La principal diferencia entre Jeff Wall y un director de cine es que el primero no tiene que trabajar el texto y la voz, sino que la narración y la expresividad de la escena son explicadas mediante otros elementos. Pero también que toda la puesta en escena que realiza Jeff Wall es tan sólo para realizar una sola toma fotográfica; mientras que el director de cine construye un escenario, y recrea una situación para gravar una secuencia de *frames* que tienen una duración temporal extensa dentro la propia narración de la película.

La fotografía *mis-en-scène* apareció con fuerza a finales de la década de los años setenta, y supuso un cambio radical respecto la tradición fotográfica anterior, basada en el instante decisivo de Cartier-Bresson. En ella aparecen los conceptos de colaboración y de preparación, como elementos fundamentales para la construcción de la obra. Colaboración del artista con los actores que participan en la escena, y preparación de la propia escena, que a pesar de lo que pueda parecer, no está retratada de manera fortuita.

Jeff Wall es consciente de que la única manera de establecer una colaboración entre el fotógrafo y el personaje –aquello que él mismo echaba de menos en las propuestas fotográficas de cariz más clásico- es poner un actor en la escena. En ese momento se interesa por el estudio de la actuación de los actores, los cuales interpretan las ideas imaginadas por el artista. En el inicio de su trayectoria, Jeff Wall utilizaba a menudo personajes de su familia –por ejemplo, su mujer y su padre en *Woman and her doctor* (1980)- sin intencionalidad autobiográfica, utilizaba estos personajes por la proximidad que mantenía con ellos, con el objetivo de transformarlos en personajes universales.

Evidentemente, el artista es consciente de que toda fotografía tiene un carácter autobiográfico: el mismo acto de hacer una fotografía es un momento dentro de una biografía. Pero Jeff Wall quiere minimizar este aspecto subjetivo y convierte un personaje en otro, trabajando bajo el concepto de Rimbaud de *je suis l'autre*. Para conseguir esta objetivación de las experiencias mayoritariamente trabaja con actores *amateurs*, debido a que tienen una manera más espontánea de trabajar. Jeff Wall (2001), en una entrevista con Jean-François Chevrier publicada con el título *At home and elsewhere*, explica:

Lo que me interesa de la dirección de los actores es que puedes colaborar de una forma íntima con ellos, sin, por lo tanto, conocer muchas cosas de ellos. Nos quedamos distanciados, incluso si creamos algo juntos. Yo apporto mis ideas, mis planes, mis proyectos, pero en el proceso de fabricación de la imagen, yo no podré nunca tomar posesión total del otro. Me encanta esta idea de que el actor aficionado y el extranjero son una especie de símbolo de todas las personas que no conocemos, que no entendemos, pero con los que tenemos una especie de correlación ⁶.
(p. 346)

Los actores que interpretan las escenas fotografiadas por Jeff Wall, acostumbran a tener un mínimo gesto que se escapa de esta quietud de la pintura. Este movimiento delicado que parece tan sólo apuntar ligeramente en las fotografías de Jeff Wall, y que muchas veces ni siquiera se inicia, tienen más relación con el movimiento que transcurre *frame by frame* en el cine, que en el congelar la acción por parte del pintor. Pero, a diferencia del cine, la delimitación espacial del marco fotográfico y la delimitación temporal de saber que la acción no continúa fuera de la propia fotografía que estamos observando, dan la tensión necesaria para dejarnos en expectación, ante una acción que, a pesar de que parezca poder

continuar ante nuestros ojos, restará inmóvil para siempre. Esta fragmentación de la narración, es el que le da una lectura abierta a la obra; cada espectador puede imaginar cómo y de qué manera la situación se puede desencadenar. Jeff Wall (2001), en la misma entrevista con Jean-François Chevrier afirma que:

El cine me pareció una respuesta evidente a esta dificultad porque, en el cine, la fotografía tiene que adaptarse a métodos de narración y composición de artes más antiguas. El cine se acerca al teatro, crea una ilusión y contribuye, como siempre ha hecho el arte, a crear esta esfera de intimidad que me interesa. Pensé que había un modelo a extraer de la fotografía, y que era el cinematográfico. Siempre he admirado las películas, que llegan a producir esta intimidad fotográfica y pictórica⁷.
(p. 23)

Gran parte del misterio y de la potencia que encontramos en las fotografías de Jeff Wall se debe a esta poca duración de la experiencia narrada, propia de la imagen en movimiento del cine. A pesar de que la escenificación sea compleja, la puesta en escena sea perfecta, los gestos de los personajes estén escogidos entre miles; a pesar de la construcción del escenario haya llevado meses de trabajo; a pesar de que en una sola mirada se pueda condensar un largo texto; la imagen tan sólo nos habla de un segundo de vida real. Después de aquella imagen, todo se deshace. La mirada se rompe, el gesto cambia, el escenario se transforma, las relaciones evolucionan. La intensidad fotografiada tan sólo puede durar aquel ínfimo, pero a la vez, tan potente segundo de la vida de alguien. Parece como si todo el elaborado proceso de creación que Jeff Wall realiza para dar forma a una idea inicial, estuviera en el trasfondo de cualquiera de sus imágenes. Y que a pesar de que el espectador no conozca el proceso de trabajo del artista, la tensión creada por toda la puesta en escena, provoca la atención del espectador, el cual percibe que aquella historia, por real que pueda parecer, esconde detrás su epidermis, toda una construcción conceptual y técnica que le da aquella consistencia que atrapa intensamente nuestra mirada.

Gestos Teatrales en una Realidad Aparentemente Real

Habitualmente se ha entendido el gesto como una posición o acción del cuerpo que muestra su propio significado como signo concreto. Toda la Historia

del Arte está llena de descripciones pictóricas de gestos. Algunas de estas representaciones forman parte de grandes acontecimientos históricos, como podría ser el caso de la obra *El juramiento de los Horacios* de Jacques-Louis David (1784), o *Los fusilamientos del 3 de Mayo* de Francisco Goya (1814). Pero también encontramos múltiples representaciones de gestos más ínfimos y cotidianos, entre los cuales podríamos destacar los gestos mínimos de los retratos pintados tan delicadamente por Jan Vermeer, o los movimientos gestuales casi estáticos de Edward Hopper, en sus retratos silenciosos de ciudadanos americanos en su realidad más sórdida. Pero, si existe un momento histórico que más ha puesto el énfasis expresivo en la descripción del gesto humano, ha sido el Barroco. Durante este periodo, los artistas dieron gran protagonismo a los gestos dramáticos, altamente potenciados por el claroscuro de sus imágenes. Los personajes retratados por artistas como Caravaggio parecen explotar en gestos energéticos y a menudo violentos, mostrando el drama omnipresente en las pinturas barrocas. En estas obras, la mirada del espectador se ve atemorizada ante una escena donde los gestos son bruscos, violentos y, a menudo, sensuales. La importancia que se da al gesto viene potenciada por el uso de la luz y el color. En la mayoría de estas obras, la gama cromática se ve reducida a una escalera de alto contraste, donde los puntos de luz son muy concretos y directos, resaltando de la oscuridad exagerada del resto de la escena.

En la actualidad, el cariz teatral del arte barroco se ve reemplazado por otro tipo de imagen, bastante distante de la primera. En la era moderna, la energía dramática se esfumó convirtiéndose en una energía más mesurada, de cariz mecánico, de acciones automatizadas, llenas de gestos más exiguos y compulsivos. Actualmente, estamos inmersos en múltiples representaciones en que las acciones acostumbra a ser más pequeñas, repartidas en diferentes puntos de atención, los movimientos de los personajes suelen ser inexpresivos y casi involuntarios; a menudo son escenas de gran contención, donde parece que no pase nada. La iluminación de las escenas acostumbra a ser continua, todos los elementos de la escena se muestran en tonos similares, sin jerarquizar elementos, y ofreciendo una visión nítida y clara de todos los detalles posibles.

Observamos cómo mediante el gesto mecánico del índice la fotografía atrapa a la perfección estos movimientos de contención del cuerpo, mientras que la pintura se deleita en la descripción del gesto dramático antiguo. A Jeff Wall le interesa principalmente captar un gesto concreto que los actores en escena interpretan a conciencia. Mediante el control del gesto humano, el artista parece condensar la tensión de la acción, invitando al espectador a estar atento al tiempo suspenso que hay en la escena representada, no fuera caso que, en cualquier

momento, este tiempo se acelerara y la acción se desarrollara de manera apresurada. En este tratamiento del tiempo como un momento aislado del ritmo habitual de la vida real, Jeff Wall parece recrearse en la descripción de lo que él mismo denomina los *micro-gestos*, aquellos gestos mínimos, casi invisibles para la mirada humana habitual, pero que pueden estar plenos de dramatismo o emoción. En un texto de Jeff Wall titulado *Gestus*, publicado en el catálogo *Tiempo suspendido Jeff Wall, Pepe Espaliú*. de la exposición que l'Espaid' Art Contemporani de Castelló (1999) realizó de la obra de estos dos artistas, Jeff Wall explica como:

Los movimientos corporales modernos se ven reducidos al nivel de emisiones de energía biomecánica o bioelectrónica. Estos actos no pueden, en realidad, considerarse “gestos” en el sentido de la estética, puesto que son físicamente menores, más condensados, menos generosos, más colapsados, más rígidos y más violentos que aquellos que se manifestaban en el arte antiguo. No obstante, su pequeñez se acompaña de una mayor capacidad de ampliación a la hora de construir y exhibir imágenes. (...) Las pequeñas contracciones, los movimientos corporales involuntariamente expresivos que tan bien se prestan a la fotografía es lo que queda, en la vida cotidiana, de aquella antigua idea del gesto como forma corpórea y pictórica de la conciencia histórica. Probablemente, esta doble ampliación del que se ha convertido en pequeño y escaso, del que aparentemente ha perdido su significado, puede revelar, en alguna medida, la miseria objetiva de la sociedad y el desastroso funcionamiento de sus valores. (p. 21)

A través de los *micro-gestos* el artista canadiense parece estar hablando en voz baja, mostrándonos unos momentos delicados, llenos de pensamiento y contradicciones internas. A menudo los cuerpos de los personajes de Wall parecen moverse lentamente por la escena fotográfica, evitando trincar aquel equilibrio que les permite no romperse, o no provocar el desarrollo violento de los pensamientos que parecen tener en su interior. El cuerpo humano parece ser la coraza que rodea una serie de pensamientos y deseos que restan en la intimidad. Pero esta estructura, por muy robusta que pueda parecer a primera vista, tiene el peligro de romperse en mil fragmentos, dejando el interior del personaje al descubierto. Por este motivo, los personajes parecen moverse con cuidado, incluso, en las escenas más violentas – *The quarrel* (1988) o *Sviction Struggle* (1988) –, la acción no se desarrolla de forma explosiva, sino que se trata de una tensión contenida por unos instantes.

El artista canadiense no se interesa por los acontecimientos trascendentes, ni siquiera por los grandes gestos; sino que su mirada registra las reacciones y las maneras de comportarse que tienen los humanos en las sociedades contemporáneas a través de los pequeños gestos que realizan los individuos anónimos que habitan en él. Jeff Wall recupera la figura de *flanêur* [paseante], y se desplaza al lugar real donde suceden los hechos cotidianos, para observar cómo se relacionan las personas que se cruzan por la calle, como se mueven los trabajadores de la limpieza, cuál es el ambiente a la salida de una discoteca; cómo son los espacios del suburbio de las ciudades actuales, quién vive, donde se reúnen; estudia cómo viven también en los interiores, entra sigilosamente dentro las casas, ve habitaciones cambiadas después de una pelea, observa como una chica asea la ropa mientras otra lee al sofá, espía como una mujer elegantemente vestida hojea un catálogo, como un hombre está estirado misteriosamente en el suelo de una cocina. En todas las escenas la contención de los propios sentimientos es la protagonista, protegiendo aquel pequeño gesto que contiene los sentimientos de cada personaje. Este ínfimo movimiento que condensa la escena nos cautiva y nos atrapa como espectadores, esperando que de un momento a otro la escena explote, dejándonos ver los sentimientos durante tanto tiempo contenidos. Aunque sabemos que estamos delante una imagen estática, ésta parece contener un momento en que lo que sucede parece estar englobado en la propia imagen. Cómo si de un *frame* de vídeo se tratara, esperamos que la acción continúe desarrollándose, mediante un *tempo* lento, para poder ver todos los detalles que el artista nos muestra. Rolf Lauter (2001) recoge las palabras de Jeff Wall:

En mis imágenes, el sentimiento está fuertemente contenido. Creo que cada figura que he incorporado está llena de emoción, la cual no está permitida de dejarse ver de manera directa. A *Milk*, por ejemplo, el cuerpo del hombre está tenso y rígido sin ningún tipo de expresividad. Es el objeto el que está explotando. En mis imágenes hay muchos no-gestos, o gestos muy pequeños, compulsivos, que denomino “micro-gestos.” (...) Estos son gestos que parecen automáticos, mecánicos, o compulsivos. Estos salen de algún lugar socialmente más profundo, algún lugar que yo no identifico con la conciencia individual como tal⁸. (p. 90)

Los personajes de Jeff Wall son individuos cargados de emociones que restan reprimidas en su interior, y que se mezclan produciendo en el personaje una serie de contradicciones internas que lo agitan internamente y lo debilitan. Sus

rostros, a menudo inexpresivos, son el retrato de esta contención emocional. En ellos podemos intuir que algo a menudo dramático ha sucedido anteriormente en sus vidas, pero el silencio de la imagen fotográfica no nos permite saber de qué se trata. El suceso queda escondido en la propia imagen que, a pesar de estar cargada de narración cinematográfica, queda explicada en sí misma. Esta información contenida provoca una tensión narrativa que despierta interés en el espectador. El mismo Jeff Wall reconoce que hay algo en cada obra, no importa el muy estructurada que esté, que nunca se podrá mostrar. Sus imágenes funcionan como metáforas enigmáticas de las sutilezas y rarezas que existen en las relaciones humanas, y de su constante represión. En su trabajo podríamos hacer un inventario de diferentes situaciones de la vida en que las emociones humanas se ven obligadas a contenerse, estallando violentamente en algunas ocasiones ante la imposibilidad de retenerlas dentro del propio cuerpo, el cual funciona como continente de todos los sentimientos, dolores y emociones. La realidad, que por su cotidianidad y por la repetición cíclica de la mayoría de los hechos nos puede parecer continua y previsible, se ve interrumpida de forma repentina por una serie de pequeños movimientos, pequeñas anomalías en situaciones que son supuestamente continuas. Con esta estrategia, y de forma sutil pero a la vez incisiva, aparecen ciertos movimientos agresivos que rompen la calma aparente de la escena, como en las obras *Mimic* (1982); *Milk* (1984); *Outburst* (1989); *Man in Street* (1995). Estos momentos que interfieren de forma aguda en la aparente normalidad de la realidad, están cargados de una gran tensión expresiva que provocan un distanciamiento por parte del espectador respecto a la propia cotidianeidad, promoviendo una reflexión personal e íntima en torno la propia experiencia.

En el escenario teatral de sus fotografías, las figuras acostumbran a estar en un mismo espacio a poca distancia, pero manteniéndose aisladas, absortos en sus propias preocupaciones, sin establecer un contacto real entre ellos. Los personajes parecen no necesitarse, o el que es más preocupante, muestran la inexperiencia del contacto real, parece que desconozcan las vías y las posibilidades comunicativas con los personajes que aparecen en la misma escena, a veces incluso a pesar de formar parte de un mismo núcleo familiar. Las figuras parecen estar completamente aisladas, sin ningún tipo de relación, ni siquiera establecen vínculos con la mirada. La mayoría de personajes no buscan relación, ni cooperación, ni ensayan ninguna estrategia de seducción. Cada uno de ellos queda recluido en sus propios pensamientos, sin establecer relaciones con el otro.

La excepción aparece tan sólo en forma de interrupción; los personajes de Jeff

Wall se comunican a veces, pero siempre bajo la forma de violencia o de peligro. Cómo en la obra *Mimic* (1982), en la que las miradas hacia un individuo aparecen para remarcar diferencias humanas, para mostrar el desprecio y el sentido de superioridad que un personaje siente respecto otro. Igual que en el teatro, en el trabajo de Jeff Wall, las miradas y las expresiones faciales son esenciales para entender la situación, porque muestran la expresión de los sentimientos de los personajes. La emoción es expresada de manera sutil a través de la expresión de los ojos; las miradas pueden ser agresivas, como en *The Quarrel* (1988) o en *The Goat* (1989), o desagradables y llenas de odio como en *Mimic* (1982), o de cariz más pensativo e introspectivo, como en *Volunteer* (1996), *Restoration* (1993), o *Picture for Women* (1979). Pero, en general, los personajes no están definidos como caracteres en acción, sino como caracteres pensantes. Este énfasis en la parte más reflexiva de las personas potencia la parte más enigmática y metafórica de las imágenes. Los personajes están retratados en un momento que no es importante por la acción que desarrolla, sino que la imagen parece retratar el momento de paso de una acción a otra, o el momento de duda y reflexión antes o después de realizar un acto. Jeff Wall nos muestra acciones inmóviles, momentos congelados, escenarios vacíos y figuras silenciosas que nos describen la parte más frágil de la esencia humana. Nos muestra fragmentos de la propia existencia, de manera desnuda y, como espectadores, la escena nos ofrece alguna de las partes de nuestra propia esencia, mediante el “teatralizar el acto de mirar”. (EACC, 1999, p. 32)

Reconstrucción Fotográfica de la Realidad

Reflexionar sobre las relaciones que Jeff Wall establece con la pintura, el teatro y el cine, sin hablar de aquellas relaciones que el artista establece con el propio medio fotográfico sería extraño, pues finalmente este artista escoge el medio fotográfico para realizar su obra artística. Pero su posición respecto al propio medio es peculiar, y confiere forma y contenido conceptual a su obra. Nos preguntamos entonces ¿por qué Jeff Wall opta por la producción mediante la fotografía? ¿Por qué no utiliza la pintura, si tan interesado se siente por su tradición? Consideramos que Jeff Wall crea su producción mediante piezas fotográficas por dos razones. La primera está relacionada con la consideración que tiene el propio artista de que la fotografía es el medio que mejor puede hablar de temas contemporáneos. Y a pesar de sentirse interesado profundamente por la pintura, considera que este medio es anacrónico para narrar historias

actuales. El segundo motivo es el cambio de concepción que tanto Jeff Wall como otros artistas realizan respecto el medio fotográfico. Para artistas como Jeff Wall, Cindy Sherman, y posteriormente Valerie Jouvé, Thomas Demand, u otros, la fotografía ya no tiene que ser un documento verídico, instantáneo ni objetivo. Las tres características propias sobre las que la tradición fotográfica se apoyaba hasta la década de los años setenta, se rompen. Por el contrario, aparecen muchos discursos fotográficos que juegan con la construcción de la escena, que manipulan, interpretan, se disfrazan, componen, sobreactúan, mienten, que se inventan situaciones que nos muestran de forma subjetiva. La fotografía se desata de su nexa con la descripción de la Realidad, tal como lo había hecho la pintura un siglo antes, conquistando los terrenos de libertad que le son posibles abarcar. La fotografía de tipo documental continúa existiendo, pero no es la única vía que tiene el artista para construir imágenes fotográficas. Jeff Wall forma parte de este grupo de artistas que utilizan la fotografía para diferenciarse de los fotógrafos tradicionales. Pero, según el propio artista, él siempre ha considerado que lo que hacía era fotografía, a pesar de que pudiera tener referencias pictóricas o cinematográficas. Jeff Wall, en una entrevista con Jean-François Chevrier (2006), explica:

Siempre he sabido que hacía fotografía. La foto *mis-en-scène*, que yo denominaba “cinematográfica”, se desmarcaba de la fotografía directa o pura. En la época se hablaba de los artistas utilizando la fotografía para distinguirlos de los fotógrafos. Yo empecé a poner en práctica mi interés por la fotografía dentro del contexto experimental del arte conceptual. En los años setenta y ochenta, cambié de orientación, tenía que romper con la fotografía definida por una interpretación modernista. Me interesaba todo aquello que era una contestación a esta idea de la fotografía. En los años 80 vi que había perdido la batalla, en el sentido que yo era fotógrafo. Pero esta fotografía también había cambiado sus características, su estética, su discurso no era el mismo. Los artistas de mi generación lo habían enriquecido ⁹. (p. 15)

Así, Jeff Wall no reniega del peso de la tradición fotográfica, de forma contraria a muchos artistas conceptuales contemporáneos suyos, que rechazaban cualquier relación con la tradición fotográfica propia de la modernidad. Jeff Wall demuestra su identidad propia mediante el reconocimiento de la influencia que la Historia del Arte tiene en su obra y, posteriormente, en el interés para recuperar las relaciones con la tradición fotográfica moderna. Con la misma intensidad que Jeff Wall se alimenta de la tradición pictórica y cinematográfica, también

reconoce influencias de la *Straight Photography*, como podría ser la nitidez focal que permite captar hasta el más mínimo detalle de la escena. Pero las diferencias con este grupo de fotógrafos son mayores que las similitudes. Jeff Wall cambia los paisajes naturales que fotografía Ansel Adams por paisajes urbanos, propios de las sociedades occidentales post-industriales; otra diferencia es la presencia de la figura humana en la mayoría de las obras de Jeff Wall, mientras que el Grupo f/64 tenía dificultades técnicas para retratar el cuerpo humano, y se centró en la fotografía de paisajes o naturalezas muertas. Otro aspecto diferenciador es el rechazo de utilizar el blanco y negro, y el aumento del tamaño de las fotografías. El mismo Jeff Wall reconoce esta relación con la fotografía moderna, en la misma entrevista con Chevrier (2006) “en la época de mis primeras imágenes en color, buscaba preservar una relación con la fotografía tradicional. Situaba mis paisajes urbanos dentro una pura tradición fotográfica, a pesar del color y el formato. Quería mantener la relación con la *Straight Photography*.” (p. 16)

Este reconocimiento lo podemos interpretar en dos direcciones: como posicionamiento contrario a la mayoría de artistas conceptuales que rechazaban cualquier relación con la tradición fotográfica; y como defensa del medio con el que siempre trabaja, pues aunque su *background* sea pictórico o cinematográfico, su obra es realizada siempre mediante la fotografía. Pero Jeff Wall considera que el lenguaje fotográfico ha quedado encerrado en sí mismo, y por ello necesita establecer vínculos constantes con otros lenguajes, como el pictórico o el cinematográfico. Según palabras propias de Jeff Wall en la misma entrevista con Jean-François Chevrier (2006):

La fotografía me parecía que había quedado prisionera de su propia novedad, mientras que artes más antiguas, como el teatro o la pintura, habían sabido crear, mediante la fuerza de la ilusión, situaciones en las que el espectador puede tener la sensación de compartir un espacio muy privado con otra persona. En sus inicios, la fotografía, mostrando hechos que han existido realmente en el pasado, se opuso a este ilusionismo pictórico. Pero ella misma se ha creado un espacio limitado dónde es imposible de estar cerca de la gente fotografiada ¹⁰. (pp. 22-23)

Así, las imágenes que salen de esta mezcla iconográfica, conceptual y formal son imágenes estáticas, que funcionan como cuadros que contienen una historia, o como el *frame* parado de una película, la lectura del cual no es inmediato, sino que queda dispersado en los diferentes medios y los diferentes niveles de lectura que la superficie lisa y brillante de la fotografía iluminada esconde bajo su piel.

Conclusiones

Consideramos que esta intersección de medios artísticos da un gran interés a la obra de Jeff Wall porque, a pesar de que la acción pueda parecer completamente congelada, hay ciertos indicios de inestabilidad, que continuará desarrollándose en el imaginario de cada espectador. El mismo Jeff Wall (2001) explica:

Intenté de encontrar un equilibrio entre las imágenes paradas, fijadas y artificiales, que provienen de la figuración pictórica de los siglos XIX y XX, y un tratamiento más fluido, neorrealista, de la imagen, que se inscribe más bien en una historia de la fotografía. Comprendí que la fotografía es un medio abierto, que permite asociar metodologías contradictorias ¹¹. (p. 17)

Esta mezcla entre fotografía, pintura, cine y teatro es el que le da gran riqueza a su obra, la cual se expande con firmeza de cualquier límite que pudiera imponer cualquier medio artístico, utilizando de cada uno de ellos aquello que más libertad le proporciona. En una fotografía de Jeff Wall podemos encontrar a la vez la actuación dramática de un actor que está a medio camino entre la puesta en escena cinematográfica y la pose pictórica. Y aquí es donde confirmamos nuestra hipótesis de que esta mezcla de influencias crea una imagen autónoma y rica, la cual se mueve libremente en un espacio entre aquello real y lo imaginario. La autonomía con que Jeff Wall se relaciona con el lenguaje fotográfico, pictórico, teatral y cinematográfico le permiten crear estas imágenes tan potentes, extrañas y sutiles que nos hablan de la sociedad contemporánea donde vivimos, de nuestro tiempo y de las relaciones que los humanos establecemos entre sí, de nuestros deseos íntimos y de nuestros medios colectivos.

Este punto intermedio entre ficción y realidad era ya el interés de muchos directores de cine como es el caso de Jean-Luc Godard, del cual Jeff Wall oiría una frase que lo impresionaría profundamente: “Aquello documental tan sólo es interesante si está situado en un contexto de ficción, pero la ficción es sólo interesante cuando está enmarcada en un contexto documental” (Brougher, 1997, p. 18). Este espacio de intersección que se crea en la mezcla inteligente y sensible de elementos reales e imaginarios es el espacio en el que Jeff Wall se mueve de manera silenciosa pero incansable, con el objetivo de construir de manera cautelosa y misteriosa nuevas imágenes. Imágenes que se sitúan en los límites entre diferentes medios pero, sobre todo, en los límites cada vez más inciertos entre realidad y ficción.

Notas

¹ Chevrier, J-F. (2006, 31), le programme d'une peinture de la vie moderne reste important. Je suis intéressée pour l'idée du quotidien. Todas las traducciones son mías.

² Lauter, R. (2001, 13), he has developed a model for photographic painting that replaces the two-dimensional plane of a picture with two levels of reality, the one behind the other, thus manifesting the significance of the simultaneity of parallel worlds and realities.

³ Wall, J. (2001, 19), J'ai commencé à douter que les nouvelles formes de l'art puissent produire des événements artistiques comme l'avaient fait les formes plus anciennes. Je me suis de plus en plus intéressé pour la peinture.

⁴ Migayrou, F. (1995, 27), L'image devient alors présentation, constellation qui préserve les techniques, les symboles, l'histoire que cette peinture porte en elle, l'"archéologie" qui a conditionné son apparition. Le spectateur, en prenant l'exacte place de l'appareil, accomplit l'acte d'une prise de vue; le temps est annulé dans une simultanéité qui maintient tout à la fois le moment de la peinture originale, la restitution engagé par Jeff Wall et notre propre appréhension.

⁵ Lauter, R. (2001, 18). It has curious resemblances to the older way of painting in the way you can separate the parts of your work and treat them independently. A painter might be working on a large canvas and, one afternoon, might concentrate on a figure or object, or small area. Part of the poetry of traditional painting is the way it created the illusion that the painting depicted a single moment. In photography, there is always an actual moment -the moment the shutter is released. Photography is based on that sense of instantaneousness. Painting, on the other hand, created a beautiful and complex illusion of instantaneousness. So past, present and future were simultaneous in it, and play with each other or clash. Things which could never coexist in the world could easily do so in painting.

⁶ Wall, J. (2001, 346), Ce qui m'intéresse dans la direction d'acteurs, c'est que tu peux collaborer d'une façon assez intime avec quelqu'un sans, pour autant, apprendre grand-chose sur lui. Nous restons séparés, même si nous créons quelque chose ensemble. J'apporte mes idées, mes plans, mes projets, mais, dans le processus de fabrication de l'image, je ne pourrai jamais prendre entièrement possession de l'autre. J'aime beaucoup cette idée: que l'acteur amateur et l'étranger sont une sorte d'emblème de tous les gens que nous ne connaissons pas, que nous ne comprenons pas, mais avec lesquels nous avons néanmoins une sorte de relation.

⁷ Wall, J. (2001, 23), Le cinéma m'est apparu comme une réponse évidente à cette difficulté puisque, dans le cinéma, la photographie doit se plier aux procédures du récit et de la composition des arts plus anciens. Le cinéma est apparenté au théâtre, il crée une illusion mais il contribue, comme l'a toujours fait l'art, à produire cette sphère d'intimité qui m'intéresse. J'ai donc pensé qu'il y avait un modèle à dégager

de la photographie, et que ce modèle c'est la cinématographie. J'ai toujours admiré les films, quels qu'ils soient, qui arrivent à produire cette intimité photographique et picturale.

⁸ Lauter, R. (2001, 90), In my pictures feeling, too, is heavily constrained. I think that every figure I have made is filled with suppressed emotion, which isn't allowed to be seen directly. In Milk, for example, the man's body is tense and rigid with inexpressivity. It's the object which is exploding. In my pictures there is a lot of non-gesturing, or very small, compulsive gesturing, what I call "micro-gesture". The men's gestures in No or Mimic are microgestures. These are gestures which seem automatic, mechanical, or compulsive. They well up from somewhere deeply social, somewhere I don't primarily identify with the individual's unconscious as such.

⁹ Chevrier, J-F. (2006, 15), Au fond, j'ai toujours su que je faisais de la photographie, dès le début, dès les années soixante-dix. La photo mis-en-scène, que j'appelais pour ma part "cinématographie", se démarquait de la photographie directe, ou pure. À l'époque, on parlait d'artistes "utilisant la photographie", pour les distinguer des "photographs". En fait, j'ai commencé à mettre en pratique mon intérêt pour la photographie dans le contexte expérimental de l'art conceptuel. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, j'ai changé d'orientations, je devais rompre avec la photographie définie par ce que tu appelles une interprétation moderniste.(...) Dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, j'ai compris que j'avais perdu: j'avais perdu ce que j'imaginai être une bataille contre la photographie. (...) La photographie avait gagné, et j'étais bel et bien photographe. J'ai constaté également que cette photographie qui m'avait vaincu, à laquelle je m'étais soumis, avait changé elle aussi; ses caractéristiques, son esthétique, ses présupposés et son discours n'étaient plus les mêmes. Les artistes de ma génération l'avait enrichie.

¹⁰ Chevrier, J-F. (2006, 22-23), La photographie me semblait prise au piège de sa propre nouveauté tandis que des arts plus anciennes, le théâtre et la peinture, avaient su créer, par la force de la illusion, des situations dans lesquelles le spectateur peut avoir la sensation de partager un espace très privé avec quelqu'un d'autre, sans y être. À ses débuts, la photographie, en montrant des faits qui ont réellement existé dans le passé, s'est opposée à l'illusionisme pictural. Mais elle s'est finalement enfermée dans des limites tout aussi contraignantes en montrant un espace où il est impossible d'être proche des gens photographiés.

¹¹ Wall, J. (2001, 17), J'ai essayé de trouver un équilibre entre les images arrêtées, figées et artificielles, qui relèvent de la figuration picturale des XIX e et XXe siècles, et un traitement plus fluide, néoréaliste, de l'image, qui s'inscrit plutôt dans une histoire de la photographie.(...) J'ai compris que la photographie est un médium ouvert, dont on méconnaît encore à quel point il permet d'associer des méthodologies contradictoires, presque à parts égales.

Referencias

- Brougher, K. (1997). *Jeff Wall*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, December 1997 - February 1998, exhibition catalogue.
- Chevrier, J-F. (1989a). *Another objectivity*. París: Centre National Arts Plastiques.
- Chevrier, J-F. (1989b). *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren / Du XXeme au XIXeme Siecle, Aller et Retou*. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart: Cantz, 11.11.1989 - 14.1.1990, Katalog zur Ausstellung.
- Chevrier, J-F. (2006). *Jeff Wall*. París: Hazan.
- Espai d' Art Contemporani de Castelló [EACC]. (1999). *Tiempo suspendido. Jeff Wall / Pepe Espaliú*. Valencia: Generalitat, 25 de mayo de 1999 al 11 de julio de 1999, catálogo de exposición.
- Lauter, R. (2001). *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. München: Prestel Verlag.
- Migayrou, F. (1995). *Jeff Wall. Simple indication*. Bruselas: La lettrevolée. (Singularités).
- Wall, J. (2001). *Essais et entretien: 1984-2001*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Wall, J. (2007). *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gemma París: Artista i professora de la Unitat d'Educació performativa de les arts. Departament de Didàctica de l'Expressió musical, plàstica i corporal. Facultat de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona

Contact Address: Facultat de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona. Campus de Bellaterra, edifici G6, Cerdanyola del Vallès. 08193

E-mail address: gemma.paris@uab.cat