

RELACIONS ENTRE FOTOGRAFIA I PINTURA.
DOS CASOS D'ESTUDI: GERHARD RICHTER I JEFF WALL

Tesi Doctoral

GEMMA PARIS i ROMIA

RELACIONS ENTRE FOTOGRAFIA I PINTURA.
DOS CASOS D'ESTUDI: GERHARD RICHTER I JEFF WALL

Tesi Doctoral de:
Gemma Paris i Romia

Director:
Marti Peran i Rafart

Tutor:
Josep Montoya i Hortelano

Programa de Doctorat:
La Realitat Assetjada. Bienni 2000-2002

Departament de Pintura
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona
Barcelona, 2008

Índex

- Introducció	11
1. Nous paradigmes conceptuals en el context artístic postmodern	21
1.1. Abolició del Real: la realitat simulada	29
1.2. Al·legoria i apropiació d'imatges	61
1.3. Hibridació i contaminació de medis artístics	93
2. Diàleg entre fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter i Jeff Wall...	149
2.1. Arxiu d'imatges en l'obra de Gerhard Richter	155
2.1.1. Art com a simulació d'una realitat llunyana	197
2.1.2. <i>L'Atlas</i> , reconstrucció fragmentària del món mitjançant imatges fotogràfiques.	211
2.1.3. Contaminació de medis artístics: diàleg continu entre fotografia i pintura	241
2.1.4. (Re)producció pictòrica com a <i>Readymade</i>	285

2.2. Jeff Wall, pintor de la vida (post)moderna	301
2.2.1. Gestos teatrals en una realitat aparentment real	341
2.2.2. <i>Mis en scène</i> d'accions en escenaris construïts	365
2.2.3. Construcció pictòrica de les imatges	381
2.2.4. Fotografia cinematogràfica	419
- Conclusions	453
- Annex 1: llistat d'imatges	461
- Bibliografia	485
- Annex 2: Treball artístic de Gemma París (cd)	

Introducció

Introducció

Aquesta tesi doctoral pretén estudiar algunes de les relacions que s'han establert entre el medi fotogràfic i el medi pictòric, basant-nos en el context de l'art que sorgeix a final dels anys seixanta i principis dels setanta. Aquest període s'ha considerat clau pel trencament de les premisses defensades per l'art modern. Aquest trencament va permetre construir un espai de treball amb horitzons més amplis, gràcies a les noves possibilitats creatives, que sorgiren principalment de la hibridació dels diversos medis artístics.

La tesi se centra en l'estudi de dos casos concrets: les propostes artístiques de Gerhard Richter i de Jeff Wall, les quals funcionen com a motor de l'estudi d'alguns dels canvis conceptuals que anteriorment haurem avançat.

El propòsit és estudiar i reflexionar entorn les relacions que s'han establert entre la fotografia i la pintura, les quals potenciaren el naixement de propostes artístiques híbrides que basaren la seva proposta en aquest dubte en la validesa dels propis medis. En aquestes propostes es donava més importància a la idea que al llenguatge, extraient de cada un dels medis les eines més interessants per la producció personal de les imatges artístiques. Per tal de reflexionar entorn aquestes relacions, l'estudi intentarà també recollir conceptes i contrastar idees de diferents teòrics de l'art, filòsofs i artistes, per tal de plantejar possibles respostes a dubtes i qüestions que es plantegen des de la mateixa pràctica de l'art, tant des del punt de vista com a artistes que com a lectors de les obres d'art.

El treball es planteja a partir dels interrogants i les reflexions que, com a espectadors, hem pogut tenir enfront de certes propostes artístiques, entre elles les de Gerhard Richter i Jeff Wall; i alhora els dubtes que com a artistes hem pogut tenir en el propi procés artístic.

La investigació se situa, doncs, en un territori entre diferents àrees, intentant crear una espai d'intersecció entre un àmbit de caire més teòric i filosòfic i un altre de producció artística. Cada una de les seccions de la tesi no es pot entendre sense l'altra.

La metodologia emprada se situa en una possible intersecció entre historiografia i assaig. Les estratègies de caire més historicistes han servit per la contextualització del moment en què es generen els canvis que es volen estudiar. Però el interès de la tesi no s'ha centrat en realitzar un treball d'estudi històric d'aquests períodes, sinó d'extracció de les característiques bàsiques per poder realitzar una especulació entorn aquests canvis que es generen i que donen una nova forma a la majoria d'obres artístiques del moment. L'estudi se centrarà principalment en les repercussions d'aquests nous plantejaments en l'obra de Gerhard Richter i de Jeff Wall.

Malgrat que per realitzar la primera part de la tesi s'ha realitzat un estudi històric del moment en concret, s'ha volgut donar un caire més assagístic que historicista. Aquest to d'assaig es relaciona més estretament amb les teories filosòfiques que amb la línia historicista. Primerament, la investigació situa el context històric de la investigació, a finals dels anys seixanta, en un context artístic i filosòfic que resulta interessant, principalment, pel trencament que suposa respecte la majoria de les categories que havien definit el marc teòric de la Modernitat, -principalment el que s'ha conegut com modernisme tardà, centrat en les tesis de Clement Greenberg i Michael Fried-.

El propòsit és estudiar el gir que s'estableix en relació als conceptes propis de la modernitat, centrant-nos en la fi de la puresa dels medis artístics, el concepte d'originalitat i autoria de les obres d'art, i la funcionalitat representativa de l'art. En aquest aspecte ens centrarem principalment al medi fotogràfic, el qual esdevenia hereu de la funció de representació "verídica" de la realitat, que fins llavors havia exercit la pintura principalment. Aquests tres pilars que sustentaren la proposta moderna foren enderrocats en els anys seixanta, moment en què varen ser substituïts per nous paradigmes conceptuals: la hibridació i contaminació entre els medis artístics, l'al·legoria com a estratègia de creació, i l'aparició del concepte del simulacre, com a model substitutori de la realitat.

Essent conscients que qualsevol gir de similar magnitud sorgeix en moments de canvis polítics, socials i culturals, i que l'art en pot ser alhora l'artífex i el testimoni, l'estudi s'ha basat en la lectura i l'anàlisi de textos de

diversos pensadors que han estat clau per la consolidació d'aquests nous conceptes. Principalment en els anys setanta, les reflexions entorn les noves percepcions i construccions de la realitat centraren la majoria dels textos filosòfics i sociològics del moment. Els autors post estructuralistes francesos seran la base de la nova línia de pensament que va aparèixer en aquest moment, la qual es va centrar en l'estudi i l'explicació d'aquests canvis conceptuals. Aquest serà el marc teòric que funcionarà com a base per tal de crear un territori d' anàl. lisi de les propostes artístiques de Gerhard Richter i Jeff Wall, principalment, creant una articulació de diferents aspectes conceptuals amb les seves propostes artístiques.

L'anàlisi que es realitza en aquest primer apartat es projecta en la segona part, per intentar contrastar les idees plantejades amb les obres d'art d'ambdós artistes, i algunes de les seves reflexions personals com a creadors. Cal dir que aquest estudi s'ha vist alimentat per una gran quantitat i qualitat de textos que els propis Richter i Wall han anat realitzant al llarg de la seva trajectòria artística, a tall de reflexions del propi treball artístic, o bé com a dissertacions teòriques més generals.

Per aquest motiu s'agafa com a eix d'estudi les nocions de simulació, d'al·legoria i d'hibridació de medis, les quals travessen les propostes artístiques tant de Richter com de Wall, aplicant les reflexions sorgides en la primera part de l'estudi en aquests dos casos concrets. S'ha intentat que els conceptes estudiats en la primera part es relacionin amb els casos proposats en la segona part, i que la relació també s'estableixi en direcció contrària, és a dir, que l'estudi de l'obra de Richter o de Wall ens remeti a conceptes plantejats anteriorment. En aquest itinerari, la intenció és que la investigació es pugui moure en diferents direccions, i travessant diferents registres.

En primer lloc, la investigació traça un mapa bastant concret de tres aspectes que prenen força en el context artístic i de pensament de finals dels anys seixanta. En aquest mapa s'han inclòs, com s'ha comentat anteriorment, informacions i reflexions de diferents artistes, filòsofs i teòrics de l'art que s'han preguntat i han donat forma als canvis tant conceptuals com formals de les propostes artístiques de la època, intentant crear una xarxa conceptual que permeti reflexionar millor davant les propostes artístiques que l'estudi aborda.

Caldria dir que aquesta xarxa hauria pogut estar reforçada per altres autors o amb una selecció més àmplia de textos en referència als temes tractats, però hem de defensar la idea que el plantejament de l'estudi no ha estat ni

historiogràfic ni purament filosòfic, sinó que la problemàtica es percep i s'intenta resoldre des de l'àmbit artístic.

En aquest mapa s'han inclòs obres de diferents artistes que poden fer al·lusió, de forma més o menys explícita, a les idees que s'expliquen. Les propostes artístiques que es mostren en aquesta secció no són dels artistes que s'estudien posteriorment, sinó que en aquesta part de l'estudi, el interès ha estat mostrar altres propostes artístiques. Aquestes obres, realitzades durant el mateix període, comparteixen alguns aspectes, tot eixamplant els conceptes plantejats. Alhora que poden complementar les propostes dels dos artistes que estudiarem posteriorment, amb un grau de detall molt més elevat. Tot i que s'ha intentat realitzar una selecció acurada, escollint les imatges dels artistes que poguessin ser els més representatius per cada un dels conceptes estudiats, caldria dir que la selecció és sintètica, i que per tant, el text podria haver acollit més imatges, o substituir-ne alguna per altres obres que podrien funcionar de manera similar. S'intenta, en tot cas, que les imatges representades no funcionin com a il·lustracions explícites d'una idea en concret, sinó com a imatges artístiques generadores de significat, que convidin a la reflexió i a la recerca de més informacions o obres artístiques en relació al tema tractat.

En la segona part de la tesi es busca crear un espai en què els dos autors estudiats, Gerhard Richter i Jeff Wall, se situïn en un mateix nivell, per tal d'observar similituds i diferències respecte les seves propostes. L'estudi es basarà en el diàleg que s'estableix entre el medi fotogràfic i el pictòric, cada un amb estratègies i finalitats diferents. En aquest espai d'observació, reflexionarem entorn les idees que s'hauran esbossat en la primera part de l'estudi.

El motiu de la selecció de l'obra de Gerhard Richter i Jeff Wall ve donada perquè considerem que les seves propostes esdevenen significatives per plantejar les reflexions que han anat sorgint en aquest moment de contaminació i hibridació dels medis artístics. Sent conscients que hauríem pogut treballar aquests conceptes investigant altres propostes artístiques, ens hem centrat en l'estudi d'aquestes dues propostes artístiques, perquè ens semblen dos artistes clau pel tema d'estudi, doncs cada un d'ells inicia, de manera diferent, una línia d'investigació que se situa als límits mateixos del propi medi fotogràfic i pictòric, creant un equilibri subtil que permet incorporar elements i conceptes provinents de l'altre medi artístic. L'obra final esdevé una obra oberta, que no conclou en el medi mitjançant el qual està construïda, sinó que s'expandeix cap

a altres medis artístics, els quals estan immersos de manera més o menys explícita en la pròpia obra.

Per una altra banda, la selecció dels dos artistes té una justificació prou important, doncs aquesta selecció no ha estat realitzada a priori, a partir dels conceptes que es volen estudiar, sinó que el procés ha estat a la inversa: el tema sorgeix de reflexions que han aparegut durant el procés de contemplació i estudi de les obres de Gerhard Richter i de Jeff Wall.

Podríem afirmar que la llavor de la tesi comença a créixer en un moment concret: en la visita a l'exposició de Gerhard Richter realitzada al MACBA l'any 1996, en la qual es va poder veure la peça *Atlas* de Richter. La visita a l'exposició ens va provocar certs interrogants entorn l'ús de la fotografia per part d'aquest artista. També va oferir la concepció de la seva obra en relació la noció d'arxiu, i la seva necessitat de realitzar pintures a partir de fotografies. Aquests dubtes se solapen amb els que ja havien aparegut anteriorment en el propi procés creatiu personal, i en la contemplació d'obres d'altres artistes. Un segon element que provoca la concreció de la forma del present estudi es pot ubicar a la Tate Modern de Londres, on l'autora es desplaça l'any 2005, per tal de veure la retrospectiva que s'organitza entorn el treball de Jeff Wall. En aquesta exposició, la sensació d'estar contemplat pintures es va mantenir com una constant durant tot el seu recorregut. Aquesta sensació va provocar una cadena de plantejaments que es podien unir amb els ja acumulats fins el moment, començant a donar forma al treball present.

No cal dir, doncs, que considerant la importància de les propostes d'aquests dos autors com a desencadenants del present estudi, en cap moment, l'obra artística dels dos autors estudiats ha estat entesa com a il·lustració dels conceptes exposats anteriorment. Al contrari, l'estudi sorgeix a partir de la contemplació directa d'algunes d'aquestes obres. Aquestes provocaren a l'autora una reflexió íntima primera, la qual es va anar desenvolupant mitjançant la lectura de textos de diferents autors, la visualització d'altres obres d'art, i les reflexions pròpies que sorgiren en la pròpia praxis artística.

La intenció tampoc està en fer un estudi exhaustiu de l'obra artística de Gerhard Richter i de Jeff Wall, en si mateixes. Sinó que l'estudi intenta relacionar contínuament els conceptes estudiats amb la seva obra, establint possibles relacions que vagin més enllà de les dues propostes artístiques en si mateixes.

L'obra de Gerhard Richter i de Jeff Wall es considera útil per reflexionar, a través dels seus pensament i de les seves produccions artístiques, en relació a idees que van més enllà de les seves propostes, i que han esdevingut característiques culturals de l'època.

El procés que s'inicia a partir de l'experiència pròpia, en la observació d'obres d'art i en el propi procés artístic, es va anar eixamplant. El seguiment de l'estudi d'aquests dos artistes, juntament amb l'estudi d'altres propostes artístiques contemporànies –Thomas Demand, James Coleman, Rineke Dijkstra, entre molts altres -, van anar perfilant el motiu de fons de l'estudi que es presenta avui. S'ha intentat crear una xarxa de relacions entre les propostes de Richter i de Wall amb les d'altres artistes i pensadors, per intentar resoldre alguns d'aquests dubtes sorgits, establir vincles amb altres propostes artístiques, extrapolar els conceptes a altres àmbits, i, fins i tot, plantejar noves qüestions.

Així, el conjunt de la tesi no s'entén com una afirmació categòrica d'esdeveniments, sinó que s'entén com un recull de reflexions entorn unes preguntes que repetidament han aparegut en el taller o en les visites als museus. Per què gran part dels pintors contemporanis treballen a partir de fotografies? Per què les fotografies que més m'interessen em remetent inconscientment al terreny de la pintura? Quin és el *tempo* de contemplació que acostumo a trobar en les obres d'art que ens atrauen? Per què, personalment, des de fa anys treballa sempre a partir de fotografies? Per què continuar pintant?

Es tracta, doncs, d'una investigació realitzada a partir dels interrogants que sorgeixen de la pròpia experiència artística, des de l'espai del taller, de la biblioteca i del museu. A partir d'aquesta experiència, no es vol donar respostes absolutes, ni resoldre problemes de manera teòrica, sinó que tan sols s'intenta construir l'escena que millor ens ajudi a desxifrar algunes de les qüestions que la pràctica de l'art ens planteja. S'intenta crear una estratègia que pugui acompanyar els processos de dubte i d'investigació constants, en relació a propostes d'artistes que, en un altre moment i a una altra escala, s'han estat plantejant també qüestions similars, les quals han estat abordades mitjançant la seva manera d'entendre les coses i donar forma als seus pensaments, l'art.

El trajecte que inicia aquesta tesi pretén no aturar-se en aquest tram. La tesi no s'entén com a final, sinó com a punt de partida cap a l'ampliació dels conceptes tractats, o la continuació de la investigació en temes i propostes artístiques que no s'ha tingut temps d'aprofundir.

Sent conscients que hauríem pogut treballar a partir de l'estudi d'altres artistes -alguns dels quals han estat presents durant el procés -, s'ha preferit aprofundir en el treball de Richter i de Wall, per tal de trobar certes conclusions que ens permetin comprendre millor les seves propostes, però sobretot per tal de crear vincles conceptuals que puguem contrastar amb altres experiències artístiques de diferents artistes, com també amb les nostres.

Finalment, voldríem afegir uns últims apunts metodològics. Amb la voluntat de mantenir una unitat lingüística a tot l'estudi, hem traduït al català aquells textos que originàriament estaven escrits en altres idiomes. En totes aquelles ocasions en què la referència original estava escrita en aquests idiomes, hem afegit, a peu de pàgina, el text en la seva versió original.

El treball conclou amb un Annex, en format de CD, el qual inclou imatges d'alguns treballs artístics de l'autora. Considerem interessant aportar informació gràfica d'aquesta proposta artística perquè, com dèiem al inici de la tesi, aquesta investigació teòrica sorgeix de la pràctica artística personal. Per tant, per tal de donar una visió global de tot el procés, mostrem part del projecte artística de l'autora, el qual inclou alguns dels dubtes i especulacions tractades al llarg de la tesi. No cal dir que les imatges no són il·lustratives de conceptes teòrics plantejats en el text, sinó que són fruit d'un treball artístic continu, que s'ha anat desenvolupant de manera paral·lela –i a vegades no tant– al desenvolupament de la tesi. En aquesta proposta artística podem trobar-hi rastres de qüestionaments que planteja el present text, sobretot en relació entre fotografia i pintura. Finalment, volem aclarir que la selecció del format de CD per mostrar aquest treball no és en cap cas anecdòtic, sinó que es basa en la intenció de no voler intercedir de manera obliqua en la lectura del text, el qual està bàsicament en l'anàlisi de la proposta de Jeff Wall i Gerhard Richter. D'aquesta manera, la lectura de l'annexe es manté en un altre nivell, i la seva lectura és opcional i paral·lela al gruix del text principal.

1. Nous paradigmes conceptuels en el context artístic postmodern

1. Nous paradigmes conceptuals en el context artístic postmodern

Sembla ser que la realitat ja està massa lluny de nosaltres, que ens és difícil de tocar-la. En conseqüència, la única manera d'expressar-nos en aquesta realitat simulada és utilitzant informacions de segona mà. Aquesta teoria es pregunta com pot existir encara la pintura *au-plein-air* si la natura ens queda massa lluny per poder-la retratar? Les informacions ja no ens venen donades per la realitat, sinó pels simulacres que els humans han inventat per substituir-la: els llibres, la televisió, les revistes, els diaris, la publicitat, la fotografia, Internet, el cinema, etc. El que coneixem de les aus ho sabem a través dels llibres i els documentals de televisió. Gran part del que sabem del sexe ho hem après en les revistes i en el cinema. La música que escoltem és la que ens proporciona la radio i les companyies discogràfiques. La majoria d'obres d'art les coneixem a través de les seves reproduccions gràfiques.

Tota aquesta situació ha provocat que molts artistes ja no surtin a l'exterior, i s'hagin retirat als seus estudis, des de on ells mateixos filtren, a través de mecanismes com la fotografia o l'ordinador, les informacions que volen rebre i utilitzar.

Podem buscar les fonts teòriques d'aquesta nova realitat, en la fi dels conceptes propis de la Modernitat i en els inicis del què s'ha anomenat el Postmodernisme. Ens centrarem principalment en les teories postestructuralistes franceses, les quals van trobar en la societat consumista dels anys setanta la seva base de cultiu, les quals van ser rebudes de manera entusiasta per molts artistes. Aquests van veure la llibertat creativa que els ofería la fi de la puresa dels medis, capbussant-se de ple en la contaminació de medis que es va iniciar en aquest moment, tot buscant el medi que més s'adeqüés a la idea en cada moment del procés creatiu; i buscant noves relacions que s'establien mitjançant els vincles entre les diferents disciplines

artístiques, recuperant un esperit innovador similar al de les primeres avantguardes, però amb unes necessitats i particularitats diferents.

Aquests artistes van acceptar amb entusiasme la imatge inexpressiva i anònima com a producte d'aquesta realitat mediatitzada per la tecnologia. Ràpidament es van declarar obertament partidaris d'utilitzar aquest tipus d'informacions per la creació artística. Aquests artistes que van irrompre en el panorama artístic amb tanta força, tenien com a clars referents el treball de Marcel Duchamp i, posteriorment, d'Andy Warhol, els quals són considerats els primers que utilitzaren procediments de simulació, per tal d'enfrontar-se al concepte d'originalitat i pèrdua de l'aura de l'objecte. En aquesta nova situació, els artistes buscaren la informació, ja no en la realitat immediata, sinó en la representació gràfica d'aquesta realitat. Com va definir el crític italià G. Celant, "el coneixement i la mirada ja no tenien el món real ni els seus components emocionals com a referència; el seu model era reproduït fílmicament, fotogràficament, tipogràficament, etc."¹

En aquests moments l'artista es decanta pel principi de la simulació, com a alternativa a l'obra d'art tradicional. Els suports de les noves propostes artístiques podran tenir suport pictòric –com en el cas de Peter Halley, David Salle o Gerhard Richter –, però també s'iniciarà una línia de treball que continuarà la proposta *duchampiana* d'utilitzar irònicament objectes extrets directament de la vida quotidiana –Haim Steimbach, Jeff Koons i posteriorment Damien Hirst -. Però el punt en comú serà que, la majoria d'ells, tindran com a referència conceptes plantejats pels filòsofs francesos Michel Foucault, Jean-François Lyotard, però sobretot Roland Barthes i Jean Baudrillard, com pot ser el concepte de hiperrealitat o de simulacre.

En aquest context, la imatge esdevé moltes vegades *remake* d'una altra imatge o una altra situació ja existents. Mitjançant el recurs de la cita es busca no tant crear a partir del res, sinó recrear, refer una història, agafar un fragment de la realitat per capgirar-lo. La intenció no està tant en substituir la realitat per la seva representació, sinó per refer-la, mitjançant el recurs al·legòric. Les fotografies de Cindy Sherman no són ni un reflex ni un retrat de la realitat, sinó que són el mirall de la pròpia imatge. Sherman no busca crear una realitat nova, sinó que recrea una situació que ella agafa en préstec de la història de l'art o del cinema negre nord-americà, per posar en dubte la imatge en si mateixa.

¹ GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid, 2000. p.379.

D'aquesta manera funcionen els quadres de Gerhard Richter o de Gary Hume, els quals ja no són reflex de la realitat, sinó que funcionen com a reinencions d'una o varies imatges, esdevenint imatges noves.

En aquest context no és d'estranyar que les imatges extretes dels *mass media* comenci a ser una de les fonts més utilitzades pels artistes, a partir dels anys setanta fins l'actualitat. L'artista ja té un accés difícil a la realitat directa, i s'ha de conformar amb les informacions filtrades per les publicacions dels diaris, per les transmissions televisades, per les històries narrades a la gran pantalla. Artistes amb propostes tan variades com Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Cindy Sherman o Michael Craig-Martin, utilitzen imatges extretes dels diaris, de la publicitat o del cinema per crear les seves obres.

Les teories postestructuralistes van donar la base teòrica a la majoria de propostes artístiques del moment, les quals desenvoluparen conceptes com el de la contaminació, creant un intercanvi continu entre l'àmbit artístic, la publicitat, els *mass media*, la fotografia i el cinema. La pintura obre les portes del concepte purista que l'aïllava de les altres disciplines i altres àmbits extrartístics, per tal de començar a extreure informacions gràfiques i conceptuals de disciplines com pot ser el cinema o la publicitat. Si la societat capitalista del moment havia substituït la realitat pels seus símbols i les seves aparences, la representació de la realitat també canviaria. Aquests canvis van ser el principal estudi de Roland Barthes, el qual, influenciat pels pensaments de Walter Benjamin, veia com l'obra única perdia terreny per donar lloc a un nou text, polisèmic, on no hi ha un concepte i una lectura única, sinó que les possibilitats de lectura i de creació es multipliquen. En aquest punt comença a aparèixer les múltiples possibilitats que ofereix la nova realitat simulada, la qual permet escollir i combinar informacions. Més tard aquest concepte apareixeria amb força amb el concepte i l'ús del conegut com *cut and paste*, i del *sampling*. Amb l'aparició d'aquest nou recurs al·legòric es trenca amb els discursos lineals i la idea de progrés en art, i s'obre un ampli ventall de relectures i de recorreguts varis per la història de l'art. El recurs al·legòric, tot i no ser exclusiu d'aquest període artístic, esdevé un dels recursos paradigmàtics del moment.

A partir d'ara, l'artista podrà recórrer tant a les informacions dels *mass media* com a imatges de la història de l'art. Tots els tipus d'informacions s'anivellen en un mateix pla, el qual ofereix matèria que pot ser revisada per crear. La peça resultant d'aquest procés ja no és vista com a obra, sinó com el

que Roland Barthes anomenà un "text", que s'entenia com un espai amb múltiples possibles significacions, les quals es poden barrejar i contraposar.

En aquest context, Gary Hume podrà pintar de la mateixa manera un personatge extret d'una pintura de Jan Vermeer que a partir d'una imatge de la model Kate Moss, extreta d'una revista de moda. Ja no hi ha jerarquies que valguin. De fet, la publicitat ocuparà un lloc principal en les propostes artístiques, perquè com defensa Jean Baudrillard, en la nostra societat de consumisme agressiu, on existeix una proliferació d'imatges realment abundant, l'important ja no és l'objecte en si, sinó la seva aparença, la seva imatge externa. Així doncs, el llenguatge de la publicitat va guanyant terreny amb força, fins i tot en l'àmbit artístic.

És aquí en que Baudrillard anuncia el moment en que el simulacre substitueix la realitat, en que el objecte "sedueix per ser més visible que allò visible".² En aquest context l'artista ja no ha d'imitar la realitat externa, sinó que n'ha d'extreure signes per tal de crear una nova realitat, el que anomena hiperrealitat.

En aquest moment híbrid i al·legòric, el qual cada vegada s'allunya més de la realitat, la qual es veu substituïda per simulacres que s'hi assemblen, se situen les propostes artístiques de Gerhard Richter i de Jeff Wall.

Un dels fils conductors d'aquesta investigació és detectar quines són les influències que tant Richter com Wall tenen de diferents disciplines artístiques o de diferents àmbits de la pròpia realitat, com poden ser els *mass media*. Tots dos artistes juguen amb els límits dels llenguatges artístics amb els quals s'expressen, i ni els quadres de Richter estan limitats per la pròpia pintura, ni les fotografies de Jeff Wall són tan fotogràfiques com poden semblar a primer cop d'ull. Les imatges de Richter s'expandeixen més enllà de la pròpia pintura, i les fotografies de Wall s'extrapolen a diferents àmbits de l'actualitat present – la publicitat, el cinema -, i a propostes més antigues –la pintura clàssica occidental -.

Veurem com tots dos artistes beuen d'aquesta font de contaminació; Richter busca en els medis de comunicació de masses i en les fotografies anònimes material per la creació; mentre que les imatges fotogràfiques de Jeff Wall estan arrelades més en l'àmbit pictòric, en el teatral i en el cinematogràfic

² BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1978. p.13.

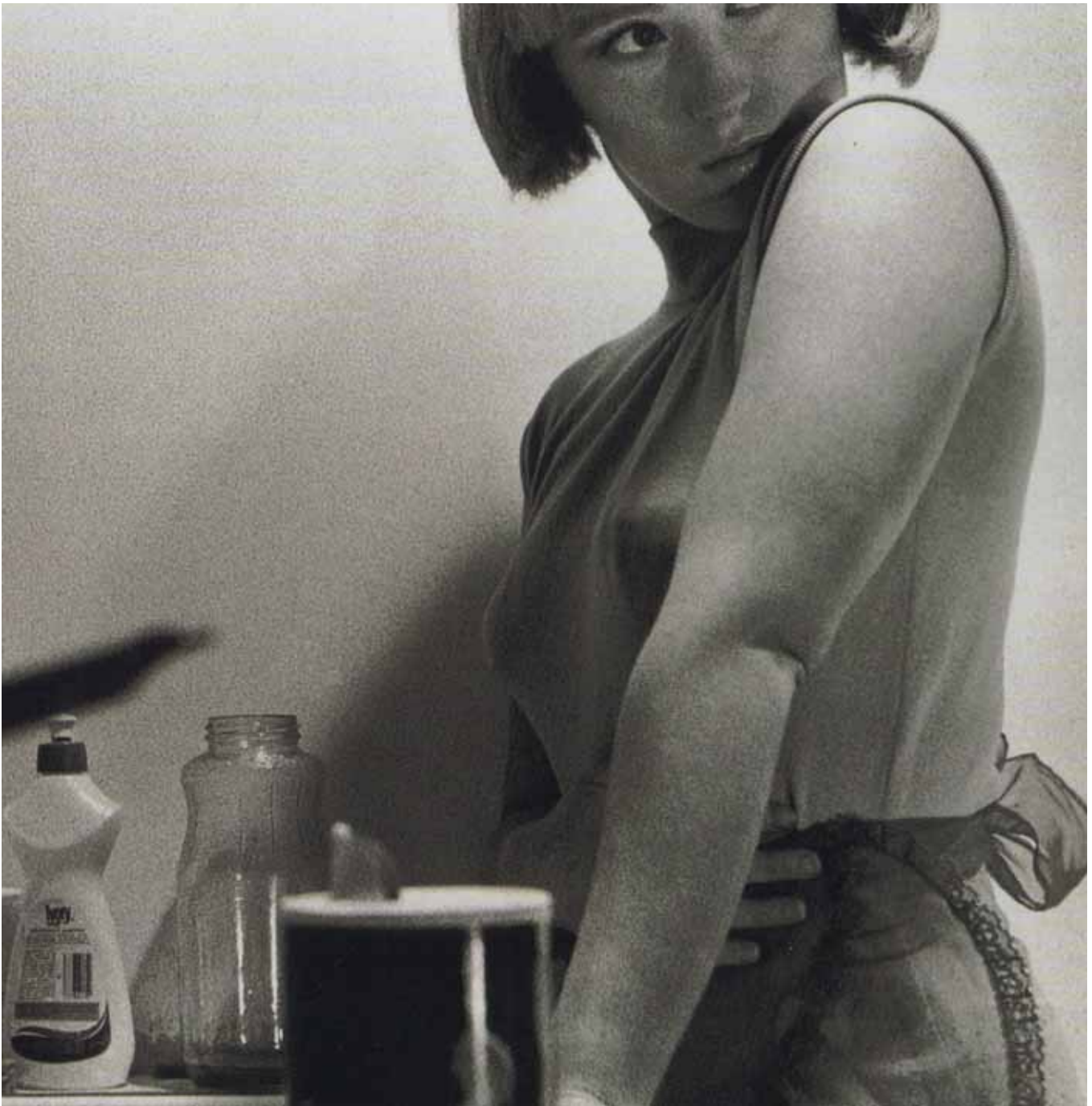
que en el propi medi fotogràfic, tot i que l'aspecte formal de l'obra sigui "purament" fotogràfic.

La construcció de propostes artístiques a partir de la hibridació de diferents medis, o de la mescla d'informacions provinents de diferents àmbits, està completament condicionada per la saturació d'imatges i d'informacions que es característica del moment. Aquest bombardeig d'informacions visuals i textuais, fa que tot sigui mediatitzat per algun medi; ja no som capaços de veure la realitat directament, sense filtres ni tamisos. El filòsof francès Jean Baudrillard ja anunciava que:

Les representacions procedents dels medis de comunicació són més reals que la realitat. Certes estratègies narratives procedents d'aquests medis han deformat la nostra via d'accés a la realitat. Avui no hi ha pensament, sentiment o acció que no hagi estat prèviament elaborat per una pel·lícula, anunci, o article de premsa. La nostra societat està saturada d'informació i imatges.³

No és estrany, doncs, que les propostes artístiques també necessitin els diferents llenguatges per construir significat; que cerquin en la publicitat, en el cinema, en la pintura, en el teatre, en la literatura, mecanismes i recursos per crear narratives i sobreviure, encara que sigui per uns instants, en el món mediàtic i canviant del moment.

³ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1978. p.15.



1.1. Abolició del Real: la Realitat simulada

Cindy Sherman, *Untitled Film Still n°3*, 1977

1.1. Abolició del Real: la realitat simulada

El simulacre mai és el que amaga la veritat, és la veritat la que amaga que no n'hi ha cap. El simulacre és veritable.

Eclesiastès

Fàcilment acceptem la realitat, potser perquè intuïm que res és real.

José Luis Borges, *El Immortal*

En una època tecnològica com la nostra, en què tota la informació ens arriba a través de dispositius mecànics, no és d'estranyar que el món sigui allò publicat en els diaris, televisat, fotografiat i filmat. Allò real ha de passar pel filtre de lo fotografiable i publicable, i si aquest no és el camí no ens arriba com una informació "real". Un esdeveniment ha de ser necessàriament filmat o imprès per poder-lo arxivar com a tal.

Aquest canvi de paradigma té els seus orígens en el moment de l'aparició de mecanismes de reproducció mecànica, com podria ser la impremta i posteriorment la fotografia. Però el moment actual d'aquest context, està sustentat en un corpus teòric basat sobretot en les teories dels filòsofs postestructuralistes francesos, i sobretot, amb les tesis de simulació i Hiperrealitat de Jean Baudrillard. Aquests filòsofs van estudiar la nova realitat de mitjans del segle XX, tot observant el nou comportament dels artistes, els quals ja no creen a partir de la relació directa amb la realitat. Enlloc de fer-ho directament de la realitat, creaven a partir del que Jean Baudrillard va definir com *realitat simulada*, on tot succeeix sota el fingiment de que seguim vivint en l'escenari de la realitat, però utilitzant els referents, les informacions que en algun moment formaren part d'aquesta.



Andy Warhol, *Campbell's soup can I*, 1968

Jean Baudrillard descriu aquesta nova relació que tenim amb la realitat:

Ja no som capaços de creure, sinó de creure en el que creu. Ja no som capaços d'estimar, sinó únicament d'estimar a qui estima. Ja no som capaços de saber el que volem, sinó de voler el que l'altre vol. És una espècie de derogació general en la que el voler, el poder, el saber no estan abandonats, sinó apartats a una segona instància. De totes maneres, només veiem, a través de les pantalles, fotos, vídeos, reportatges, el que ja ha estat vist per altres. Tan sols som capaços de veure el que ja ha estat vist per altres.⁴

Evidentment, com en tot moment històric, existeixen moltes formes de representació, de construccions artificials que ens donen una visió del món en el que vivim. L'art és una forma de representació, de construcció de significat i d'explicació del món en el que vivim. Com definia Roland Barthes, la representació funciona com a cortina que confon i enganya la nostra sensació de la realitat, que la forma alhora que la deforma.

L'art ha utilitzat sempre el recurs del simulacre com a mecanisme de representació, tot i que la forma ha variat considerablement. Jean Baudrillard diferencia tres períodes i tres tipologies diferents de simulacre: si en l'era clàssica pròpia del Renaixement la simulació es construïa mitjançant la falsificació i la còpia, en l'era industrial era construïda mitjançant la producció d'objectes, i en l'actualitat, en l'era de la simulació, aquest simulacre es realitza mitjançant la reproducció d'objectes. La importància no està en el fet de produir de manera autònoma i creativa objectes de significat, sinó que actualment tan sols ens és possible reproduir mecànicament objectes que ja existeixen, repetint codis que “no oculten res, i millor encara, oculten precisament l'absència de tot possible significat.”⁵

Però a diferència d'altres moments anteriors, el símptoma per excel·lència del moment actual és que les representacions no és consideren com a produccions equivalents de la realitat, sinó que esdevenen simulacres d'aquesta realitat, evidenciant que aquesta última ens és llunyana i està buida de realitat en si mateixa. Actualment no ens movem enmig d'allò real, sinó

⁴ BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona. Anagrama, 1991. pp.176-177.

⁵ BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003. p. 77.

enmig d'una multitud, cada vegada més gran, d'imatges i models que funcionen com a façana d'una realitat que ja no veiem ni vivim directament.

Baudrillard explica aquest fet diferencial entre el simulacre actual, el qual no mostra realitat, sinó la llunyania d'aquesta realitat, i el simulacre de l'era moderna, en què l'objecte produït era reflex directe de la pròpia realitat, en la qual l'artista es submergeix per tal de produir-ne un retrat subjectiu. Per fer-ho, Baudrillard realitza una clara distinció entre dos verbs que marquen el punt d'inflexió en el significat de simulacre. L'autor francès posa l'accent en la diferència que existeix entre el verb dissimular i el de simular. Si dissimular significa fingir no tenir el que es té, i per tant fa referència a una presència, simular, al contrari, és fingir tenir el que no es té, i remet a una absència.

Mitjançant aquesta oposició en negatiu, el que fa l'autor és evidenciar el caràcter d'absència de la realitat que correspon a la simulació. Aquest vincle marcarà tota la producció artística de l'època, doncs aquesta ja no es podrà referir a allò real, perquè ja no hi tenim accés, sinó que tan sols podrem optar a la representació del simulacre, a partir de models d'allò real. Aquest fet condiciona el procés creatiu de les propostes artístiques postmodernes, les quals no poden referir-se a la realitat que els envolta, sinó que només els és possible referir-se als simulacres que han suplert la realitat. Els artistes han de canviar els signes que explicaven una cosa, per signes que dissimulen que aquella cosa ja no existeix, i que en el seu lloc tan sols hi trobem la seva referència. Aquest canvi, a part de significar un punt decisiu en el desenvolupament de les noves propostes artístiques, és, sobretot, un acte perillós, doncs si a un primer nivell llegim les imatges com a imatges reals, aquestes ens poden sorprendre si les observem amb més atenció, doncs si les desemmascarem, evidenciem el fet que no hi ha res darrera d'elles.

Aquesta buidor de significat està definida sota el context d'allò hiperreal. A diferència de la simulació que s'havia creat fins l'actualitat, en què es simulava la referència del objecte real, o el seu territori, o fins i tot la seva pròpia substància, en l'actualitat el que es genera són models d'alguna cosa real sense origen ni realitat: l'hiperreal. Baudrillard defineix allò hiperreal, en el cas que "el territori ja no precedeix al mapa, ni tampoc el sobreviu. En lo successiu serà el mapa el que precedeix al territori –PRECESSIÓ DELS

SIMULACRES- és el mapa el que engendra el territori.”⁶ En aquest moviment cap a un espai que ja no és el real, el moment de la simulació comença aniquilant tot referent, tot creant els seus propis mecanismes de creació de signes artificials que substitueixen l’espai buit que ha deixat allò real al desaparèixer. Els signes són creats pel propi home, a escala de les seves necessitats, i prenent com a forma models que fins el moment formaven part del real –a l’home li costa inventar del no res, després de tants anys lligat a la representació fidel de la realitat-. Aquesta similitud entre els models hiperreals i els models de representació clàssics, provoquen sovint la idea que continuem vivint enmig d’un entorn real, però si ens aturem a comprovar-ho, ràpidament podem evidenciar que la majoria dels models són simulacres.

L’autor francès ho defineix de la següent manera:

Ja no es tracta d’una qüestió d’imitació, tampoc de repetició, ni tan sols de parodia. Es tracta, més aviat, de la substitució de lo real mateix pels signes del real, és a dir una operació de dissuasió de tot procés real pel seu doble operatiu, màquina descriptiva perfecta, programàtica, hiperestable que proporciona tots els signes de lo real i curtcircuita totes les seves vicissituds. Allò real mai més haurà de ser produït.⁷

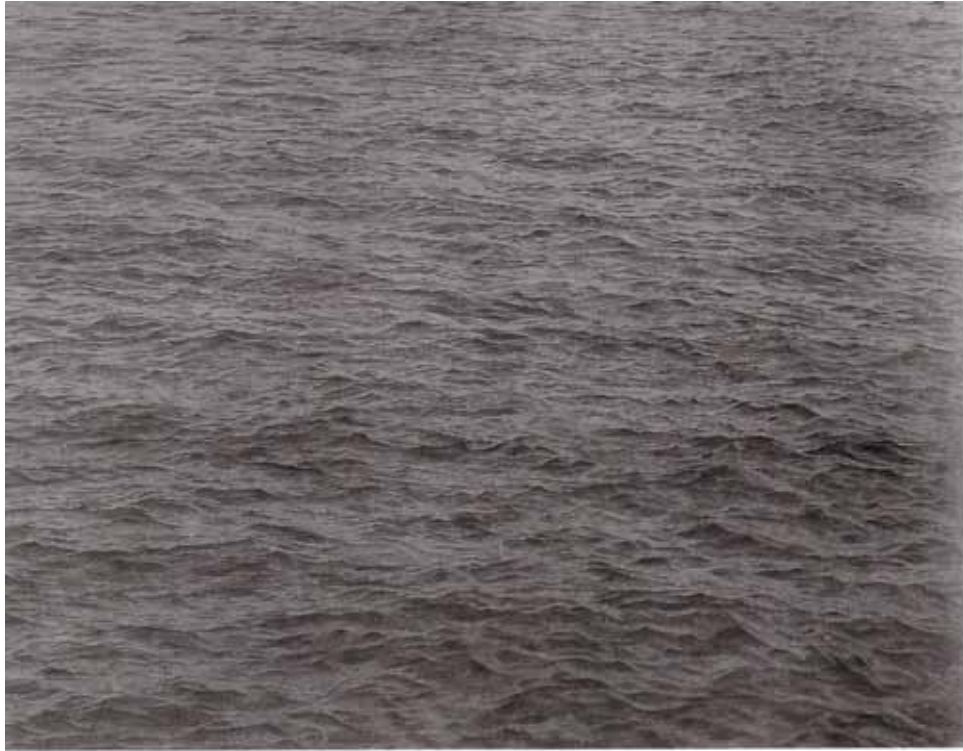
De la mateixa manera que és impossible presentar un nivell de realitat, també ens és impossible escenificar una il·lusió, doncs aquesta sempre està relacionada amb la possibilitat de connexió amb allò real. “La il·lusió ja no és possible ja que allò real ha deixat de ser possible”⁸ sentència Baudrillard. Aquesta impossibilitat doble de tenir contacte directe amb la realitat, i alhora de produir il·lusions en relació a aquesta, és el motor que mou el nostre context artístic i cultural, el qual genera tota una histèria, que es vehicula en la producció i la reproducció obsessiva d’allò real.

La producció o reproducció de la realitat ja no apareix com un sistema assossegat de producció d’imatges o objectes, més o menys subjectius, d’allò real. Ara la producció és obsessiva, s’acumulen reproduccions fetes de manera compulsiva, mitjançant sistemes de reproducció massives pròpies del capitalisme tardà en el qual vivim. El ritme de producció ja no és el de la

⁶ Text de Jean Baudrillard “La precesión de los simulacros”, extret de WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p. 251.

⁷ *Ibid* p.254.

⁸ *Ibid*,p.266



Vija Celmins, *Untitled (ocean with cross n°1)*, 1971

construcció de béns i obres d'art a ritme lent, amb un estudi acurat del context i dels sistemes de producció més adients, sinó que ens trobem actualment en un model de reproducció compulsiu que intenta restablir de manera forçada i ràpida aquella realitat que ja s'ha esvaït. La producció dels artilugis contemporanis manté sovint els mateixos mecanismes de producció mecànica que tenia la producció d'objectes propis de la modernitat: la impremta, els sistemes d'impressió mecànica, el treball en cadena, l'especialització, etc. Però actualment, la producció contemporània és hiperreal, substitueix l'espai que en algun moment havien ocupat els productes reals per simulacres que mantenint formes i discursos que poden semblar idèntics, són evidència que la realitat ens queda realment lluny, i que aquests productes són tan sols símptoma d'aquesta absència.

Aquest fet ens remet a Gerhard Richter, el qual genera imatges de manera compulsiva i multidireccional, per tal d'omplir el màxim de buits que ha propiciat l'allunyament de la realitat respecte les pròpies vides. També podem relacionar-ho, amb als artistes Hiperrealistes, els quals produeixen una quantitat enorme d'imatges que representen la seva realitat quotidiana. Aquests pintors s'esforcen principalment a representar les imatges amb el màxim de detalls que simulen que la imatge representada és la transposició directa de la realitat. Però aquest element de representació resta com a utòpic, doncs les pintures hiperrealistes no posseeixen ni la profunditat ni l'energia de la realitat. De fet, resten com a il·lustracions d'una idea substitutòria d'una realitat que era molt més punyent que les estampes pintades amb sordina.

Baudrillard exemplifica el concepte d' Hiperrealitat amb un cas paradigmàtic: Disneylandia. L'autor pren aquest espai construït per l'home com a espai d'oci pels infants, en que els personatges Disney se'ns presenten com a reals, tridimensionals i éssers vius, com si de persones es tractés. Les publicitats i la construcció de l'espai mateix ens vol mostrar Disneylandia com un paradís d'allò imaginari, per tal de contrarestar-ho amb la realitat immediata que trobem fora de les seves portes, la dels Estats Units d'Amèrica. Però per Baudrillard, Disneylandia funciona com a simulacre. Segons la seva tesi, aquesta construcció artificial existeix bàsicament per ocultar que el que hi ha al seu exterior, no és real.

Per justificar aquesta idea, Jean Baudrillard afirma:

Disneylandia es presenta com alguna cosa imaginària amb l'objecte de fer-nos creure que la resta és real, quan, de fet, els seus voltants, Los Angeles, Amèrica, no és real, sinó que pertany al ordre de lo hiperreal i la simulació. (...) L'imaginari de Disneylandia no és ni veritable ni fals; és una maquinària dissuasòria muntada amb la fi de rejevenir el sentit contrari la ficció del real.⁹

Aquest fet apunta una de les característiques més importants d'aquest procés de simulació que veurem més endavant. Es tracta del trencament de la frontera entre veritable i fals, que condicionarà en gran part les propostes artístiques del moment. Aquest esdevé un dels canvis més importants de l'art: la oposició que suposa la simulació respecte al rol tradicional que havia tingut majoritàriament l'art, la representació de la realitat.

Si la representació es basava en el principi de que el signe creat i allò real són equivalents, l'esforç de l'artista es dedicava en gran part en aconseguir aquesta similitud. De manera contrària, la simulació es basa en la idea de que aquest principi d'equivalència s'ha trencat, de que el signe ja no funciona com a valor idèntic a la realitat, i la referència directa del signe a allò real ja no pot existir. Si la representació dedicava els seus esforços en fer-se seva l'artefacte de l'art, com a aproximació de representació d'allò real, la simulació funciona a la inversa, tot evidenciant que tot mecanisme de representació està marcat per la seva condició inherent de simulacre.

En aquest principi de simulació, caracteritzat per aquesta transfiguració del real a través del seu model, s'evidencia aquesta pèrdua de la capacitat referencial. D'aquesta manera s'obren les portes a moltes propostes artístiques diverses, que busquen alliberar-se de la representació per tal d'arribar a allò essencial o *verídica* de la realitat, basant el seu treball en una visió personal del món. Aquesta visió està caracteritzada sovint per una recopilació extensa d'imatges, que funcionen com a simulacres de la realitat que ens volen explicar. Sovint els artistes es posicionen i actuen des del quotidià, com a punt des del que és possible trencar allò sagrat que distingia sovint la realitat i l'art.

⁹ *Íbid*, p.262.

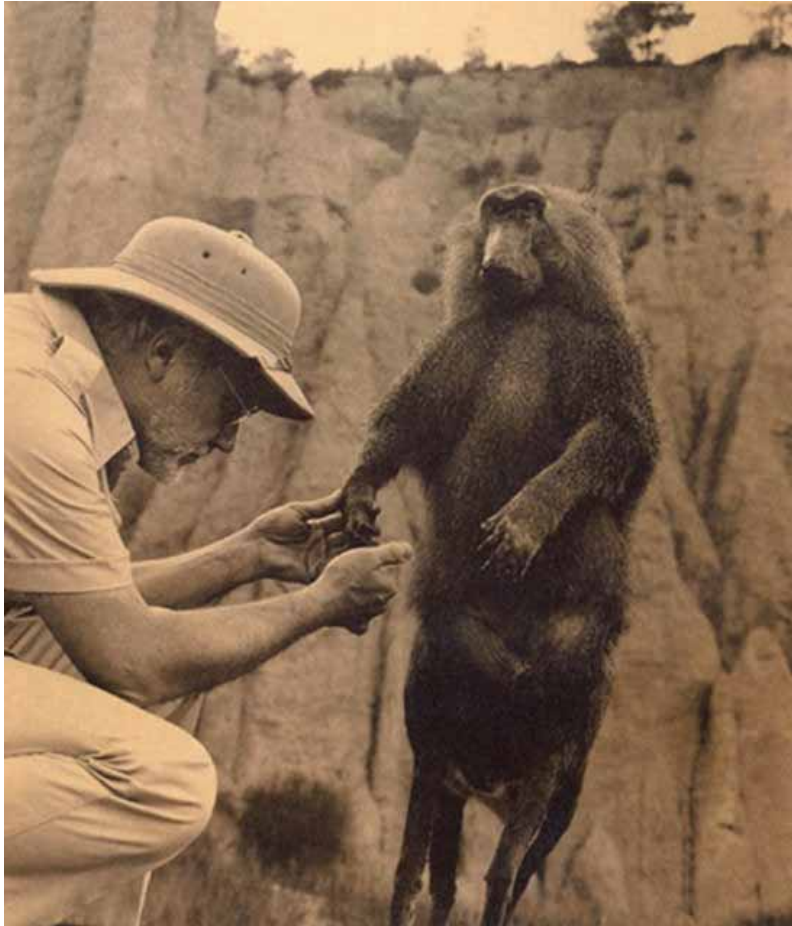
La simulació com amenaça del binomi “veritable”/ “fals”

En el context de l’Hiperreal, alguns paradigmes tradicionals entorn la producció artística i la construcció de significats es veuen obligats a ser replantejats. Si per autors com el propi Jean Baudrillard, l’era de la simulació neix amb l’aniquilació de tots els referents, i amb la substitució del real pels signes del real, els valors diferenciadors i que fins llavors havien estat oposats com eren el concepte “veritable” o “fals”, o el de “real” i “imaginari”, difuminen les seves barreres i esdevenen valors relatius i intercanviables. Si dissimular deixava intacte el principi de realitat, simular ja no vol dir obligatòriament fingir, mentir. Aquest concepte suposa una amenaça per la diferència entre veritable-fals, perquè és possible que el simulador pugui presentar simulacres “veritables”. Un cas paradigmàtic podria ser l’artista Cindy Sherman, la qual, malgrat construir escenes amb representacions de dones extretes del imaginari cinematogràfic dels anys cinquanta, construeix imatges que poden ser veritat, podrien haver funcionat en algun moment com a registre d’una realitat concreta.

En l’art contemporani abunden propostes que es basen en aquest punt entremig que oscil·la entre els conceptes moderns de veritat i fals, i se centren amb l’estratègia de la falsificació com a mecanisme intel·lectual i de producció d’imatges. En aquest context, la fotografia ha esdevingut protagonista. Fins el moment havia estat el medi artístic que s’havia relacionat directament com a portadora de la veritat, de manera neutral i objectiva. Però en el moment en què aquesta realitat desapareix, la fotografia ja no pot retratar-la i ha de enfocar els seus esforços i les seves estratègies en la producció d’imatges que simulen representar la realitat. Per fer-ho, el barem veritat-fals perd tot el sentit, i a la fotografia se li permet la producció de tot tipus de producció d’imatges.

El fotògraf Joan Fontcuberta ha basat gran part del seu treball, tant artístic com teòric, a la reflexió entorn la relació entre fotografia i veritat. En aquest sentit es pregunta el rol que té la fotografia en aquest context hiperreal:

La fotografia, és encara una tecnologia al servei de la veritat, un suport d’evidències? Avui ja res és evident; pel contrari, naveguem a través de la



Joan Fontcuberta, *Secret fauna, Centaurus neand*, 1985

nebulosa de l'ambigüitat, d'espais virtuals que substitueixen l'experiència. En el context de la cultura dels *media*, els conceptes de veritat i falsedat ha perdut qualsevol validesa. Tot és veritable i fals alhora. Aquest fet imposa un nou protocol de relació amb la imatge i els sistemes de transmissió de coneixement, que tendeix a reposicionar les funcions socials de les tecnologies productores d'imatges així com també a redefinir la noció d'allò real.¹⁰

La relació que s'ha establert entre el concepte de veracitat i el medi fotogràfic s'inicia en els orígens de la fotografia, moment en què la imatge fotogràfica era associada a la idea de Veritat. La fotografia era descrita com a registre directe i neutre de la pròpia realitat. En aquest sentit podem entendre la definició que Fox-Talbot donava a la fotografia, definida com *the pencil of the Nature*.

Són àmpliament conegudes les lluites que el medi fotogràfic i el pictòric van establir des de l'aparició de la Fotografia. En aquell moment la pintura defensava el seu valor en quant a obra artística, única, de manufactura artesanal i subjectiva; mentre que la fotografia prenia l'escut de la veracitat de la imatge presa en captivitat, copsada de manera mecànica i objectiva. Si és veritat que la fotografia tardà molts anys en entrar dins els paràmetres elitistes de l'Art, la convicció de que la fotografia tenia un grau de veracitat més elevada que la imatge pictòrica, li va permetre a la primera desenvolupar-se i guanyar lloc en l'espai competitiu de l'art. La fotografia guanyava clients i adeptes ràpidament gràcies al fet que, primer de tot, la imatge que obtenia era més "realista" que la imatge pintada, alhora que era més ràpida i econòmica en quant a manufactura.

En aquest moment, el fotògraf mantenia una distància respecte el fet *real* que volia retratar. Cercava sobre el territori escenes i accions retratables, a les quals no hi intercedia de cap manera. Se situava en una distància prudent, prou propera com per poder retratar l'escena amb detall, però alhora guardant certa distància, per tal de no influenciar en l'escena. El fotògraf retratava així, a certa distància, allò que havia vist, però sense deixar-hi petja, i sense que la pròpia ombra entrés en escena. L'exemple paradigmàtic d'aquesta manera

¹⁰ Afirmacions de Joan Fontcuberta en el catàleg del Rencontre International de la Photographie d'Arles. AAVV. *Réels, fictions, virtual. Rencontres Internationales de la Photographie*. Actes Sud. Arles, 1996. p.26.

d'entendre la fotografia és el fotògraf Henri Cartier-Bresson, el qual va recórrer tot el món buscant la notícia a retratar, intentant captar el moment fugisser que tan sols la càmera podia copsar de manera immediata i perdurable, de manera objectiva i neutra. Una de les característiques més importants de la seva obra, com és en el cas de la majoria dels seus contemporanis, és la no intervenció en l'escena, aconseguint el retrat objectiu d'allò que ha succeït, el que es coneix com a "instant decisiu". Sota aquest concepte, allò que veiem en la fotografia ha succeït de la mateixa manera que se'ns està narrant. En la mateixa línia conceptual, el fotògraf Alfred Stieglitz explicava com "la funció de la fotografia no consisteix en oferir plaer estètic sinó en proporcionar veritats visuals sobre el món."¹¹

Però en el context contemporani, aquestes postures ens queden llunyanes, i el concepte de veritat és posat en quarantena. El fotògraf Joan Fontcuberta explica que en l'actualitat "la veritat s'ha tornat una categoria escassament operativa; d'alguna manera, no podem sinó mentir. Tota fotografia és una ficció que es presenta com a veritable. Contra el que ens han inculcat, contra el que solem pensar, la fotografia menteix sempre, menteix per instint, menteix perquè la seva naturalesa no li permet fer altra cosa. Però l'important no és aquesta mentida inevitable. L'important és com la usa el fotògraf."¹²

Aquesta idea apropa la fotografia a l'Art, doncs la fotografia no pot sinó crear ficcions, tasca que, de fet, sempre ha realitzat l'art. Doncs aquest s'ha dedicat a construir interpretacions del món, segons la visió de cada un dels artistes i del moment històric en què han treballat. El concepte de veracitat de l'obra d'art –fins i tot si és fotogràfica- es trenca en mil bocins. En aquest moment l'autor no produeix del no-res (o únicament de la seva subjectivitat més íntima, com el cas dels pintors moderns), sinó que el que fa es reproduir una situació preexistent, creant-ne una nova forma i un nou significat.

L'antecedent filosòfic d'aquest concepte el podem situar en el text de Walter Benjamin, *L'obra d'art en l'era de la seva reproductibilitat tècnica*¹³, en el qual l'autor preveia que a partir de l'aparició de la fotografia, l'autor ja no

¹¹ Declaració d'Alfred Stieglitz, citada a FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1997. p.12.

¹² *ibid.* P.15.

¹³ Vegeu BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art en l'era de la seva reproductibilitat tècnica*. Edicions 62. Barcelona, 1983.

produiria, sinó que el propi medi fotogràfic el duria a reproduir enlloc de produir. A partir d'aquest moment, la fotografia passa a tenir un rol significatiu en la crisi de la veracitat en la seva representació de la realitat, guiant la pròpia obra cap al terreny ambigu del *vrai-faux* que caracteritza la creació contemporània.

Com vèiem, durant el segle XIX la fotografia va esdevenir el llapis de la Natura, aconseguint imatges verídiques que representaven de manera ràpida i fidel la realitat concreta que el fotògraf enquadrava amb la càmera fotogràfica. En canvi, durant el segle XX, i sobretot en el segle XXI, ja no podem entendre les fotografies com a imatges verídiques. Tenim dos motius principals per no fer-ho. Primer, perquè s'ha demostrat que la Realitat ja no està a la vora, i per tant ja no podem retratar-la, per moltes millores tècniques que el medi hagi pogut incorporar. Segon, perquè la construcció digital de les noves imatges electròniques ens evidencien que tan sols podem copsar la realitat en la seva forma de simulacre. A més, no podem situar-les en un context de l'imaginari o del irreal, sinó que sovint estan fortament lligades a la realitat, o millor encara, del que Baudrillard anomenà la Hiperrealitat. D'aquesta manera, aquestes imatges "revelaran el seu propi espai, un espai neutre, ambigu, tan il·lusori com l'actual: el *vrai-faux*, la terra de ningú entre la incertesa i la invenció, potser la categoria més genuïna de la nostra època." ¹⁴

Podríem situar com a primer cas paradigmàtic d'aquesta nova realitat, a Andy Warhol, qui va basar tota la seva obra en la reproducció d'imatges que ja existien, provinents de la cultura popular, fotografies d'estrelles de Hollywood, de polítics, de cantants, fotografies extretes directament de la publicitat. Warhol utilitza fins i tot, el mateix sistema de reproducció tècnica per crear les seves obres, eliminant definitivament d'aquesta manera l'aura de l'obra d'art, la qual s'esmicolava, com va anunciar Walter Benjamin, en la pròpia reproducció tècnica de l'obra mitjançant la fotografia.

¹⁴ Text de Jean Baudrillard "La precesión de los simulacros", extret de WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001.. p.161.

La simulació provoca nostàlgia

Aquesta distància que l'individu ha pres respecte la realitat, la qual s'ha anat allunyant cada vegada més, va tenyint les produccions artístiques d'un cert to nostàlgic, que sembla referir-se a la consciència d'aquesta pèrdua progressiva. En el lloc del rastre profund de realitat que solia tenir les representacions artístiques anteriorment, la creació actual té un nou flaire. En general, la creació es veu generat per un ritme trepidant de producció; existeix una proliferació de referents i models que es citen i es reproduïxen de manera obsessiva. Trobem també un retorn a allò figuratiu, però no com a descripció acurada i meticulosa de la realitat, sinó com a intent de suplir aquella realitat que s'ha esmunyit, deixant-nos tan sols la seva aparença. Les figures en les pintures de Martin Kippenberger, o fins i tot, els objectes quotidians que trobem en les fotografies de Wolfgang Tillmans semblen funcionar com a evidència d'aquest allunyament respecte la realitat, i d'intent històric de recuperar signes de la realitat, per tal de crear-ne una de nova, que supleixi les runes de la realitat que s'ha esmicolat.

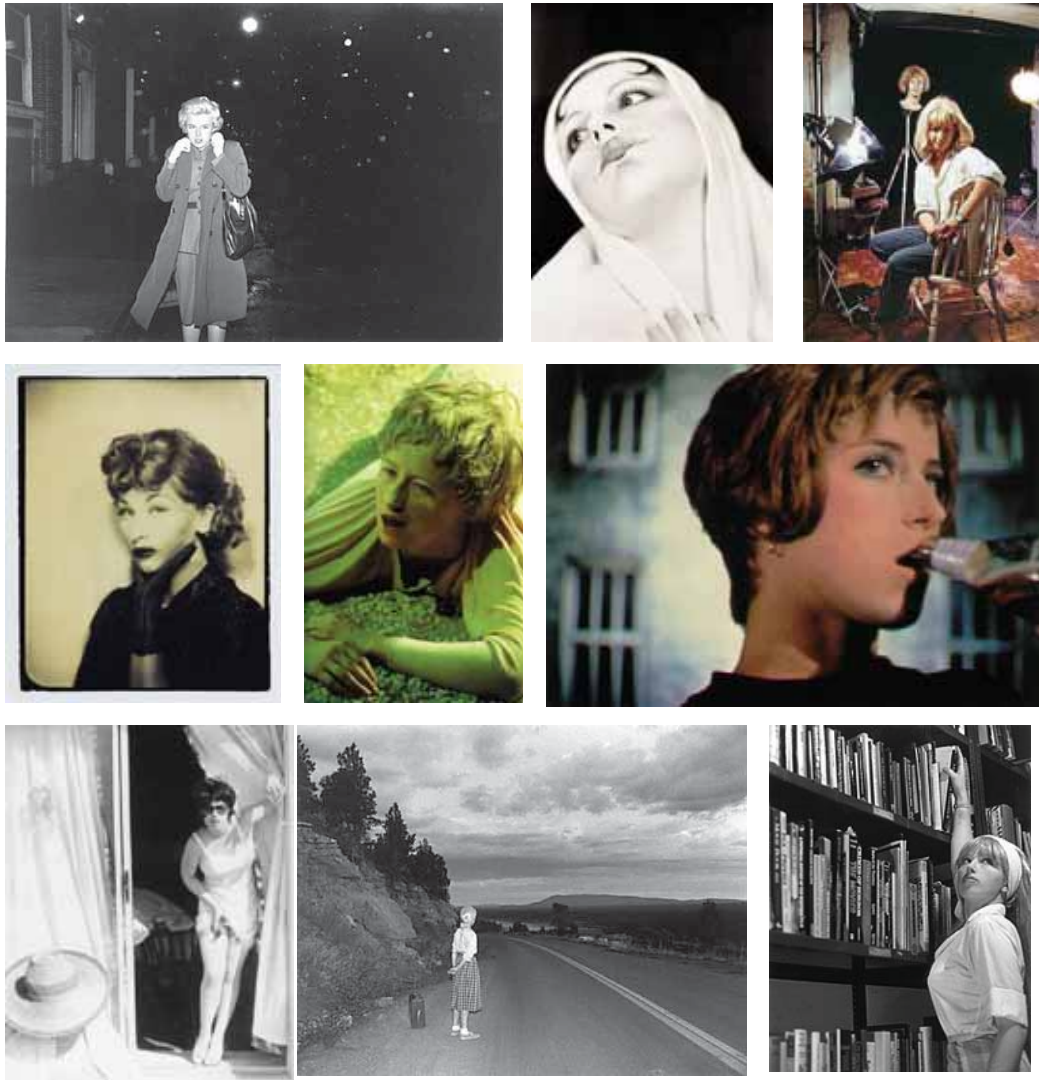
De la mateixa manera, i amb un to molt més nostàlgic que en el cas de Kippenberger, Gerhard Richter sembla construir metòdicament tota una xarxa d'imatges que supleixen aquella realitat que ja no existeix. Richter manté la forma externa d'aquesta realitat que ha desaparegut, recrea la seva aparença, i a diferència dels pintors hiperrealistes, no s'interessa per la reconstrucció mimètica de tot detall portador de realitat, sinó que se sent més interessat en la construcció del seu univers pictòric. En aquest univers d'imatges manté signes de realitat i els mescla amb elements autèntics que extreu de segona mà, de medis que ja existeixen i que li proporcionen la informació necessària per reconstruir aquell món que un dia va existir.

L'extensa producció pictòrica de Gerhard Richter, conjuntament amb el recull d'imatges que l'autor guarda zelosament en l'obra que va titular *Atlas*, forma una realitat simulada, complexa i complerta com algun dia va ser la pròpia realitat, a partir de la qual els artistes produïen significat i representació.

El mecanisme de reproducció que utilitza Richter sembla il·lustrar a la perfecció les següents paraules de Jean Baudrillard:

Quan allò real ja no és el que solia ser, la nostàlgia adquireix tot el seu significat. Hi ha una proliferació de mites d'origen i signes de realitat; de veritat, objectivitat i autenticitat de segona mà. Es produeix una escalada de veritat, de l'experiència viscuda; una resurrecció del figuratiu on l'objecte i la substància han desaparegut. Una producció desquiciada de lo real i lo referencial per sobre i en paral·lel al desquici de la producció material: així és com apareix la simulació en la fase que ens pertoca, una estratègia de lo real, neo-real i hiperreal.¹⁵

¹⁵ WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p.257.



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1978

Fotografia *mis-en-scène* com a retrat possible d'una realitat llunyana

Davant una realitat que cada vegada s'allunya més de la nostra experiència directa, a la qual sembla que tan sols ens hi podem referir mitjançant els simulacres, el concepte modern de la fotografia com a reflex directe i objectiu de la realitat necessita ser revisat.

Enfront de la concepció d'aquells que encara consideraven la fotografia com un mirall de la realitat, com un registre neutre dels esdeveniments que succeïen al seu voltant, els artistes de l'últim terç del segle XX posen l'accent en la investigació i la potenciació de tota part subjectiva que té qualsevol representació plàstica, per molt objectiva que es vulgui presentar. Aquests artistes entenen que tota imatge fotogràfica és una interpretació subjectiva d'una realitat que ja no és entesa com una entitat compacta que té una sola forma. Ara la imatge fotogràfica tan sols pot ser entesa com a imatge que interpreta subjectivament una realitat que està en moviment, i que pot ser vista des de diferents punts de vista. Les intencionalitats discursives i els condicionaments tècnics donaran forma a un tipus d'imatge o un altre, manifestant aquesta pluralitat d'interpretacions de la realitat. A partir d'aquest moment la realitat ja no s'entén com una entitat autònoma, la qual tan sols podem entendre-la mitjançant un apropament extern i neutre. Per tant ja som incapaços de retratar-la de forma objectiva i distant, mitjançant la immediatesa que ens proporciona el propi medi fotogràfic.

Les realitats són múltiples, prenen diferents formes i depenen de la distància respecte la qual l'artista es posiciona, juntament amb les seves experiències personals. Davant aquesta realitat que ja no és única, cada una de les imatges registrades és una versió subjectiva d'una realitat que té moltes formes.

En el context de l'art dels anys setanta i enmig de les teories post-estructuralistes que hem vist anteriorment, podem entendre aquest canvi de percepció de la realitat. En aquest moment, els artistes realitzaren un canvi d'estratègies metodològiques, per tal de definir de manera acurada aquestes noves percepcions de la realitat.

El canvi conceptual i metodològic més important és, sens dubte, l'abandó del concepte de fotografia instantània i del noema de Henri Cartier-Bresson del "instant decisiu". Aquest moment entès com a descripció literal de la realitat que l'artista té al seu davant, el qual és copsat per la rapidesa de l'obturador de la càmera, es comença a abandonar com a concepte absolut. Aquesta idea ha estat paradigmàtica i ha definit la línia de treball de la majoria de les propostes fotogràfiques modernes. En oposició, els artistes de finals dels anys seixanta i principi dels anys setanta trenquen definitivament amb aquest lligam, apostant per la construcció artificial de les situacions i accions que posteriorment fotografien. Aquest tipus de fotografia s'ha anomenat fotografia *mis-en-scène*, en la qual s'utilitza sovint la idea dels *tableaux vivants* definits pel crític Jean-François Chevrier.

La fotografia posada en escena, doncs, s'oposa frontalment a la fotografia instantània clàssica. Aquest canvi d'estratègia permet a l'artista preparar l'escena en la que es desenvoluparà l'acció; escollir les persones o els actors i actrius que representaran els personatges de l'escena; canviar la il·luminació de l'escena; escollir el tipus de pel·lícula a utilitzar per aconseguir el cromatisme més adequat per la imatge final (film en color, *cibachrome*, *polaroids*, film en blanc i negre); repetir infinitament aquell gest que conté l'acció de l'escena; compondre l'escena; incloure o treure elements que en un primer moment no estaven inclosos. En definitiva, aquesta concepció de la fotografia permet a l'artista donar forma a la imatge, buscant la forma que millor descriu la idea o el contingut que vol expressar en ella.

Aquesta estratègia de construcció d'imatges esdevé la forma fotogràfica per excel·lència en les propostes contemporànies dels anys setanta, i sobretot vuitanta i noranta. Però aquesta línia de treball no sorgeix del no res en aquests moments, sinó que té una sèrie d'antecedents previs. Com sabem, les línies de treball no solen aparèixer de forma individual de manera sobtada, sinó que generalment les posa a la pràctica un grup d'artistes més o menys extens, que treballen a partir de certs antecedents, més o menys llunyans en el temps.

Els antecedents més clars de la fotografia *mis-en-scène*, els podríem ubicar en propostes subjectives d'artistes que en el seu context representaven una proposta minoritària. Un exemple podria ser el fotògraf nord-americà Duane Michals, qui als anys cinquanta comença a crear un treball fotogràfic

peculiar. En la seva proposta hi trobem més influències dels artistes surrealistes, principalment de René Magritte, que de la pròpia tradició fotogràfica. En la seva proposta, Duane Michals s'interessa per la reflexió entorn la existència humana. Per tal de realitzar aquestes reflexions utilitza el medi fotogràfic, però no de manera figurativa mitjançant la presa d'instantànies del seu entorn. Michals se centra en l'ús del mecanisme fotogràfic de la doble exposició i la repetició per tal de crear significats que ens apropen més a l'interior i els pensaments de les persones que a la representació externa de les persones. Aquest artista redefineix així el propi medi fotogràfic, doncs l'utilitza com un medi artístic i no com un registre fidel de la realitat objectiva.¹⁶ Mitjançant aquesta estratègia, busca representar les emocions, les pors i els somnis de les persones. Per plasmar-ho no recorre al medi pictòric, -potser més adient fins el moment per fer-ho -, sinó que se centra en el medi fotogràfic. Michals explora les possibilitats tècniques de la fotografia, que li permetessin representar allò que sentia i pensava sobre l'experiència humana. Per realitzar les seves imatges, Michals utilitza mecanismes com la escenificació, la repetició de gestos, la superposició de negatius o la inscripció de textos sobre la imatge fotogràfica.

Aquest gir en les possibilitats pròpies de la fotografia i en les intencions expressives d'una realitat clarament subjectiva i pròpia, situa a Michals com un dels antecedents de la fotografia posada en escena. Fins i tot, podem situar-lo com a precursor de certa línia de treball conceptual, doncs en el seu treball la forma sempre ha estat treballada per tal de definir una idea o pensament del propi artista. Una de les característiques més importants de la seva proposta, que ens sembla interessant remarcar, és la introducció que realitza de la temporalitat en la mateixa imatge fotogràfica. Aquest tractament de la temps, l'aconsegueix mitjançant el treball en seqüència fotogràfica. La construcció de la imatge a partir de la suma de diferents imatges consecutives temporalment dóna a la imatge un alt contingut narratiu que supera la instantaneïtat de la fotografia aïllada. Mitjançant aquesta construcció premeditada de les imatges, Michals aconsegueix que les imatges fotogràfiques ja no siguin una

¹⁶ Duane Michals explica com «La realitat no m'interessa en absolut. Prefereixo viure en un món irreal, em sembla més estimulant. Mai m'ha interessat el carrer, no crec que a fora succeeixi res interessant. Al contrari que altres col·legues, jo no m'he passejat mai amb la càmera a coll per captar una instantània. A mi, sobretot, m'interessen les emocions i els somnis. El que passa al carrer actualment és massa estúpid com per prestar-li atenció». <http://edendelosabulicos.blogspot.com/2008/01/duane-michaels.html> [31.01.08]



Duane Michals, *Paradise regained*, 1968

equival·lència del concepte “això ha estat” de Roland Barthes, sinó una plataforma per expressar els seus sentiments i les seves idees pròpies.

La imatge es construeix amb una posada en escena de l'acció, que a diferència dels antecedents Pictorialistes, ara ja no inclou el caràcter artesanal i pictòric que havia tingut durant el segle XIX, i que podem veure en les propostes de Henry Peach Robinson o Oscar Rejlander, sinó que se centra en els recursos específics del medi fotogràfic.

Concepte de teatralitat: l'artista entra en escena, actua, interpreta

En oposició a la visió moderna de l'artista com a subjecte distant i neutre respecte l'escena, els artistes postmoderns entren en l'escena; la trepitgen, la modifiquen; la seva ombra entra i surt de l'escenari; les seves petges hi resten impreses; n'agafen un tros i se l'enduen en una altra escena; hi incorporen elements estranys, personatges nous, accions inventades, representades per actors o artistes que repeteixen indefinidament un mateix gest, fins que l'artista resol la imatge.

En aquest mecanisme de simular realitats mitjançant la creació, els artistes beuen de l'art que més s'ha basat tradicionalment en la simulació: el teatre. Aquest medi artístic havia estat, en general, poc valorat pels artistes plàstics, exceptuant casos com el de les primeres avantguardes, que s'entusiasmaren en l'estudi i la realització de propostes artístiques en relació al teatre.

Els artistes contemporanis, prenen del teatre estratègies de simulació, entre ells el maquillatge, el vestuari, l'escenari, l'assaig gestual, i fins i tot, moltes vegades, el text. D'aquesta manera, els artistes transgredeixen amb rotunditat i manipulen obertament, per primera vegada, l'escenari de l'acció.

És conegut que durant la modernitat tardana la relació entre art i teatre era poc valorada, i que els teòrics formalistes rebutjaven la possible incidència que el teatre podia tenir en els llenguatges artístics. De fet, un dels articles més

coneguts del període final de la modernitat tardana americana, *Art and Objecthood*, escrit per Michael Fried en el 1967, l'autor introdueix el concepte de teatralitat per referir-se a aquells elements que contaminaven negativament les abstraccions minimalistes. Però si bé, Fried utilitza el concepte de teatralitat com a adjectiu pejoratiu, just després d'aquest article crític, el terme de teatralitat sembla ser acceptat cada vegada més per artistes i teòrics, que defensen que la teatralitat en l'art existeix, i que aquest esdevé un dels paradigmes més importants en les propostes artístiques contemporànies.

Molts són els artistes contemporanis que han reconegut la influència que el teatre ha exercit en les seves propostes artístiques, sobretot en relació a les estratègies teatrals de la posada en escena i el tractament de la ficció en el discurs de l'obra. És en aquesta simbiosi entre teatre i arts plàstiques on se situen algunes de les propostes més paradigmàtiques de les propostes contemporànies. Artistes com Cindy Sherman, James Coleman o Thomas Demand prenen prestats recursos teatrals que potencien l'essència de simulació de les seves obres.

En la primerenca sèrie de Cindy Sherman titulada *Untitled-Film Stills*, l'acció és extreta de manera literal de pel·lícules o fotografies dels anys cinquanta. Per tal de realitzar aquestes fotografies, Cindy Sherman es maquilla i es vesteix, actuant en la pròpia acció que retrata a posteriori. Mitjançant aquest gest evita prendre com a model el món real, perquè és conscient de la seva desaparició, referint-se constantment al món fet d'imatges. L'artista estudia l'ús i la forma que la fotografia és utilitzada en el cinema, en la moda, en les revistes, i selecciona aquells elements que recrearà mimèticament en les seves fotografies. En elles reproduceix certs recursos lumínics, reconstrueix escenaris similars, assaja i repeteix posicions com si ella mateixa fos una actriu; reproduceix els esquemes i l'aparença del estereotip de dona que vol reproduir. En el món cinematogràfic, Sherman troba sediments d'allò real, però són filtrats per tal que puguin funcionar com a models. Aquests rastres li permeten construir imatges personals que remetent a altres imatges. Mitjançant aquest mecanisme les seves obres són imatges que funcionen com a simulacres d'una visió simulada de la realitat. Així, les fotografies de Sherman se'ns presenten com a *frames* d'una narració contínua, que s'eixampla més enllà de la pròpia imatge.

Enfront una d'aquestes obres de Sherman no hi ha dubte que la imatge és una representació d'una narració que imita la realitat. Douglas Crimp ho explica en l'article "*Pictures*"¹⁷, en el qual descriu l'obra dels artistes que participaven en l'exposició que duia el mateix títol. En aquesta ocasió Crimp selecciona l'obra de Cindy Sherman perquè considera que és una de les primeres propostes que es basen en la fi del pensament de "la fotografia estàtica com una cosa que es presenta com transcripció directa d'allò real"¹⁸, degut a la seva condició de fragment d'espai i de temps que fins ara havia definit la pròpia fotografia. La seva proposta funciona alhora com a trencament en la concepció de veracitat intrínseca del propi medi fotogràfic. Les fotografies que realitza Cindy Sherman semblen instantànies, ens apareixen com fragments d'un temps que transcorre. Però a diferència de la fotografia moderna, que copsava un fragment del temps mentre esdevenia de manera natural, Sherman agafa un fragment d'un tipus de temporalitat creada artificialment pels humans: el flux de la narració cinematogràfica, en el qual després i abans d'una imatge s'han preparat altres imatges per tal que la narració flueixi. De la mateixa manera, i en relació a les idees exposades anteriorment de Jean Baudrillard, en una fotografia de Sherman sembla que la presència dels personatges ens mostri l'absència de realitat que duen en si mateix, funcionant com a simulacres de la realitat. Sembla que Sherman fotografiï per tal de reinventar allò real que ha deixat d'existir.

La multiplicitat de rostres i papers teatrals que la mateixa Sherman interpreta al llarg de la seva obra, exemplifiquen que l'ús que l'artista fa del medi fotogràfic no és per explicar el seu "jo", sinó per evidenciar la multiplicitat de ficcions de *jo* que poden existir. En les seves fotografies "no està la veritable Cindy Sherman: tan sols estan les aparences que assumeix."¹⁹.

Mitjançant aquest joc teatral, l'artista mostra la multiplicitat de formes que pot tenir la realitat, fent referència al món de les aparences, l'únic al qual podem aspirar a partir d'ara.

¹⁷ Aquest article va ser escrit per com a publicació de l'exposició "*Pictures*", que Douglas Crimp comisarià el 1978 al *Artists Space* de Nova York.

¹⁸ Article de Douglas Crimp, "*Pictures*", extret de WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p. 181.

¹⁹ *Ibid.* p.181.



Thomas Demand, *Archive*, 1995

El cas de Thomas Demand, tot i ser lluny formalment de la proposta de Cindy Sherman, i de produir-se de manera posterior temporalment a la de l'artista americana, esdevé interessant de contraposar perquè treballa també a partir del concepte de simulació. Si en el cas de Sherman, el motiu principal era la descripció de la multiplicitat del individu, en les fotografies de Thomas Demand trobem el simulacre d'espais reals. A primer cop d'ull, les seves fotografies poden semblar que estan realitzades en espais quotidians, com poden ser oficines, bancs o museus. Però, en realitat, l'artista reproduceix a petita escala espais reals realitzant maquetes de cartolina, que posteriorment fotografia com si es tractés dels espais originals.

Thomas Demand recrea escenaris que extreu d'imatges d'arxius policials o dels mitjans de comunicació, per tal de reconstruir la forma d'un espai en el qual s'han realitzat assassinats o robatoris. El rastre del succés, però ha desaparegut, i tan sols hi queda constància el fet que es tracta d'un espai quotidià de les societats contemporànies. Les representacions fotogràfiques de Demand, malgrat puguin semblar reals, són fotografies de construccions artesanes, simplificades i irrealistes d'una realitat coneguda per tots nosaltres. Finalment ens adonem de que el que tenim davant són fotografies dels simulacres dels espais reals, els quals amaguen alhora l'absència de realitat i l'absència de presència humana. En aquestes imatges hi trobem rastres de persones –la fotocopiadora oberta, els papers per terra, la finestra oberta, l'escala col·locada, un cert desordre mesurat -, però alhora els espais semblen estar completament buits, com si un fet inesperat s'hagués endut tot rastre humà. Aquesta és la mateixa sensació que tenim davant de fotografies d'espais realitzades per Candida Höfer, però en el cas de Demand, la sensació fantasmagòrica creix quan ens adonem que la presència humana és impossible que existeixi en els escenaris que fotografia, perquè ni tan sols es tracta de representacions d'espais reals.

Per construir aquests escenaris, Demand podria inventar-se'ls, però sovint parteix de fotografies que troba en entorns documentals, en fotografies polítiques o fins i tot, policials. En tot cas, però Demand –a diferència de la transparència de Richter, amb la posada en públic de *l'Atlas* - mai ensenya les fonts a partir de les quals treballa. Aconsegueix així una interpretació més oberta per part de l'espectador, el qual es queda captivat per la plasticitat gairebé escolar de les escenes, i pel fet de reconeixement immediat dels espais retratats, com a espais comuns de la nostra vida més quotidiana i contemporània.

Aquest reconeixement dels espais no és càlid i eufòric, sinó tot el contrari, l'espectador, tot i reconèixer aquests espais, se sent desolat. La seva tristor prové de la manca de rastres humans i també per la tipologia dels espais escollits, propers al concepte de *No-llocs*, que l'antropòleg Marc Augé va descriure com a espais quotidians d'anonimat que acullen cada dia un gran nombre de persones. Sota aquest concepte, Marc Augé va incloure tots aquelles instal·lacions contemporànies de circulació accelerada de persones, que tan poden ser autopistes, com àries de servei, estacions de tren o aeroports; així com els transports en si, avions, trens, cotxes. Augé també inclou aquells espais de pas, en el que les persones no hi estableixen arrels, sinó que hi passen de manera transitòria: habitacions d'hotel, supermercats o centres comercials.

Tot i no ser espais de pas, ni estar a les afores de les ciutats, ni a les cruïlles d'autopistes, les oficines i els escenaris privats que retrata Demand són sobretot espais de treball. Però aquests tenen la mateixa fredor i impersonalitat que tenen els aeroports o les zones de peatges descrites per l'antropòleg francès. Potser també el fet que aquestes imatges "expressen tot l'efecte d'una falsificació: neteja, impecabilitat, buidor de persones humanes, però també de signes i llenguatge"²⁰, creen el vincle mental amb el text antropològic dels *No-llocs*, i alhora també amb el concepte d'hiperrealitat de Baudrillard. Allò que veiem en les fotografies de Demand ens mostra tan sols l'aparença de la realitat. Demand reconstrueix l'estructura d'un espai i el fotografia, per tal de mostrar-nos l'epidermis d'aquest espai que ja no és real, que tan sols és façana d'una realitat que s'ha esfumat.

L'obra de l'artista irlandès James Coleman també gira al voltant de la ficció. Per realitzar les seves fotografies, Coleman assaja posicions i gestos, tot construint escenografies com si es tractés d'un director de teatre. James Coleman pren diferents mecanismes de l'àmbit teatral, doncs se sent interessat en la posada en escena dels processos de percepció de les obres artístiques, els quals utilitza per tal de recrear situacions de manera més propera al teatre o la *performance* que a les arts visuals.

Aquest artista irlandès, igual que Jeff Wall, pren personatges anònims o actors *amateurs* per tal de representar una escena concreta. Coleman exerceix de director d'escena, situant tots els elements i els personatges en la posició adient per tal de disparar l'obturador de la càmera. D'aquesta manera, realitza una instantània d'un esdeveniment que simula haver succeït. Però la imatge tan

²⁰ Definició expressada per Susanne Titz, a BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003.p.27.

sols és una petita simulació, que es refereix de manera llunyana a un fet real. Coleman podria ser un exemple de la posició de diferents artistes que, en els anys vuitanta, treballaren recomponent certs aspectes de l'art modern. No hem d'oblidar que el recurs de teatralitat no és innovador d'aquest període, sinó que les avantguardes ja se sentiren atretes pel teatre, com és el cas del futurisme o el dadaisme.



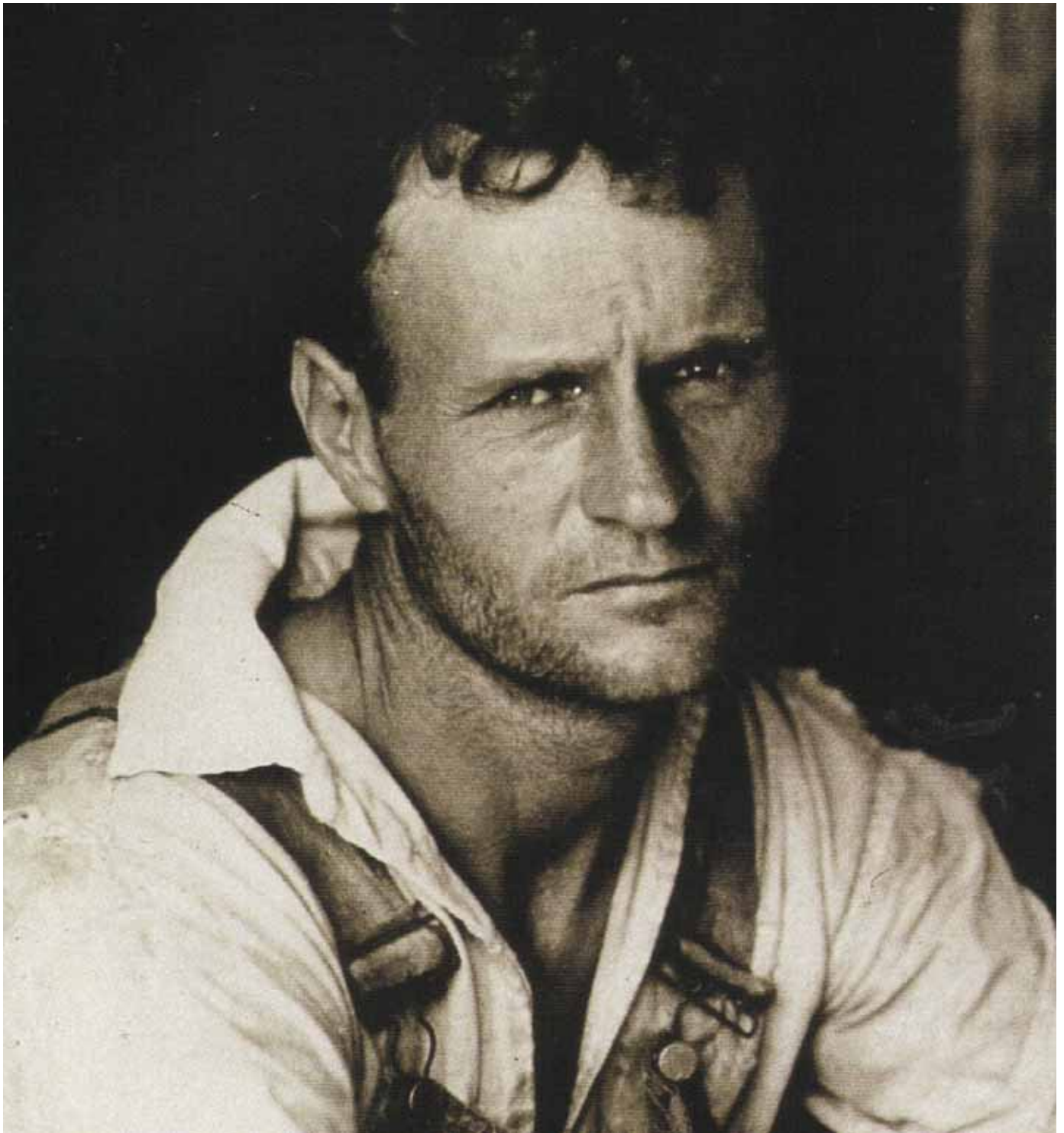
James Coleman, *So different....and Yet*, 1980

Nova superficialitat de la imatge

La pèrdua de la capacitat de representació fidel de la realitat per part de l'obra d'art contemporània, i de la seva substitució per una representació del seu simulacre, condiciona el to de la majoria de les obres d'aquest període. Aquestes es caracteritzen per un to fred i distant, que a diferència del caràcter apassionat i compromès de les obres de les avantguardes, semblen reflectir el silenci al qual la societat del moment està immersa, la qual se situa enmig de la producció massiva històrica de productes i simulacres de realitat.

Formalment aquest distanciament ha pres forma en el què s'ha conegut com una nova superficialitat. En les obres d'art ja no hi trobem les pinzellades furioses de Pablo Picasso, ni el *dripping* de Jackson Pollock, ni els esgrafiats de Jean Dubuffet, ni les empremtes de Alberto Giacometti, ni els empastes de Claude Monet, ni les veladures de Mark Rothko.

En les obres d'art postmodernes, no hi trobem rastre de cap tipus de petja o de rastre de l'artista. Les obres, a vegades, semblen estar realitzades mitjançant sistemes de producció massiva industrials. La superfície de l'obra acostuma a ser neutra, tan sols esdevé com a receptora de la imatge, mantenint-se llisa i regular, semblant a la de la superfície fotogràfica. Fins i tot, sovint es tracta de superfícies brillants i polides, les quals ens mostren el nostre propi reflex com a espectadors, implicant-nos físicament amb l'obra. Andy Warhol va ser un dels primers artistes en donar una nova superficialitat a les seves imatges, apropant-les al medi fotogràfic, a partir de les quals sorgien les seves obres. Ell mateix anunciava que el que podríem arribar a conèixer d'ell mateix ho trobaríem en la superfície dels seus quadres. Les superfícies de les fotografies de Cindy Sherman són igual de fredes i distants que les de Jeff Koons, igual de planes que les superfícies pictòriques de Peter Halley o Damien Hirst. Les superfícies de les obres adopten el mateix caràcter pla i la brillantor de les pantalles dels televisors que omplen la majoria de domicilis. Aquesta semblança formal ens remet a la similitud entre les imatges dels *mass media* i les obres artístiques, en que ambdós casos no es tracta d'imatges reals, sinó de simulacions planes de la realitat que ja no veiem de primera mà.



1.2. Al·legoria i apropiació d'imatges

Sherrie Levine, *After Walker Evans #3*, 1981

1.2. Al·legoria i apropiació d'imatges

L' al·legoria ha estat un dels recursos més utilitzats en el període contemporani, durant el qual es trenca amb la representació directa de la realitat. Si aquesta s'ha allunyat i tan sols ens queden els seus simulacres, és comprensible que estratègies com l' al·legoria o la metàfora siguin emprades pels artistes, que utilitzen aquestes estratègies poètiques per tal de referir-se a un subjecte al qual no tenen accés directe.

Si la pintura *au-plein-air* va ser la metodologia per excel·lència de la pintura impressionista, perquè els permetia observar directament la realitat, copsant les variacions cromàtiques causades pels canvis lumínics naturals; podríem dir que l'al·legoria és l'estratègia que els artistes, en l'època postmoderna, utilitzen per referir-se a una realitat que ja no poden accedir-hi de primera mà, doncs necessiten altres textos o imatges per arribar-hi.

El recurs d'utilitzar imatges de la Història de l'art o textos d'altres terrenys per crear obres artístiques no ha estat un recurs nou d'aquest període, sinó que sempre s'ha utilitzat, en major o menor grau. La diferència en l'ús que es fa de l'apropriació d'imatges respecte altres moments és el canvi d'actitud que hi ha darrera l'estratègia apropiacionista. A partir d'ara, l'apropriació serveix per oposar-se al valor de propietat de les obres d'art, i a la seva idea de peça individual. Molts artistes que treballen en el context artístic dels anys seixanta i setanta, es rebel·len contra aquest sentit de propietat de les obres d'art, considerant que tota imatge és de domini públic, i que, per tant, qualsevol artista pot utilitzar-les per tal de crear significats i obres d'art noves.

En aquest context, doncs, hem d'entendre l' al·legoria en tota la seva complexitat, i no centrar-nos únicament en la seva forma com a tècnica. Com explica Craig Owens en el seu conegut assaig *L'impuls al·legòric*, escrit en el 1980, en el qual relaciona la forma al·legòrica que utilitzen la majoria d'artistes del moment com un dels pilars del postmodernisme. "L' al·legoria és tant una



Richard Prince, *Cowboys and girlfriends*, 1992

actitud com una tècnica, una percepció com un procediment”.²¹ De fet, la seva importància està més en que actua més com una experiència que com un element formal en si mateix. Owens explica que aquesta sempre té lloc quan un text duplica un altre. D’aquesta manera, l’obra al·legòrica apareix quan l’obra es llegeix a partir d’una altra, quan la peça actual ens remet a altres obres, o a altres imatges. Sovint l’al·legoria apareix amagada sota l’aparença de caos, sobretot quan l’obra es construeix mitjançant l’acumulació de fragments provinents de diferents orígens.

El paradigma de les obres al·legòriques és el palimpsest, recurs en que l’artista escriu un text nou sobre un altre text, després d’esborrar-lo. En la nova imatge podem veure-hi encara els traços o marques de les imatges que hi havia anteriorment, així com també els raspats que ha realitzat l’artista per tal d’esborrar-los. En el context d’estudi, molts artistes utilitzen el palimpsest com a recurs habitual per construir les seves imatges. En les pintures de David Salle, Sigmar Polke o Julian Schnabel podem veure-hi els traços dels artistes per solapar imatges unes sobre les altres, mig esborrant les imatges anteriors.

El palimpsest no l’hem d’entendre com un recurs tècnic únicament. Sinó que aquest es veu íntimament relacionat amb una de les conviccions que defineixen l’art d’aquest període: la idea que el passat és un fet remot, però la voluntat alhora de rescatar-lo per tal d’utilitzar-lo en el present. Enfront la realitat que s’ha allunyat, i davant la por de l’*horror vacui* que aquesta manca de realitat immediata pugui generar, l’artista es remet al passat. Busca en el seu propi passat, cercant referents d’una realitat que apareixia més propera a l’individu. Si el nostre món s’ha anat convertint en un simulacre de món habitat, tan sols podem aferrar-nos a un passat que sabem del cert que va succeir, remetent-nos a les pistes que ens ha deixat: les obres d’art.

Els artistes doncs, comencen a agafar les imatges provinents de la història de l’art, no per venerar-les, ni per posar-les en tel de judici, sinó per utilitzar-les, amb la mateixa llibertat que utilitza imatges provinents d’altres àmbits, com poden ser els mitjans de comunicació, per exemple. Les obres d’art són llegides com a imatges, que poden ser utilitzades per crear nous

²¹ Craig Owens, en el text “El impulso al·legòrico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”. A: WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001.p.204.



Sherrie Levine, *After Rodchenko*, 1984

significats, imatges noves. Mitjançant aquest recurs, l'artista no inventa imatges, sinó que en crea a partir d'altres que ha confiscat a altres artistes o en altres terrenys. L'artista, mitjançant aquesta actitud, defensa el seu dret d'utilitzar tot tipus de significat cultural, i ell mateix es veu com un intèrpret. En aquest procés creatiu, primer acumula i s'apropia de totes aquelles imatges que li semblen interessants, per després transformar-les, produint una nova imatge, completament diferent a la resta. D'aquesta manera, reemplaça els antics significats originals de la imatge, afegint-ne de nous. Malgrat que, com a espectadors, puguem reconèixer alguna de les antigues imatges que l'artista ha utilitzat, la imatge usurpada perd completament el seu sentit original, funcionant com a element de significació nou.

L'apropiació d'imatges com a recurs creatiu

Una de les maneres més habituals d'apropiació d'imatges és la de generar imatges a partir de la reproducció d'altres imatges, que els artistes extreuen del cinema, de la publicitat, o bé del terreny artístic. Un dels casos més paradigmàtics del recurs al·legòric el trobem en el cas de Sherrie Levine. Gran part de les obres d'aquesta artista són reproduccions fotogràfiques exactes d'obres dels grans noms de la història de la fotografia, com pot ser el cas de Walker Evans o Edward Weston. Un altre artista que ha basat gran part del seu treball en el gest apropiacionista ha estat Roberto Longo. Aquest artista crea obres a partir de la reproducció de fotografies publicitàries, que al ser descontextualitzades del seu entorn habitual i del seu missatge publicitari, prenen un nou significat.

En el seu procés d'apropiació, aquests artistes aconseguen buidar el caràcter significatiu de la imatge original, i fins i tot, aconseguen extreure el que Owens anomena "la seva autoritària pretensió de significar"²². A diferència de Walker Evans, qui va realitzar durant divuit mesos un retrat extens de les zones rurals nord-americanes, amb l'objectiu de registrar fotogràficament la difícil situació en les que vivien els americans en aquelles zones rurals durant la depressió econòmica americana. Aquest treball tenia un alt contingut emocional i polític a les seves fotografies. En canvi, les fotografies de Sherrie

²² *Ibid.*, p.235.

Levine estan buides de tot significat contingent. Tan sols evidencien la buidor que s'amaga darrera una imatge que no està presa directament de la realitat, sinó que sorgeix d'una altra imatge.

L'únic possible significat resideix, de fet, més en l'acció d'apropiació que realitza l'artista que en la imatge en si: prenent directament les fotografies d'un dels grans mestres de la història de la fotografia, i reproduint-les sense manipulació alguna, Levine sembla voler qüestionar el domini absolut de la mirada masculina en el terreny de l'art. Levine ha qüestionat i negat d'aquesta manera els conceptes d'autor, obra i originalitat.

La mateixa artista explica com realitza la crítica que fa a la representació:

Enlloc de fer fotografies d'arbres i de nus, faig fotografies de fotografies. Escullo imatges que manifesten el desig que la naturalesa i la cultura ens aportin una impressió d'ordre i de significació. M'apropio d'aquestes imatges per expressar alhora la meua necessitat de compromís i de distanciament. Espero que en les meves fotografies de fotografies es manifesti una pau fràgil entre la meua atracció cap als ideals que testimonien aquestes imatges i el meu desig de no tenir-los. Voldria que les meves fotografies, amb les seves pròpies contradiccions, representin el millor d'ambdós móns.²³

Darrera aquesta explicació aparentment dòcil, s'amaga un dels atacs més contundents a la reproducció clàssica de la fotografia, així com un atac a qualsevol temptativa de retornar l'aura perduda a la fotografia. Levine treballa la fotografia com allò que és en essència, com un medi de reproducció de masses, allunyant-se de l'obra fotogràfica com una obra d'art original i única. Levine sembla posar en qüestió la pròpia essència reproductiva de la fotografia. Sembla preguntar-se per què, si la condició primera de la fotografia és que mitjançant el negatiu podem aconseguir múltiples còpies exactes, hem de limitar la imatge a una sola còpia autèntica i original?

Quan Levine fotografia fotografies, les quals són ja reproduccions en si mateixes, evidencia la pèrdua de l'aura en la fotografia que Walter Benjamin havia diagnosticat anteriorment. A partir d'aquest moment no hi ha diferències entre còpia i original. Aquesta fi de l'autenticitat i la singularitat inherent en l'obra d'art, obre la via a la deconstrucció, la qual ha trobat en la simulació i l'apropiació els seus mecanismes de construcció d'imatges.

²³ BAQUÉ, Dominique. *La fotografia plàstica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003. p.152.

Altres artistes, com poden ser Troy Brauntuch i Roberto Longo, estaven utilitzant el mateix recurs d'apropiació, mitjançant altres estratègies i prenent altres tipus d'imatges com a referents. Si Longo s'apropiava d'imatges publicitàries, Brauntuch ho feia d'imatges polítiques, buidant el seu contingut polític, convertint les imatges en pures imatges, extraient tot tipus de significació específica. De fet, el recurs de l'al·legoria és una de les estratègies que evidencien més el caràcter de les imatges com a imatges en si mateixes. Per aquest motiu és un dels recursos més utilitzats en aquest moment, doncs ofereix a l'artista una gran llibertat de moviment, convertint les imatges en formes pures. D'aquesta manera, l'autor ja no funciona com a "creador" que decideix de manera subjectiva i autònoma el que vol construir; sinó que pren la forma que Walter Benjamin ja havia definit com a "autor com a productor", és a dir, l'artista que rep imatges des de diferents fonts d'origen –l'art, la publicitat, els *mass media*,...-, i les transforma, creant una nova imatge artística. Així, l'obra d'art és resultat d'un procés d'aprehensió de coses que l'artista ha vist, trobat i agafat del món. Aquest és vist com un espectacle en si mateix, com un esdeveniment format per decorats i personatges, del qual podem extreure'n aquells elements que ens siguin necessaris per construir noves imatges.

Amb aquest mecanisme d'apropiació es trenca definitivament amb el concepte fotogràfic de la captura de l'instant decisiu, ja que l'interès dels artistes s'ha decantat cap al que el crític francès Jean-François Chevrier va anomenar *une autre objectivité*. Aquest fet està íntimament relacionat amb el concepte que hem vist anteriorment de la realitat simulada. En un context en què la realitat ja no és evident, i en el que ens movem enmig de simulacions de realitat, l'artista ja no pot aspirar a copsar aquell moment real i decisiu que funciona com a testimoni gràfic d'un esdeveniment real que ha succeït just enfront de la seva mirada, i que la instantaneïtat del propi medi fotogràfic ha permès congelar en una instantània que ens mostrarà eternament que *allò ha succeït*.

L'artista, immers en un món ple de simulacions, tan sols pot aspirar a capturar alguns d'aquests simulacres, i a utilitzar-los per tal de crear obres noves que ens expliquin el funcionament d'aquest sistema de simulació en el qual ens movem. Les informacions provenen a través d'imatges, i per tant, les explicacions i les preguntes que l'artista planteja mitjançant les seves obres es creen mitjançant aquestes imatges que l'individu té ara com a informacions de la seva realitat més propera.

En aquest moment, l'experiència fotogràfica pren una nova dimensió: si fins ara, la dimensió essencial de la fotografia era el dispar, a partir d'ara s'afegeix la dimensió de la presa d'una imatge, o sigui, l'apropiació d'una imatge que ja existeix. Aquest fet, a partir d'ara, tindrà la mateixa validesa fotogràfica que el dispar clàssic de la càmera fotogràfica per captar una imatge. Si del que es tracta és de captar imatges del món real, es pot fer o bé directament fotografiant la realitat –quan aquesta se'ns mostra propera -, o bé manipulant imatges existents d'aquesta realitat.

Quan ens sentim lluny de la realitat, tan sols ens queda aquesta segona estratègia fotogràfica. Per tant, no ens pot estranyar que hagi estat un dels recursos més utilitzats pels artistes a partir dels anys seixanta. Un dels artistes que primer va començar a incloure fotografies de diferents àmbits en les seves obres va ser Robert Rauschenberg, quan a principis de la dècada dels seixanta, va començar a incloure imatges fotogràfiques en les seves *Combine Paintings*. De fet, el propi títol que l'artista va posar a aquesta llarga sèrie, és il·lustrativa d'aquest canvi d'estratègia, en que les pintures són fruit d'una combinació de diverses tipologies d'imatges.

Estratègies d'acumulació

En les pintures de Robert Rauschenberg trobem un dels recursos al·legòrics més utilitzats en les propostes contemporànies, el de l'acumulació. Mitjançant aquesta estratègia les obres es construeixen mitjançant l'adició d'una cosa darrera l'altra, una informació sobre de les altres. Gran part de la pintura dels anys setanta esdevé acumulativa, des dels neo-expressionistes fins a la pintura americana de David Salle, entre molts altres²⁴. Mitjançant l'acumulació d'imatges diverses, el que s'aconsegueix és un efecte contrari al que en un principi ens podríem imaginar, doncs el fet d'acumular compulsivament imatges no ens ofereix major informació de la realitat, sinó que el que s'aconsegueix és una obra antinarrativa, perquè l'acumulació d'informacions diverses aturen el fil narratiu de l'obra. En aquest procés d'acumulació d'imatges entra en joc un dels elements més emblemàtics de l'al·legoria: el fragment. El propi Walter Benjamin definia la runa com a

²⁴ Recordar els palimsests que Francis Picabia ja realitzava durant la dècada dels quaranta.

l'emblema al·legòric per excel·lència. És lògic que en aquesta construcció d'obres mitjançant l'acumulació i el palimpsest, l'artista opti, majoritàriament, per seleccionar fragments d'imatges, enlloc d'utilitzar imatges complertes, les quals són més difícils de reutilitzar per tal de crear significats nous. El fragment, extirpat de l'obra original, sense necessitat de recordar-nos la seva procedència, expressa un contingut dramàtic que dona molta força compositiva i de contingut a l'obra nova.

El fet de mostrar-nos tan sols un fragment de l'obra originària, ens mostra l'evidència de l'acte d'usurpació, però alhora la seva rotunditat, esdevé un element crític al concepte d'originalitat de les obres d'art, doncs l'artista no s'amaga en cap moment del fet que ha utilitzat imatges d'altri per construir la seva, sinó que evidencia el gest, validant-lo com a estratègia artística.

En el propi procés d'inserir fragments d'altres obres d'art o altres imatges, apareix el concepte de la còpia, el qual havia estat fins llavors pejoratiu en la concepció del procés artístic. Processos com el de la projecció de les imatges per tal de copiar-les de forma mecànica i mimètica, apareixen com a mecanismes vàlids per construir les pròpies imatges. Si Albert Dürer amagava el seu ús de la càmera obscura per tal de crear els dibuixos, artistes com Gerhard Richter o Roy Lichtenstein no amaguen la seva utilització del projector de cossos opacs, per tal de transferir manualment una imatge preexistent sobre la tela.

La còpia del fragment esdevé sovint el punt de partida d'una obra, doncs el fragment es veu com allò incomplet, que necessita ser continuat. Mitjançant la barreja de diferents fragments, la continuació de l'obra esdevé ràpidament una opció radicalment de les obres originals. Quan en algunes de les seves obres, Sigmar Polke inclou fragments al·legòrics provinents d'altres obres, el que l'artista aconsegueix és que l'obra amagui, alhora que mostra, el seu sentit explícit com a obra d'art. La construcció de les obres mitjançant l'acumulació de fragments, "ofereixen i aplacen simultàniament una promesa de sentit: sol·liciten i frustren alhora el nostre desig que les imatges siguin transparents, de que mostrin directament el seu significat. Com a resultat, les imatges resulten estranyament incomplertes, fragments o runes que han de ser desxifrades."²⁵

²⁵ Article de Craig Owens: "El impulso alegorico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad". A: WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p206.

La naturalesa fragmentària de l'obra al·legòrica la converteix en una obra sintètica, doncs l'obra recull fragments d'altres obres o imatges que provenen d'orígens que poden ser força distants, i les recull en una mateixa obra, polint o obviant les diferències, per tal de sintetitzar totes les informacions en una sola imatge. Per aquest motiu, la imatge que en sorgeix travessa sovint fronteres estètiques, que durant molt de temps havien estat infranquejables. Aquesta confusió de gèneres, anticipada per Marcel Duchamp a principis del segle XX, reapareix ara amb força, en totes aquelles obres d'art eclèctiques que combinen en una mateixa obra medis artístics que fins aleshores havien estat força diferenciats.

El canvi és encara més radical si l'entendem tal com Hal Foster el defineix en el seu article "Post", en què defensa la idea d'Owens d'un canvi en l'objecte artístic en si mateix.

En les propostes artístiques postmodernistes, la barreja de fragments que configuren una obra d'art, provoca que aquesta funcioni més com una xarxa de referències, que com una obra que es llegeix i s'esgota en si mateixa. Cada fragment pot remetre'ns a un medi o un espai diferents, alhora que tot forma part íntegra de la mateixa obra d'art. Aquesta composició eclèctica provoca que l'obra funcioni com un dispositiu de coneixements i d'idees que surten de la pròpia obra, però que despertem temes o interessos llunyans.

Hal Foster recull la definició que Owens realitza d'aquest concepte:

L'art té naturalesa al·legòrica. Al ser temporal i espacial al mateix temps, dissol l'ordre antic; s'oposa al "signe pur" de la modernitat, i s'aprofita en canvi, de la "distància que separa el significat del significat, el signe del sentit."²⁶

De la mateixa manera que l'objecte artístic no és un tot uniforme, sinó que fa referència, més o menys explícita, a altres artistes, a altres moments històrics o a llenguatges artístics diferents al utilitzat pel propi artista; l'espectador tampoc pot ser un receptor passiu, doncs ha de reorganitzar totes aquelles informacions que l'artista li ofereix de manera fragmentària. Davant aquest allau d'informacions, i de mecanismes mig evidents i mig enigmàtics, l'espectador

²⁶ Text de Hal Foster: "Asunto: post". A: WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p.222.

se sent força desubicat, i ha d'intuir les estructures pròpies de significació de l'obra.

L'obra ja no té l'autonomia que tenien les obres d'art modernes, i l'espectador ha de saber desxifrar el que Roland Barthes ha anomenat com a jeroglífic: l'obra d'art com a condensació d'allò narratiu en un instant únic i emblemàtic. Aquest moment únic, que no s'ha de confondre amb l'instant decisiu modern, és el punt en què l'obra condensa el passat, el present i el futur de l'acció representada, i que fa referència al moment significatiu de la praxis artística de principis del segle XIX, en què l'acció congelada era el resum d'una acció en continu, que no s'acabava en l'obra mateixa, sinó que s'extenia més enllà de l'acció representada pictòricament.

L'impuls deconstructiu, contra l'impuls simbòlic de l'art

L'al·legoria no és un recurs exclusiu del moment artístic que estem estudiant, però sí que en aquest moment apareix una potenciació de l'ús d'aquesta estratègia creativa, i una normalització en l'ús per part de diferents artistes amb propostes molt diverses. Sovint s'ha negat la possibilitat de l'al·legoria en el període modern, però escriptors com Walter Benjamin defensaven la idea que el recurs de l'al·legoria existia ja en l'origen de la modernitat, i proposava una possibilitat de lectura alternativa que fins llavors no era permesa, una lectura al·legòrica. Benjamin descobreix la importància de l'al·legoria en l'obra d'artistes moderns com per exemple Édouard Manet, en la seva manipulació de les fonts històriques, mitjançant la seva transformació en fragments amb nous significats. D'aquesta manera, s'evidencia que la modernitat i el recurs al·legòric no són oposats, com s'havia intentat defensar, sinó que ha estat un recurs potser menys utilitzat que en el període posterior, en el qual esdevindria un dels recursos claus de producció d'imatges.

Potser la diferència més important entre la utilització de l'al·legoria en el període modern respecte al postmodern era que en l'estètica moderna l'al·legoria acostumava a estar subordinada al símbol, el qual donava unitat a l'obra, funcionant com a nexa entre forma i concepte. Però el recurs al·legòric

s'acostumava a utilitzar sovint de manera potencial, no acostumava a tenir la rotunditat que prendria a la segona meitat del segle XX. Craig Owens situa, una vegada més, a Robert Rauschenberg en el llinar entre la modernitat i la postmodernitat, defensant la idea que en el seu cas el recurs al·legòric augmenta la potència, fins a esdevenir un dels pilars de la seva proposta artística. Owens col·loca “Rauschenberg en les portes de la postmodernitat, produint obres que transformen la nostra experiència de l'art d'un encontre visual en un encontre textual.”²⁷

Aquest fet torna a posar l'accent en l'espectador, el qual ja no li és suficient veure l'obra d'art per entendre-la, sinó que ha de llegir-la; l'espectador ha de descodificar i interpretar tots aquells fragments que l'artista ha col·locat, de manera compulsiva a vegades, sobre la superfície de l'obra.

No podem entendre el canvi de rol al que es convida que l'espectador participi sense l'existència del text que Roland Barthes va publicar al 1968, sota el títol *La mort de l'auteur*, que va contextualitzar aquest canvi, el qual va representar un canvi necessari d'actitud per part del receptor de l'art, el qual ja no es podia mantenir de forma passiva en un segon nivell d'importància. En aquest text, Barthes descriu el text com a multiformal, i demana que l'espectador deixi de ser un lector passiu, demanant que la seva actitud sigui activa perquè l'obra no s'acaba en l'autor que la crea, sinó en el lector que la llegeix i la interpreta:

Un text consta de múltiples escriptures, extrems de diferents cultures i organitzades en relacions recíproques de diàleg, parodia, enfrontament,...però hi ha un lloc en el que aquesta multiplicitat es focalitza; aquest lloc és el lector i no, com s'ha dit fins ara, l'autor. El lector és l'espai en el que s'inscriuen totes les cites que componen una escriptura sense que cap d'elles es perdi; la unitat d'un text no està en el seu origen sinó en el seu destí. Però aquest destí ja no pot ser personal: el lector no té història, biografia, psicologia; és simplement aquell algú que manté en un camp únic tots els traços que constitueixen un text escrit.²⁸

L'acumulació de diferents fragments provoca en l'espectador una lectura per parts, que evidencia el caràcter temporal de l'obra. Sovint, però, com és en el cas del propi Robert Rauschenberg o de Sigmar Polke,

²⁷ WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001.p.223.

²⁸ BARTHES, Roland. *Susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1987. p.

l'abundància i la varietat de referents i de medis que són citats en una mateixa obra impossibiliten sovint la seva possible lectura, i la pròpia estructura de l'obra tan sols ens serveix per adonar-nos del fracàs d'aquesta possible lectura. subjectiva de l'obra, és la mateixa acumulació caòtica d'aquests fragments la que no ens fa possible la seva lectura.

D'aquesta manera, l'obra se'ns planteja de forma contradictòria, doncs si els fragments que la conformen ens servien d'atracció per una possible lectura Mitjançant els procediments de la cita, l'enquadrament i l'escenificació, l'obra d'art és un *puzzle* no tant sols de diferents medis artístics, sinó també de diferents nivells de lectura i de representació. La simbologia de la modernitat es veu substituïda per l'impuls al·legòric que anunciava Craig Owens.

Aquest impuls va més enllà del simbolisme, situant-se en un nivell fonamentalment deconstructiu. D'aquesta forma supera alhora el nivell autocrític de la modernitat i l'estratègia d'autorreferencialitat característica de la modernitat, que es basa en la idea kantiana de l'obra d'art com a font de plaer estètic, adoptant la mimesis com a estratègia de producció d'imatges, en la que la imatge artística s'adequa al màxim al seu referent, o fins i tot substituint metafòricament el propi referent pel propi objecte artístic –recordem el *Ceci c'est n'est pas une pipe* de René Magritte -.

Aquest suplantar el referent pel mateix objecte artístic cada vegada és més difícil de mantenir i, de fet, el que la postmodernitat qüestiona és l'activitat de la referència en si mateixa com a estratègia necessària de la praxis artística. Si l'obra postmoderna es refereix a si mateixa, no és a nivell simbòlic, sinó com a mecanisme de deconstrucció d'aquesta simbologia pròpia de l'art modern. Per tal de distingir-se de l'autorreferència pròpia de la modernitat, utilitza les estratègies que finalment han caracteritzat gran part de l'art actual, com és l'apropiació, l'acumulació, la transitorietat i la hibridació de medis i d'informacions diverses. Mitjançant aquestes estratègies, l'obra al·legòrica esdevé una obra dispersa i inestable, que promou la suspensió d'un sentit literal mitjançant la seva forma caòtica i la mescla de registres que la conformen.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

Aquesta dispersió de sentit obliga a l'espectador a jugar un rol interpretatiu, que el manté en actiu durant el procés de lectura. Es pot afirmar que “ l'únic sentit possible del discurs al·legòric emergeix de l'estranyesa entre els elements de què es compon, reproduint la permeabilitat de l'experiència, només susceptible de ser ordenada des de la lògica del fragment i de la runa.”²⁹

²⁹ Martí Peran en l'article "Propietat i teatralitat. En el trànsit dels anys vuitanta". Publicat a AAVV. *Sobre la crítica d'art i la seva presa de posició*. MACBA. Llibres de recerca. Barcelona, 1996. p.107.



Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1964

Fi concepte originalitat

Si el recurs al·legòric ha estat un dels més utilitzats en el terreny artístic, sobretot a partir dels anys seixanta, és perquè en la seva condició es posa en qüestionament un dels pilars que fins llavors havia estat indiscutible en el món de l'art: el de la noció de subjectivitat, originalitat i autoria de l'obra d'art. En el propi procés al·legòric de citació i apropiació d'imatges provinents del propi món de l'art, o dels *mass media*, trobem l'atac directe a la idea que l'obra d'art ha de ser original i a la concepció que l'autor n'ha de ser l'únic responsable del procés en què la imatge artística esdevé producte cultural. En el procés d'apropriació d'imatges, l'artista no contextualitza en cap moment l'origen des de on ha extret la imatge, ni tampoc fa explícit l'autoria de l'obra original, sinó que la utilitza amb ple dret, de la mateixa manera com si la imatge fos *originàriament* seva.

Aquest atac al concepte d'autoria és la novetat més destacada en el desenvolupament de la fotografia, i és on l'herència *duchampiana* es fa més evident. Un cop més, el text de Roland Barthes, *La mort de l'auteur* és essencial per entendre aquest desplaçament de l'autor com a font i lloc de sentit, i com a rebuig de l'autoria i l'originalitat de l'obra:

Avui en dia sabem que un text no està constituït per una filera de paraules, de les que es desprenen un únic sentit, (...) sinó per un espai multidimensional en el que concorren i es contrasten diverses escriptures, cap de les quals és la original: el text és un teixit de cites provinents dels mil focus de la cultura (...) Com successor de l'Autor, l'escriptor ja no té passions, humors, sentiments, impressions, sinó aquest immens diccionari del que extreu una escriptura que no pot parar-se mai: la vida no fa altra cosa que imitar el llibre, i aquest llibre no és res més que un teixit de signes, una imitació perduda que retrocedeix infinitament.”³⁰

Així, l'obra d'art esdevé un llibre format per diverses informacions provinents de fonts i medis distints. L'obra esdevé susceptible de ser interpretada de tantes maneres diferents com espectadors/lectors pugui tenir. Sovint s'ha plantejat com a precedent d'aquesta actitud que trenca amb el concepte d'autoria i originalitat, els *combine paintings* de Robert Rauschenberg

³⁰ WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p.185.

i les serigrafies d'Andy Warhol. Aquestes obres es consideren els primers treballs artístics que prenen directament imatges dels mitjans de comunicació de masses o de la història de l'art, i les inclouen sense manipular-les a les seves pròpies propostes, convertint les imatges prestades en *rauschenbergs* i *warhols*.

El primer artista que va utilitzar aquest tipus d'imatges provinents dels mitjans de comunicació, no fou Andy Warhol. Abans d'ell, artistes com Robert Rauschenberg i Jasper Johns ja utilitzaren aquesta imatgeria, trencant decisivament amb les premisses de l'art Modern.

L'estètica dels quadres de Rauschenberg s'expandeix més enllà del propi medi artístic, surt de la tela i se'n va a l'encontre d'altres realitats i medis, que ens aporten gran quantitat d'imatges de manera ràpida i econòmica: els mitjans de comunicació massius. Rauschenberg retalla imatges dels diaris, i les encola directament sobre la tela, mesclant la imatge "robada" amb altres imatges creades per ell mateix, mitjançant un medi molt més antic, la pintura. Posteriorment, Rauschenberg incorpora cada vegada més materials extrartístics en les seves teles: fotografies, titulars de diaris, traços pictòrics, estampacions, esgrafiats, tires de còmic, reproduccions d'obres d'art es mesclen sense cap tipus de jerarquia, tot és imatge i per tant tot és susceptible de ser utilitzat per crear una imatge pictòrica.

La seva tècnica coneguda sota el nom d'*assemblage* té el seu origen en els *collages* cubistes, i també en els posteriors treballs de l'artista dadaïsta Schwitters, qui als anys vint i trenta, incorporava escombraries en algunes de les seves obres. També es remet al propi Marcel Duchamp, doncs els *assemblages* de Rauschenberg es poden veure sovint com a objectes *trouvés*, com a versions pictòriques d'un *ready-made*, retocat pel propi artista, mitjançant la mescla d'objectes quotidians, pintura i fotografia. Sovint les seves teles esdevenen gairebé indesxifrables, però l'important no és entendre quines imatges la conforma, sinó entreveure la diversitat de fonts d'origen i la seva mescla arbitrària, sense posar l'accent en cap tipus d'imatge, sinó en la totalitat, creada a partir de la mescla de totes elles.

Però segons el crític d'art Benjamin Buchloh, el treball de Rauschenberg que millor evidencia aquest acte apropiacionista i l'atac a l'autoria de l'art propi de les propostes postmodernes va ser l'obra *Erased De Kooning Drawing*, realitzada al 1953. En aquesta obra Rauschenberg pren un dibuix de William de Kooning, i l'esborra, creant una nova obra. En aquest procés, Rauschenberg fa una deconstrucció de l'obra original, mentre explicita

una disminució del valor de l'obra que agafa prestada, a la qual hi sobreposa elements plàstics (en aquest cas, els traços que deixa la goma d'esborrar), i enquadra l'obra original, donant-li un nou sentit completament nou.

En aquesta obra hi trobem l'essència de les propostes postmodernes, doncs en ella les nocions tradicionals d'obra, autor, procés d'exposició i autonomia de l'art són criticades sense compassió, qüestionant al mateix temps els conceptes d'autenticitat de l'obra i la seva originalitat.

Però Andy Warhol és un dels artistes que podria exemplificar amb més potència aquest camí creatiu basat en l'ús al·legòric de la imatge fotogràfica. L'ús d'imatges populars preexistents, que extreu de la publicitat i dels *mass media* en general, i la seva producció d'imatges mitjançant la seriació mecànica que li proporciona la serigrafia el constitueixen com l'artista paradigmàtic del trencament definitiu amb els valors moderns de l'art.

Warhol no crea a partir de la idea subjectiva de l'artista, sinó que utilitza materials que ja circulen en la pròpia realitat, per tal de manipular-los i convertir-los en obres d'art. Warhol capgira les teories de Benjamin, qui anunciava la pèrdua de l'aura en l'obra d'art a causa de la seva reproductibilitat tècnica, i converteix aquesta en protagonista de l'obra: la pròpia reproducció mecànica d'una imatge fotogràfica és el motiu de partida d'una seqüència d'obres d'art, diferents totes elles entre si, per diferències cromàtiques o compositives. Warhol troba en la pròpia reproducció mecànica la manera de crear obres úniques. Aquest seria un dels factors imprescindibles que han fet que la seva proposta sigui de les més importants del s. XX.

Warhol utilitza la fotografia posant l'èmfasi en la manera en què funciona la fotografia en el seu ús habitual, i no tant en relació amb les seves propietats formals.

Com s'ha dit sovint, el treball de Warhol beu de la font duchampiana, i continua el sentit dels *ready-made*, com a trencament amb les concepcions de l'obra d'art com a portadora de sentit autònom de forma inherent. Les representacions que Warhol crea a partir d'imatges de la cultura de masses, funcionarien de la mateixa manera que els *ready-mades*, de fet s'han



Sigmar Polke, *Bunnies*, 1966

anomenat a vegades com a *already-mades*.”³¹

A partir dels anys seixanta i setanta, moment en què les innovacions tècniques provocaren l'inici del gran allau d'informacions i d'imatges que ha perdurat fins l'actualitat, molts artistes utilitzaren el mateix recurs que havia utilitzat Warhol de crear obres d'art a partir de fotografies preexistents.

Destacaríem altres propostes en què l'artista utilitza d'una manera diferent la potència al·legòrica de les imatges fotogràfiques. Voldríem destacar, en el context alemany, Sigmar Polke, utilitzava també el recurs al·legòric mitjançant la construcció de les obres a partir de fotografies extretes de la premsa, dels llibres, i de la història de l'art. Tota imatge era susceptible de ser utilitzada, formar part d'una nova obra, d'una narració formada per la mescla de fotografies amb taques atzaroses de pintura. Polke emfatitza el gra de la pròpia imatge fotogràfica, i amplia la trama que conforma la imatge impresa, sobretot quan es tracta d'una imatge impresa amb qualitat econòmica, com és el cas dels diaris i revistes. De la mateixa manera que ho feia Lichtenstein a partir d'imatges extretes del còmic, Polke amplia les fotografies que escull prèviament de diaris i llibres, potenciant la trama de la pròpia impressió mecànica, de forma manual. Polke calca a mà, igual que el seu col·lega americà, i pinta a posteriori, i normalment amb el mateix color negre de la impressió, cada un dels punts que formen la imatge fotogràfica final.

Polke situa aquestes informacions gràfiques provinents de la impressió fotogràfica al mateix nivell que la resta d'elements pictòrics que acaben creant el quadre, taques més o menys atzaroses de pintura, esgrafiats, transparències, veladures. Els quadres de Polke acostumen a ser una acumulació de capes, en les quals utilitza diferents registres plàstics, provinents alhora de diverses fonts d'informació, la fotografia, la publicitat, la pintura, el cinema, la il·lustració, etc.

³¹ Solomon-Godeau explica que “el tipus de producció artística que exemplifica Warhol presenta una important afinitat amb certs aspectes de l'obra de Marcel Duchamp. El que Duchamp pretenia demostrar amb els seus ready-mades és que la categoria d'art és completament arbitrària i contingent, una funció del discurs i no una revelació. Enfront altres concepcions de l'objecte artístic com inherent i autònomament dotat de sentit, transcendència o bellesa, Duchamp afirmava que la identitat, el significat i el valor de l'obra d'art estan activament i dinàmicament construïts, el que suposa un rebuig radical a l'estètica idealista moderna. Al continuar la lògica dels ready-mades, artistes com Warhol, Rauschenberg, Ruscha o Johns, re-presentaren imatges fotogràfiques de la cultura de masses i van arribar a construir el que podria anomenar-se el concepte postmodern dels already-made.” A: “La fotografia tras la fotografia artística”. WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001.p.76.

De fet, Polke és conegut com un “alquimista de la pintura”, per la seva capacitat al·legòrica de barrejar tots aquests materials creant una obra completa.

El potencial al·legòric de la fotografia

Si reprenem les paraules de Walter Benjamin en què reconeix que un dels impulsos més forts de l'al·legoria és "l'apreciació de l'essència transitòria de les coses, junt amb l'interès per rescatar-les per la eternitat"³² podrem entendre el gran potencial al·legòric d'un dels medis artístics més utilitzats en el moment postmodern i contemporani: el medi fotogràfic.

Si la fotografia s'ha considerat com el medi al·legòric per excel·lència és perquè aquest medi permet captar amb rapidesa, mitjançant els seus dispositius mecànics i òptics, allò transitori; i alhora permet fixar, mitjançant els processos químics, allò efímer, convertint-la en una imatge estable i perdurable. Si les imatges fotogràfiques són sovint al·legòriques és perquè ens ofereixen tan sols un fragment de la realitat, de manera que duen en si mateixes l'arbitrarietat. Craig Owens exemplifica el caràcter al·legòric de la fotografia posant com a exemple les fotografies d'Eugène Atget i de Walker Evans, dos fotògrafs que basen el seu treball en la persecució de tot allò que està a punt de desaparèixer -el París bohemi en el cas d'Atget i l'Amèrica rural en el cas d'Evans -, convertint la futura desaparició en el tema mateix de la fotografia. El tema de les fotografies parisines d'Eugène Atget no és la realitat concreta de la ciutat de París, malgrat retrati detalls d'espais concrets de la ciutat, sinó que el tema de les seves imatges és la nostàlgia que l'autor ja sent davant la immediata desaparició d'aquests espais en la pròpia ciutat.

Si la fotografia assumeix aquest rol de tractar allò efímer i transitori, és fàcil comprendre postures com les de Rosalind Krauss, que defensa allò fotogràfic, perquè aquest medi s'allunya de la metàfora i de la necessitat referencial de l'obra, i s'apropa a la metonímia, en la qual la referència ja està inclosa en la pròpia imatge, la qual pot tenir un significat al·legòric amb gran facilitat. Per aquesta raó, la fotografia s'alça com el medi natural per realitzar la revisió crítica que l'art contemporani comença a fer a partir dels anys

³² Craig Owens fa referència a la concepció de l'al·legoria per part de Walter Benjamin, en el seu article abans esmentat entorn l'al·legoria. Op.cit.p.204.



Hiroshi Sugimoto, *Vermeer's music lesson*, 1999

seixanta i setanta de la necessitat de referència de l'art. De fet, i malgrat pugui semblar paradoxal, la fotografia, tot i que és un medi que afirma de manera ràpida i eficaç la realitat de la qual treballa, no se centra en l'explicació de la representació que ella mateixa realitza, a diferència de la tasca que havia desenvolupat la pintura en aquest sentit durant segles. Aquest fet és el que li dóna la seva planitud característica, una manca de profunditat que s'evidencia en la superfície plana de la fotografia, en la que trobem tota la informació contingent de la pròpia imatge. En les fotografies tan sols hi ha el que s'exhibeix en la pròpia imatge. Aquest rebuig envers la representació se suma al rebuig de la interpretació subjectiva i original que anteriorment havia tingut l'obra d'art, i situen la imatge fotogràfica com un dels medis per excel·lència de la postmodernitat.

Evidentment, cal remarcar que la incorporació de la fotografia en el món de l'art, iniciada de la mà dels artistes Pop en els anys seixanta, va potenciar i facilitar el recurs de la citació. El caràcter intrínsec del medi fotogràfic com a mitjà de reproducció massiu, va permetre omplir el món d'imatges, començant a suplantar certs aspectes de la realitat, per imatges fotogràfiques d'aquesta, allunyant cada vegada més la realitat dels individus.

Mitjançant la rapidesa de reproducció de la fotografia, el ventall d'imatges del món que podien tenir a l'abast els artistes es multiplicava enormement. L'accés a reproduccions d'obres d'art, a imatges icòniques de personatges populars, a fotografies de paisatges remots, a imatges de guerres llunyanes, creixia diàriament, i esdevenia material de primer ordre per la creació artística. També trobem un motiu al·legòric en el fotomuntatge, mitjançant el qual s'acumulaven fragments, fotografies extretes de la premsa i de la publicitat, produint obres amb significats nous.

L'inici del fotomuntatge, hereu del *collage* cubista, el trobem en el bullici experimental dels anys vint, sobretot en el context creatiu i teòric de l'escola *Bauhaus*, on artistes com per exemple Moholy-Nagy o Alexandre Rodtchenko experimentaven conceptes plàstics mitjançant el retall de fotografies. De la mateixa manera que el *collage* havia introduït elements reals en l'obra d'art, el fotomuntatge hi incorporava imatges extretes del món real, les quals funcionaven com elements plàstics amb el mateix valor que la resta. Però si bé els fotomuntatges experimentals dels anys vint, l'interès era



Martha Rosler, *Red stripe kitchen. Bringing war Home*, 1967

d'experimentació estètica i de caire polític, en les propostes conceptuals realitzades mitjançant el recurs del fotomuntatge, l'objectiu se centrava en donar nous significats a les imatges fotogràfiques utilitzades, construint un discurs crític amb el context social i polític de l'època. Moltes d'aquestes propostes van ser realitzades per dones, les quals utilitzaren aquest recurs plàstic per crear discursos reivindicatius de caire feminista. Dos clars exemples d'aquesta postura artística podrien ser Barbara Kruger i Martha Rosler.

L'artista americana Martha Rosler va iniciar el seu treball a finals anys seixanta, creant obres mitjançant gran diversitat de medis, des de la *performance*, a l'escultura, als vídeos, fotografies o instal·lacions. En totes les seves propostes hi trobem temes polítics i socials, on es planteja sovint el paper que juguen els *mass media* dins la vida quotidiana. El seu punt de vista és crític, sota el paradigma de les teories feministes que en aquella època van créixer amb força; però la seva visió, a diferència d'altres propostes com podrien ser les de Barbara Kruger o les Guerrilla Girls, està carregada de sentit del humor.

Martha Rosler troba en el fotomuntatge una via ràpida per reconstruir significats nous a partir d'informacions fotogràfiques trobades en els *mass media*, capgirant-ne el seu significat completament. Mitjançant l'ús de fotografies de premsa, Rosler aconsegueix també repensar les fronteres que hi ha entre allò públic i allò privat, entre el fet social i el polític. Un exemple d'aquests qüestionaments va ser la sèrie *Bringing the War Home: House Beautiful (1967-72)*, un treball que va realitzar durant la Guerra del Vietnam, en què creava fotomuntatges a partir de fotografies extretes de la revista . En aquest treball naixien noves històries, que sorgien a partir d'imatges de morts i dolor que compartien el mateix espai de la revista amb publicitats atractives de productes de consum.

Actualment, Rosler ha ampliat aquest treball, a partir d'imatges de la guerra d'Iraq, comparant-la amb la del Vietnam. Amb aquestes imatges Rosler fa una connexió entre la guerra que resta llunyana i els habitatges luxosos americans, creant una visió crítica entre el vincle que s'estableix entre la guerra i la societat de consum de la nostra societat actual.



Barbara Kruger, *We don't need another hero*, 1987 / Barbara Kruger, *Thinking of you*, 1999-2000 / Barbara Kruger, *I shop therefore I am*, 1990

Per una altra banda, l'artista americana Barbara Kruger també utilitza el recurs del fotomuntatge, basant-se sobretot en el seu *background* com a dissenyadora gràfica en els seus inicis com a professional. En les seves imatges, Kruger combina una imatge, habitualment extreta dels *mass media*, amb un eslògan contundent i agressiu, el qual li dóna a la imatge una nova significació, normalment amb un to altament crític. El text de la imatge acostuma a estar escrit amb una tipografia clara i contundent, sobre un fragment de color vermell que està sobreposat a la imatge fotogràfica realitzada en blanc i negre. Les seves obres són molt senzilles i evidents, i els seus missatges acostumen a ser concisos i molt directes, semblants als que utilitza la publicitat, però amb una intenció contrària: que la nova imatge faci reflexionar l'espectador.

D'aquesta manera, frases com “Compro, per tant existeixo”, “No necessitem un altre heroi”, relacionades amb fotografies de l'àmbit quotidià creen obres reflexives i crítiques entorn la societat de consum, el poder polític, la condició femenina, el classisme o el desig. La part més perversa, i interessant, potser, de la seva proposta, és que de la mateixa manera que ho fa Rosler, l'artista construeix aquestes obres crítiques a partir de fotografies de revistes que venen les idees que ella posa en qüestió.



1.3. Hibridació i contaminació dels medis artístics

Nadar, *Henry Murger*, 1854 / Alex Katz, *Ovalada*, 1958

1.3. Hibridació i contaminació de medis artístics

El plantejament de les relacions entre el medi fotogràfic i el pictòric que es plantegen en aquesta tesi, estudiant dos casos específics, com són les propostes artístiques de Gerhard Richter i de Jeff Wall, no es podria entendre en la seva complexitat sense fer referència a un dels conceptes més defensats per la modernitat tardana i, alhora, més qüestionats pels artistes postmoderns: el concepte de puresa dels medis artístics.

En la lògica de Clement Greenberg i Michael Fried, els dos crítics que defensaren fins a últim moment les propostes artístiques modernes, cada llenguatge artístic ha d'alliberar-se de les estratègies o elements que no li pertanyen de manera natural, per tal de poder mostrar la seva essència íntima. Per tal de saber quins són aquests elements naturals de cada medi, Greenberg resolva que “l'àmbit propi i únic de cada art coincideix amb tot allò què és únic en la naturalesa del seu medi”³³. Segons aquesta visió, les pinzellades, el cromatisme i les textures eren pròpies de la pintura, mentre que la instantaneïtat i la neutralitat del propi medi fotogràfic el diferenciaven de la resta de medis artístics. En el procés de purificació de cada art, doncs, s'eliminaven els instruments i els recursos presos en préstec d'altres medis artístics.

No hem d'oblidar que la mescla de medis no és un fet exclusiu de la postmodernitat, sinó que en diversos moments històrics, la barreja de recursos plàstics provinents de diversos medis era utilitzada obertament. Podem observar-ho en les primeres avantguardes, en què el surrealisme o el dadaisme creaven les seves propostes utilitzant alhora diferents medis artístics, la fotografia, la pintura, l'escultura, fins i tot la música.

³³ BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003. p.191.



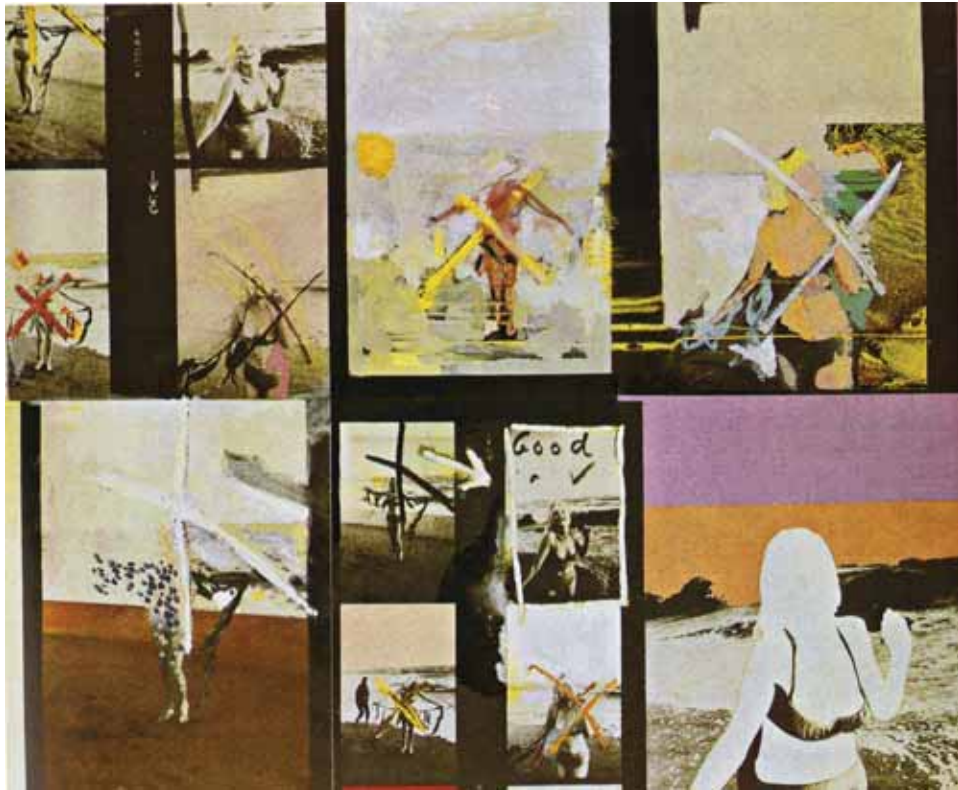
Chuck Close, *Self-portrait manipulated*, 1982

Però és en la modernitat tardana, i sobretot en el context nord-americà, on aquesta mescla de medis es substitueix per la puresa del propi medi artístic, perquè es creu en l'existència d'una essència intrínseca de la pintura, de l'escultura i de la fotografia. Els arguments centrals d'aquests cànons moderns són l'autonomia de les disciplines artístiques segons la seva especificitat tècnica, la seva puresa o autenticitat respecte el material, i la originalitat o singularitat de l'autor.

En l'àmbit pictòric aquest model va estar àmpliament representat pels pintors Expressionistes Abstractes. Artistes com Jackson Pollock, Mark Rothko o William de Kooning basaren la seva obra en l'estudi del gest i de les possibilitats expressives cromàtiques de la pròpia pintura, emfatitzant al màxim les seves característiques pròpies, i exaltant alhora la subjectivitat creativa de l'artista creador. En l'àmbit fotogràfic aquesta línia està representada per les posicions crítiques dels conservadors de fotografia del MOMA de Nova York, Beaumont Newhall i John Szarkowski. Aquests van canonitzar els treballs fotogràfics d'Alfred Stieglitz, Walker Evans, Edward Weston, Paul Strand o Ansel Adams, els quals contenien l'obra fotogràfica dins els paràmetres propis de la tradició fotogràfica, la neutralitat i la instantaneïtat. Sembla ser que tant l'explosió gestual i subjectiva de l'Expressionisme Abstracte, com la contenció neutra i metòdica dels fotogràfs del moment, havien de ser la fi de tot un cicle que havia perdurat i havia anat creixent durant moltes dècades. Aquest cicle d'investigació en el propi medi havia anat dibuixant dos camins paral·lels, que tot i tenir molts punts en comú, s'havien anat separant cada vegada més, en busca de la seva pròpia identitat. Un cop independitzats, es retrobarien, i es mesclarien.

Just en el moment en que la imatge fotogràfica és més pura que mai – Atget, Cartier-Bresson -, i que la pintura ha arribat als límits d'investigació en ella mateixa –Rothko, Pollock- aquesta puresa s'esgota. La puresa de tots dos medis ja perd la seva raó de ser, i busca l'altra, es contamina, cerca en l'altra possibilitats que en si mateixa no troba. L'obra perd el lligam amb el medi, preocupant-se cada vegada més pel concepte, adequant el medi a la idea i no la idea al medi. La imatge abandona el seu habitat conegut –l'estudi en el cas de la pintura, el carrer en el cas de la fotografia -, i cerca en altres llocs experiències, idees, elements que fins llavors no utilitzava.

En aquest moment, el pintor surt del seu estudi i baixa al carrer, busca experiències en la realitat, en l'espai quotidià, en l'espai públic, s'apropia



Richard Hamilton, *My Marilyn* (paste up), 1965

d'històries dels altres, mitjançant la premsa, mitjançant fotografies, les quals mescla amb les seves pròpies. Per altra banda, el fotògraf abandona poc a poc la seva vida al carrer i entra a l'estudi; comença a investigar cada vegada més en altres vies de construcció de la imatge, que s'allunyen de la idea d'instantaneïtat fotogràfica que tant temps havia guiat les investigacions dels fotògrafs. Esdevé un moment de gran llibertat pel fotògraf, el qual investiga en altres medis, s'endinsa en el món del cinema, s'interessa per la pintura, té sovint models escultòrics, i els mescla amb el recurs fotogràfic. L'alta cultura es barreja, d'aquesta manera per primera vegada, amb la cultura popular. L'art pren a partir d'ara moltes formes, s'inicien camins diferents, que a vegades recorreran de manera paral·lela, i altres de forma divergent, influenciant-se sovint mútuament. El progrés lineal de cada disciplina es veu estroncat, i d'aquest trencament en surten moltes vies d'investigació, que fugen d'aquella subjectivitat i puresa que durant molts anys havia regnat en el terreny de l'art. És el moment de noves objectivitats, de narratives híbrides que s'interessen sovint més en posar l'èmfasi en el què que en el com.

Un dels factors que provoquen aquest canvi de concepció pura dels medis artístics ve determinat pels canvis tecnològics, doncs el valor cultural lligat al concepte d'obra única que havia perdurat durant molts segles, va ser erosionat per la producció en sèrie realitzada les noves tecnologies reproductives, les quals s'anirien desenvolupant amb gran rapidesa. Un dels canvis més importants que va tenir l'art a mitjans del s. XX ve determinat, doncs, per aquesta fi del concepte d'obra única, i la creació d'obres mitjançant sistemes de reproducció massiva, com pot ser la impremta o la fotografia, medis més propers fins llavors als mitjans de comunicació que al propi Art. Els artistes continuen el seu flirteig amb les màquines –iniciat en les primeres avantguardes pels artistes futuristes i dadaistes -, però centren el seu interès en la repetició mecànica de la imatge, adoptant diferents tècniques d'estampació, com ara la serigrafia, per tal de crear obres artístiques.

El cas més paradigmàtic d'aquesta utilització dels mitjans de reproducció massiva per part dels artistes és el moviment del Pop Art. Aquesta corrent artística és acumulativa, barreja imatges de productes de consum, amb elements més propis de l'àmbit tradicional artístic, amb fotografies, *collages*, serigrafies, etc. L'Art Pop és reflex de la societat de consum que inicia amb força als anys cinquanta, principalment als Estats Units, i posteriorment a Europa.

Enfront la puresa del medi pictòric de Jackson Pollock o Robert Motherwell, Robert Rauschenberg barrejava la pintura amb les fotografies de premsa, mitjançant la serigrafia; Roy Lichtenstein pintava utilitzant la iconografia del còmic; Andy Warhol feia pintura amb base fotogràfica, utilitzant també la serigrafia. Davant la importància de la puresa del color i de l'àmplia investigació cromàtica de Mark Rothko; Lichtenstein pinta manualment les seves imatges amb CMYK, com si les seves teles haguessin estat impreses mitjançant el mateix sistema que s'utilitzava en les impremtes que reproduïen en sèrie els còmics i les revistes il·lustrades; Warhol utilitza el color potenciant-ne la seva saturació, apropant més les seves obres a la publicitat que a la pintura tradicional, molt més matisada. En reacció al monocrom de Motherwell o la paleta reduïda als neutres de Pollock, les teles de James Rosenquist o Tom Wesselman exploten amb colors saturats de tot l'espectre cromàtic. Fugint de la composició *all-over* de Pollock o les composicions obertes de Motherwell, Warhol compon de manera clara i frontal, situant l'objecte o subjecte al bell mig de la tela, de la mateixa manera que es col·loca el model davant l'obturador de la càmera fotogràfica; Lichtenstein col·loca els seus personatges de manera ordenada dins el format casella del marc del quadre, com si d'una casella de còmic es tractés. Oposant-se irònicament a la pinzellada subjectiva i lliure d'Arshile Gorky, de Willem de Kooning o de Robert Motherwell, Andy Warhol anul·la completament la pinzellada, creant superfícies completament planes, que tot i ser pintades sovint de forma manual, no deixen veure la empremta personal de l'artista, i situen l'obra més en un marge neutre propi de la publicitat, que en un terreny subjectiu de l'art; Lichtenstein imita de manera gràfica i esquemàtica la pinzellada en si mateixa, i la situa al bell mig de la tela, convertint-la en el *tema* del quadre. D'aquesta manera, tradueix les pinzellades espontànies en un llenguatge més proper al disseny gràfic que a la pròpia pintura, medi que sempre ha posat l'accent en el valor de la pinzellada subjectiva de cada artista.

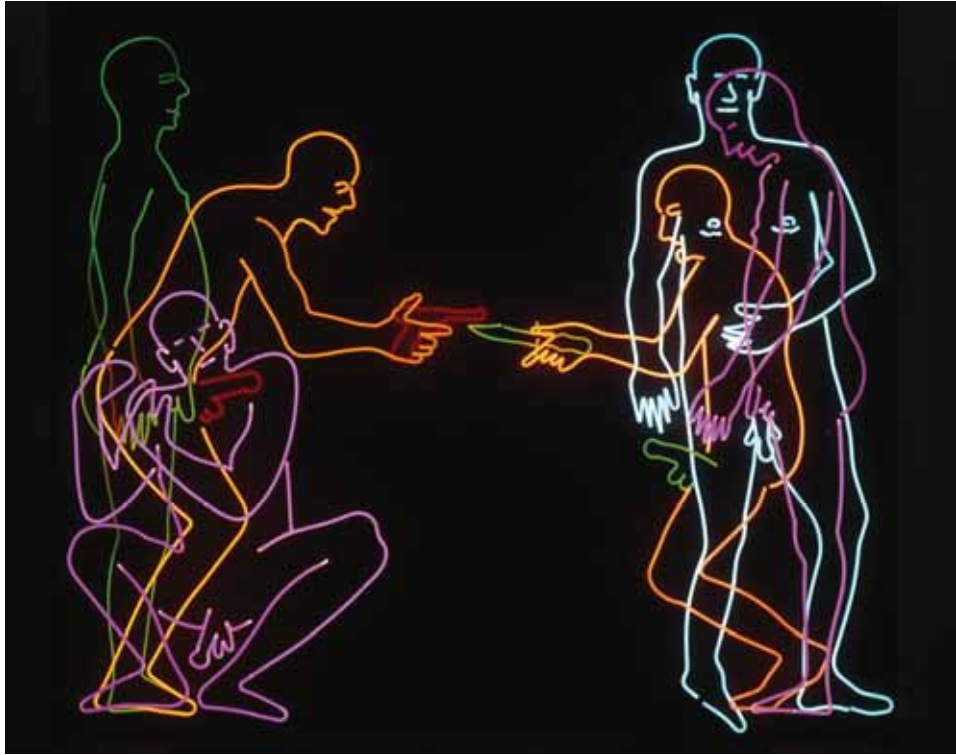
En el capítol anterior vàiem com a finals dels anys cinquanta, i sobretot a principis dels anys seixanta, principalment en el context nord-americà, creixia l'atac a les nocions d'originalitat i autoria. En aquest apartat veurem com en el mateix context, s'ataca la noció de puresa, obrint les vies d'expressió a la contaminació i hibridació de medis artístics.

En aquest moment la creença en aquesta essència pura del medi artístic es comença a posar en dubte. En el gruix del context postmodern és una essència que es va perdre completament, i començaren a proliferar arreu obres híbrides, en què els medis que l'artista utilitza depenien de les seves necessitats expressives per mostrar la idea, alliberant-se de la fidelitat a la puresa del medi artístic.

La postmodernitat trenca amb aquesta especificitat del medi, i se'n va al pol oposat: el de la contaminació i hibridació de medis. Els artistes trenquen la seva vinculació que havien tingut en exclusiva amb un sol medi, i investiguen les característiques de diferents disciplines, s'interessen tant pel cinema, com pel teatre, la fotografia, l'escultura, o la literatura.

L'artista surt del taller i coneix disciplines diferents a la seva. En aquest procés es posa en contacte amb la cultura de masses, amb les informacions periodístiques que rep a través de la premsa i la televisió, es submergeix cada vegada més en la realitat complexa i multidisciplinària que és la seva, una realitat que està en continu moviment, i que depèn de diferents àmbits, els quals es relacionen a través de vies diferents, de canals de comunicació, de vies de crítica, de mitjans audiovisuals, etc. L'artista cada vegada està més interessat en capbussar-se en aquesta realitat tan complexa, per tal d'entendre-la i crear discursos crítics, mitjançant els llenguatges que més s'adeqüin a cada idea. El concepte de puresa de la modernitat tardana, doncs, és suplerta completament per la idea de contaminació. Aquesta barreja pot venir per la mescla de diferents disciplines, o bé per la mescla de artistes varis, o bé pel contacte de l'art amb la cultura de masses.

L'art del moment troba en la contaminació un nou tipus de narrativa, la qual aconsegueix expandir l'obra més enllà del seu contingut formal, apropant-lo a altres medis artístics, els quals hi deixen empremta. Molts poden ser els exemples d'aquesta proposta artística basada en la hibridació de medis: obres que es construeixen mitjançant la fotografia tenen les seves bases en la pintura, com és el cas del propi Jeff Wall; o bé en el cinema, com les propostes inicials de Cindy Sherman (*Untitled Still Films*); o bé en l'escultura com Giuseppe Penone. En canvi, moltes propostes pictòriques provenen de l'àmbit fotogràfic, com és el cas del propi Gerhard Richter, o el de Vija Celmins, Chuck Close



Bruce Nauman, *Sex and death*, 1985

o Malcolm Morley; i propostes videogràfiques estan clarament influenciades per l'escultura, com és el cas de Bruce Nauman; o per la pintura, en Vill Biola.³⁴

Aquesta impuresa i hibridació de medis és el que va defensar Douglas Crimp en *Pictures*, exposició realitzada al 1977, en que Crimp va reunir obres de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Roberto Longo i Philip Smith, pel seu caràcter com a imatges, independentment del medi en què eren realitzades. El títol de l'exposició és en si mateix molt definidor del concepte artístic postmodern, a causa de la índole ambigua del propi mot *Pictures*, que en anglès s'utilitza per denominar les imatges, que poden ser a la vegada tant imatges fotogràfiques com pictòriques. El denominador comú de les propostes artístiques de l'exposició era que totes elles eren imatges figuratives, i alhora que no es limitaven a cap medi artístic específic, sinó que cada artista utilitzava els medis que li eren necessaris.³⁵

³⁴ Bill Viola sempre s'ha sentit interessat pel concepte de temps que rau en la pintura. Ell mateix afirma, "Una de les coses que sempre m'ha fascinat era la idea que podia haver-hi un temps en la pintura. Les teories artístiques parlen freqüentment de com l'ull recorre el quadre. La visió com un acte de temps, com el desenvolupament del temps en la trobada que un té amb la pintura. (...) Existeix un tipus de relació especial entre els pintors i els objectes. Aquest sentit del temps va ser una inspiració i una guia per a mi quan vaig començar a agafar una càmera de vídeo. I el meu primer impuls va ser ralentitzar la corrent d'informació que, obviament, es manejava a una velocitat molt alta. Vaig agafar constància del temps en la pintura, del sentit del temps en la pintura, però del temps profund, no del temps més superficial del que els artistes parlen freqüentment, que és el temps que l'artista necessita per completar el quadre, la forma en que un espectador es relaciona estant de peu davant seu, com a objecte. Hi ha un temps místic que està darrera de moltes d'aquestes obres. (..) Va ser aquesta la raó per la que verdaderament vaig sentir la necessitat de fer les coses més lentes en el meu primer encontre amb el vídeo. Vaig sentir que volia agafar l'alta velocitat de la informació i deixar-la que es desplegués amb el seu propi temps, el temps que la imatge et diu que vol estar, més que el temps que intentes imposar." Viola "El tiempo del vídeo" RTVE/Ed del Serbal, Barcelona, 1999. p. 138 .

³⁵ El propi Douglas Crimp explica actualment el motiu d'elecció d'aquest títol, en relació al moment concret en què es va realitzar l'exposició: "Quan vaig escollir la paraula "imatges" com a títol de la mostra, no volia tan sols expressar la característica més destacada de les obres –imatges reconeixibles– sinó també la seva índole ambigua. Com sol succeir en l'àmbit d'això que s'ha vingut a anomenar postmodernitat, aquestes noves obres no es limiten a un medi en particular; al contrari, utilitzen la fotografia, el cinema, la *performance* i instruments tradicionals com la pintura, el dibuix i l'escultura. El terme imatge (*picture*) resulta incert en el seu ús col·loquial. També era important el fet que *picture*, en la seva forma verbal, pot fer referència tant a un procés mental com a la producció d'un objecte estètic." WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p.175.

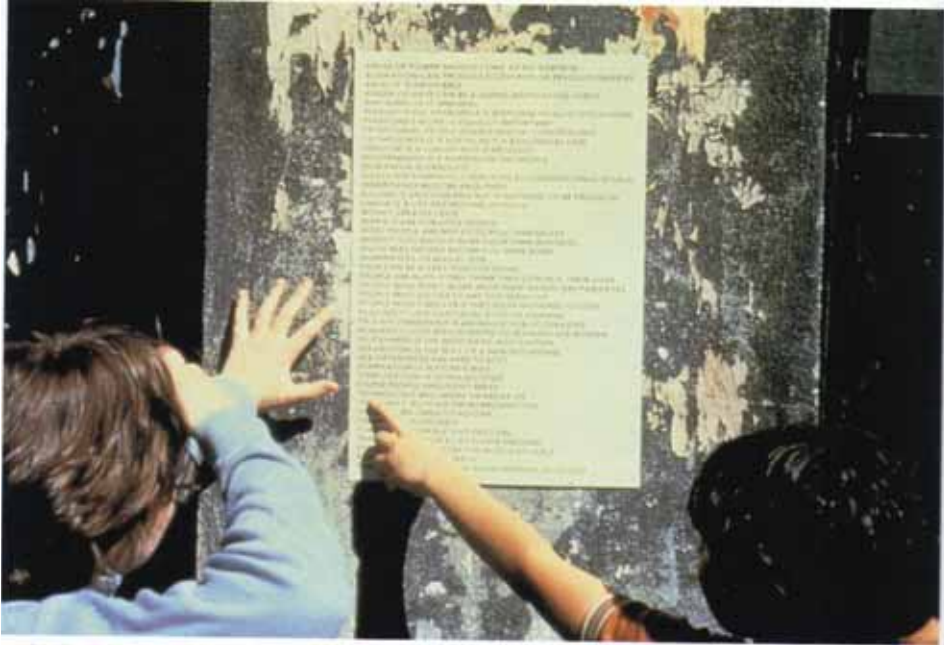
L'esperit híbrid de l'exposició *Pictures* va mantenir-se com una constant en gran part de les propostes artístiques posteriors, i figuren com a característica pròpia de moltes obres, com poden ser les de David Salle, Martin Kippenberger, Julio Sarmiento, en les quals podem veure dinàmiques diferents "de relacions, d'abraçades i conflictes, que construeixen discursos a la manera derridiana, com teixits capaços de desbordar la línia continua de l'escriptura. Les imatges s'entrecreuen. Per això en un primer moment, les seves imatges semblen confuses, sense sentit. La seva realitat és fragmentada, està contaminada."³⁶ Aquesta contaminació de medis i aquesta hibridació de continguts procedents de diverses fonts, construeixen obres de lectura difícil, en què la dificultat de lectura ve determinada pel grau de la diversitat dels diferents nivells de llenguatge utilitzats.

La multievocació de l'obra artística, que s'aconsegueix per la reunió de diferents fonts i registres diferents en un únic espai, el de l'obra artística, està íntimament relacionada amb el concepte del traspàs de significació de l'autor al lector que anunciava Roland Barthes. Aquest rol actiu que se li demana a l'espectador aconsegueix tenir un alt grau de protagonisme en totes aquelles propostes artístiques en què s'inclou la idea de participació, la qual ve determinada sovint per un alt contingut de compromís social i polític, el qual proporciona a l'obra d'art un contingut polític que l'allunya del formalisme estètic de la modernitat.

En els treballs de Martha Rosler o Allan Sekula, entre altres, podem trobar aquesta actitud crítica envers l'autonomia artística defensada per les teories del modernisme tardà nord-americà. Si aquesta autonomia de l'obra i de l'artista apareix com una estratègia de despol·lització de l'art a través de la seva desvinculació respecte la pràctica social, les pràctiques postmodernes recullen l'esperit avantguardista de restaurar el vincle entre pràctica artística i pràctica social. En aquesta presa de posició respecte el context polític i social, la fotografia juga un paper molt important, doncs el fet de ser un medi històricament situat enmig de l'autonomia artística de les belles arts i de la instrumentalització com a arxiu en els medis de comunicació, la col·loca en

³⁶ BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003. p. 102.

una situació privilegiada per poder qüestionar i plantejar propostes d'articulació entre art i política. De fet, gran part de les propostes artístiques que recuperen aquesta condició social de l'art, utilitzen el medi fotogràfic com a vehicle d'expressió, com és el cas de Barbara Kruger, Jo Spence, Hans Haacke o Jenny Holzer, entre altres.



Jenny Holzer, *Truisms*, New York, 1977

La hibridació entre diferents disciplines artístiques

Com hem comentat anteriorment, la hibridació de medis no esdevé una aparició nova del període postmodern. Ens sembla necessari fer una breu referència a la dialèctica entre fotografia i pintura, i de la fotografia amb altres medis, en el context de les avantguardes d'entreguerres, doncs aquest és un clar antecedent de la hibridació de medis contemporanis. Observarem, però, algunes diferències entre el muntatge avantguardista i la hibridació postmoderna.

Sabem que el *collage*, definit com la intersecció d'elements recollits de la realitat que s'enganxen directament sobre la tela del quadre, evitant així la seva representació pictòrica, apareix per primera vegada en el context artístic de la mà dels cubistes, amb propostes de Georges Braque, Juan Gris i Pablo Picasso. El *collage* apareix a partir de llavors en diferents propostes artístiques diverses i moments històrics diversos, que van des de les obres futuristes i dadaïstes fins als *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg.

Si el *collage* fou inicialment pictòric, ràpidament es va aplicar la mateixa estratègia a la fotografia, la qual ja era considerada en si mateixa com un fragment de la realitat. El recurs plàstic en què es retallaven diverses fotografies d'orígens diversos, per tal de construir una nova obra amb significació diferent es va anomenar fotomuntatge. Aquest recurs esdevé una de les pràctiques més emblemàtiques de les avantguardes d'entreguerres, doncs permet una gran experimentació ràpida, econòmica i de xoc mitjançant imatges preexistents.

L'estètica del fragment pren força i permet la construcció de narratives noves, amb molts pocs recursos. Mitjançant el fotomuntatge, la fotografia esdevé intercanviable amb la pintura, amb el dibuix i també amb l'escriptura. Totes les avantguardes d'entreguerres utilitzen aquest recurs, perquè els permet crear sentit dins una simple imatge de la realitat. La imatge original en si té una significació molt concreta que s'esgota ràpidament en si mateixa, ens transmet poca cosa sobre el món del qual ha estat extreta.

En aquest procés, la fotografia és tractada per primera vegada com a material, equivalent a qualsevol altre material que podem trobar en l'entorn més immediat. Alhora el fotomuntatge és entès com un gest, més que com un producte. Una vegada més, la figura de l'artista es veu substituïda per la del muntador. L'artista, mitjançant la introducció d'altres imatges fotogràfiques o d'altres elements no fotogràfics, com pot ser el text, aconsegueix introduir una lògica nova de sentit, molt més punyent que la imatge original.

En el context cruel d'entreguerres sorgeix una necessitat de comunicació i expressió directa que troba en el fotomuntatge una via expressiva vàlida i aguda. Els fotomuntatges de les avantguardes, com per exemple els de John Heartfield o Alexandre Rodchentko, mostren un poder crític, una dialèctica entre la destrucció pròpia de la guerra i la reconstrucció que s'anhela construir en el futur. Al ser alhora imatge de destrucció de l'antic ordre i obertura a noves possibilitats, el fotomuntatge obre un nou espai expressiu, possibilitant noves línies de treball, i oferint respostes coherents respecte la realitat que es veu cada vegada més fragmentada i dissociada.

Però el discurs crític i subversiu del període d'entreguerres, s'ha gairebé esgotat. Tan sols trobem exemples amb un to crític similar en propostes de reivindicació feminista, realitzades mitjançant fotomuntatge per artistes com Martha Rosler o Barbara Kruger, en el context polític dels anys setanta a Nord-amèrica. Però, en general, l'estètica del fotomuntatge s'ha anat substituint per la de la hibridació de medis, en què la barreja de referents no és tan explícita com en el fotomuntatge.

Rosalind Krauss explica aquest gir, en què a partir d'ara, "la pràctica no es defineix en relació a un determinat medi (...) sinó més bé en relació a les operacions lògiques sobre un conjunt de termes culturals, pels que es pot utilitzar qualsevol medi –fotografia, llibres, línies en les parets i la pròpia escultura". Per tant, l'artista manipula signes antics mitjançant una lògica nova."³⁷

³⁷ L'article de Rosalind Krauss "La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna" està publicat en WALLIS, Brian (ed.). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001. p. 195.

Després del llarg període de l'art modern, en la seva concepció purista, en el postmodernisme tornem a examinar les relacions entre les diferents disciplines. Si bé som conscients que els vincles que s'estableixen entre els diferents medis són absorbits de manera implícita per la pròpia manera d'entendre l'art, en aquest treball nosaltres estudiarem les influències que els diferents medis han exercit entre ells, separant-los de manera una mica forçada, per tal de comprendre millor tots els casos i les direccions que creiem que val la pena remarcar. Aquest anàlisi en detall ens permetrà entrar posteriorment en l'estudi de les relacions entre els diferents medis artístics que s'han establert en les propostes artístiques de Gerhard Richter i de Jeff Wall, centrant-nos principalment, en les influències que s'estableixen entre pintura i fotografia en aquestes dues propostes artístiques.

Influències del medi fotogràfic sobre el pictòric

S'ha escrit molt sobre les relacions que s'han establert entre fotografia i pintura des de l'aparició de la fotografia a finals del segle XIX. També s'ha enunciat sovint l'arribada de la fi pel medi més antic per l'arribada del més modern, la fotografia.

Caldria destacar, però dues coses. Per una banda, que l'inici de la fotografia s'acostuma a situar a finals del segle XIX, però cal remarcar que la càmera fotogràfica, equipada amb un joc de lents, és molt més antiga que la fotografia en si. En realitat és un artilugi que es va inventar al segle XVI, però aquesta càmera tenia l'origen en un altre artefacte molt més antic encara, la càmera obscura, mitjançant la qual s'aconseguia una imatge projectada a través d'un forat a la paret sobre una superfície determinada. La innovació realment important que va fer aparèixer la fotografia com a tal, va ser el descobriment dels químics que van permetre la fixació de les imatges en una placa o paper sensible a la llum. Tot aquest procés, doncs, va durar molt de temps, i és per això que a vegades s'ha definit la fotografia com el desenvolupament final d'una cosa molt antiga, i no el principi d'alguna cosa nova.

Tot i que la fotografia existeix des de fa gairebé dos segles, no va ser fins a principis del segle XX, que va esdevenir el tipus d'imatge que es va difondre amb més gran rapidesa, i que va convertir-se en un nou element de la vida quotidiana. En aquest moment va aparèixer la imatge que va començar a definir la nostra manera de veure el món.

En el 1839, veus crítiques i apoteòsiques, com la de Paul Delaroche, ja anunciaven que "¡A partir d'avui la pintura ha mort!"³⁸. La causa d'aquesta mort tant repetidament anunciada era la pròpia naturalesa de la fotografia, la seva facilitat per registrar la "veritat" objectiva de la realitat, donant a la fotografia un valor com a document i permetent la seva entrada en l'àmbit de la representació visual.

³⁸ BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003. p.16.

El fet que la fotografia fos alhora un medi més ràpid i més econòmic que la pintura, i que no tingués el pes històric que la pintura havia anat acumulant, li va permetre investigar i créixer de manera més lliure que a la pintura. La fotografia es va aprofitar en tot moment, però, de les investigacions que la pintura havia realitzat durant segles d'investigació.

Des de la invenció de la fotografia van existir diferents situacions en relació a la pintura. En un primer moment, les relacions entre Fotografia i Pintura van ser turbulentes. Alguns artistes, com és el cas del pintor Dominique Ingres demanaren la prohibició de la fotografia, perquè consideraven que feia un ús de competència deslleial a la pròpia pintura. Però el que ja ningú podia negar era que la fotografia influïa en els pintors i modulava una nova manera de mirar. Gustave Courbet va ser un dels primers pintors que van reconèixer obertament la seva fascinació per la fotografia i el seu ús en la realització dels seus quadres, els quals reflecteixen una nova mirada alhora més desenfadada i íntima, proposant nous enquadres, provinents del món fotogràfic. Moltes altres propostes pictòriques posteriors, com és el cas de les pintures d'Edgar Degas o de Henri Matisse, no es podrien entendre sense l'ajuda o la influència compositiva que l'aparell fotogràfic els oferia. Ni els moviments de les ballarines de Degas s'haurien pogut representar amb tanta cura, ni els enquadres que realitza Matisse es podrien entendre sense haver experimentat anteriorment amb el visor de la càmera fotogràfica.

Però la influència de la pintura sobre la fotografia, en els seus primers anys, no va ser únicament les influències formals –composició, enquadrament, immediatesa- de l'escena, sinó que el creixement de la demanda de les fotografies va permetre a la pintura desenvolupar-se més enllà de la seva clàssica funció representativa de la realitat. Però sobretot, la fotografia va canviar la manera de percebre i representar la realitat. Podríem afirmar que si un medi va revolucionar completament el món de la pintura, i el de la representació artística de les coses, mentre que alhora també s'ocupava de competir amb ella, va ser el de la fotografia.

Actualment, els plantejaments moderns sobre la representació del món no difereixen massa dels que tenim a partir de la imatge de la realitat que ens ofereix la fotografia.



Gustave Courbet, *Le désespéré*, 1843-1845

Sovint pensem que la fotografia és un registre directe de la vida, un fragment bidimensional d'aquest món. Però en realitat, la fotografia és una abstracció d'aquest, doncs el món és tridimensional. La fotografia és un mètode d'abstracció, similar al de la perspectiva renaixentista. De fet, l'artista David Hockney ha afirmat que “la fotografia no és més que la última conseqüència de la pintura renaixentista.”³⁹

Ens aturarem breument a fer una reflexió entorn la concepció de David Hockney en relació la fotografia i la seva utilització primer com a model per les seves pintures, i posteriorment, com a imatges que representen en si la les múltiples formes de l'escena representada. Si bé David Hockney treballa a partir de fotografies des dels seus inicis com a artista, no és fins als anys vuitanta que dóna una nova funcionalitat a les imatges fotogràfiques. Fins llavors, Hockney realitzava el que ell anomenava les seves *holiday snaps*, és a dir instantànies que feia mentre era de vacances, de viatge, o en la seva quotidianitat més immediata. Hockney fotografiava els seus amics, familiars, amics, gossos, plantes, els espais on vivia, els paisatges que veia; i aquest material fotogràfic esdevenia material de base que utilitzava per realitzar les seves pintures.

Fins aquí, doncs, res de nou. Hockney utilitzava la fotografia com a model per fer els seus dibuixos i les seves pintures, de la mateixa manera que ho havien fet anteriorment molts altres artistes, des de Johannes Vermeer a Edgar Degas, entre altres. És a principis dels anys vuitanta, que David Hockney aconsegueix anar més lluny en la utilització i la funcionalitat de la imatge fotogràfica. A partir d'una exposició que organitza per la National Gallery de Londres, en la qual va incloure fotografies fetes d'obres d'art antigues, Hockney comença una reflexió profunda i extensa entorn la naturalesa de la imatge fotogràfica, i de la seva relació amb la representativitat del món.

³⁹ David Hockney afirma que “la fotografia és la formulació mecànica de les teories de la perspectiva del Renaixement, de la invenció del punt de fuga en la Itàlia del segle XV.” A: HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*. Ediciones Siruela. Madrid, 1994. p.89.



David Hockney, *Mother*, 1976-1977 / David Hockney, *My parents*, 1977

En aquest moment sembla que Hockney prengui consciència de les qualitats i les funcionalitats de la fotografia, de la seva planitud i la seva limitació bidimensional. En la reproducció fotogràfica que realitza de les pintures de la National Gallery, sembla reconèixer que

la millor utilitat que se li pot donar a la fotografia, el seu millor ús, és fotografiar altres imatges. És l'únic cas que es pot ser fidel al seu propi medi, en el sentit que és real. És l'única manera de treure una fotografia que pot entendre com la obtenció d'una veritable il·lusió de la realitat; això és degut a que sobre la superfície plana d'una fotografia es reproduïx simplement una altra superfície plana –una pintura -. En la resta de fotografies no es reproduïxen superfícies planes.⁴⁰

Aquesta reflexió, però, contenia en si mateixa una decepció, doncs aquest grau de realitat que aconseguïx en el fet de fotografiar pintures, no es pot traslladar en el cas de fotografiar escenes de l'espai real, funció més habitual de la fotografia. Si el món és tridimensional, la representació que fem mitjançant la fotografia és limitada, perquè resumim la realitat complexa a una imatge resumida, doncs es tracta d'una versió plana de les coses.

Hockney volia trencar amb aquesta visió plana de la realitat que ofereix el medi fotogràfic, el qual ens limita la percepció del món, la qual és molt més ampli. Si els nostres ulls no paren de desplaçar-se en diferents nivells de percepció, Hockney sembla preguntar-se per què hem de limitar la fotografia a un sol nivell d'aquesta percepció. Per aconseguir-ho, Hockney realitza una deconstrucció del sistema de perspectiva renaixentista sobre el qual s'assenta la fotografia, i destrueix el punt de fuga, per tal de crear el que es coneix com a perspectiva inversa.

Amb aquest objectiu, va començar a realitzar una sèrie de treballs fets amb fotografies *Polaroid*, amb les que retratava un sol objecte des de diferents punts de vista, mitjançant la utilització de moltes fotografies. Hockney es desplaçava amb la càmera al voltant del tema, i revisava contínuament el seu propi punt de vista, per tal que la imatge final tingués una lògica com a representació d'un objecte real. Aquest desplaçament físic al voltant de l'objecte, Hockney el relaciona amb el moviment ocular, el qual es desplaça

⁴⁰ íbid. p.91.



David Hockney, *Mother of Hockney*, 1982

contínuament per tal de percebre les coses. L'artista no mou el focus de la càmera, sinó que mou el seu propi cos, per tal de fotografiar de manera fragmentària la totalitat de l'objecte. En aquests treballs fets amb *polaroids*, Hockney trenca amb la perspectiva del punt de fuga únic, que habitualment ve donat per la càmera fotogràfica, perquè la considera tan sols una "semi-veritat". De fet, Hockney reconeix amb aquest acte, que el cubisme està més pròxim a la realitat, perquè engloba en una imatge diferents punts de vista de les coses, tot incloent pensaments i sentiments del propi artista, que no pas les representacions tradicionals basades en la perspectiva renaixentista, les quals ens mostren un únic punt de vista des del que l'artista veu i representa la realitat.

Si Albert Einstein havia demostrat feia temps que la realitat és relativa, i que ni tan sols ni el temps ni l'espai són conceptes absoluts, sinó que depenen en gran mesura del punt de vista de l'espectador; les imatges realitzades amb *polaroids* per David Hockney semblen il·lustrar aquests conceptes relatius, apropant-nos de manera més *realista* que mai a la realitat.

El propi Hockney ha definit aquestes imatges no com a fotografies en si, sinó com a idees sobre la percepció. El gir conceptual que va donar en aquesta sèrie, el va fer interessar profundament en el medi fotogràfic, que fins llavors no li havia interessat massa en si mateix, perquè li semblava un medi massa distant i passiu amb la realitat. Però el fet que mitjançant la fotografia, es veïés capaç d'entrar a la realitat per tal de retratar-la de tots costats i poder oferir una visió subjectiva de les coses, el motiva a continuar investigant en la fotografia. A partir d'aquest moment, Hockney entén la fotografia com a medi per explicar la complexitat i la bellesa del món, de la mateixa manera que ho podia haver fet fins llavors mitjançant la pintura.

El mateix David Hockney ho expressa de la següent manera:

Crec que la fotografia ens ofereix immenses possibilitats, les de representar de forma impactant sobre una superfície plana el meravellós treball de mirar. És el que busco, i el que desitjo revertir en la meva pintura.⁴¹

⁴¹ HOCKNEY, David. *Hockney fotogràf*. Fundació la Caixa de Pensions. Barcelona, 1985. p.38.

Influències del medi pictòric sobre el medi fotogràfic

Les influències entre el medi fotogràfic i el pictòric, però eren recíproques. Caldria reconèixer que el punt inicial en el desenvolupament de la imatge fotogràfica està íntimament lligada a la pintura. Si hem de concretar un medi artístic en el qual la fotografia s'ha comparat contínuament, aquest és, sens dubte, el de la pintura.

Tot i dependre sovint del llenguatge pictòric, sobretot en els seus primers anys de vida, la fotografia va anar agafant cada vegada més seguretat com a llenguatge que explicava la realitat de manera més verídica, ràpida i econòmica. La fotografia aconseguia anular la “mà” de l'artista i mostrava la realitat tal com era. Aquesta veracitat de la imatge fotogràfica va ser la que li va donar poder i autonomia per investigar dins el propi llenguatge, el qual tenia especificitats concretes, que els fotògrafs estudiaven i defensaven per tal que la fotografia fos considerada també Art.

Els anys vint s'han considerat una de les èpoques més prolífiques del desenvolupament de la fotografia, doncs apareixen dues línies de treball molt diferenciades, que s'aniran desenvolupant de manera paral·lela. D'una banda, apareix la corrent coneguda com a fotografia pictorialista, la qual intenta imitar la pintura, introduint manualment informació pictòrica sobre la còpia fotogràfica. En el mateix moment s'inicia una altra línia de treball fotogràfic que perd aquest interès pictòric, i se centra en elements més específics del propi medi, buscant la immediatesa, el moment espontani i el succés per ser fotografiat. Aquesta línia d'investigació es formula com el que posteriorment es coneixeria com a fotoperiodisme, el qual tindria com a objectiu màxim captar amb la càmera fotogràfica un esdeveniment en el seu “instant decisiu”, noció que el fotògraf Henri Cartier-Bresson va definir com

aquell moment en què el pes de la creació fotogràfica cau en la interrupció de la temporalitat: el fotògraf atura el desenvolupament dels esdeveniments, congela un instant que condensa el màxim de tensió expressiva i l'assenyala. En aquest acte resideix tot el seu potencial creatiu.⁴²

⁴² Definició feta per Joan Fontcuberta, en una entrevista feta per Monica Rebollar a la revista *Làpiz*, nº192, Abril 2003, p.57.

Henri Cartier-Bresson, o altres fotògrafs com Walker Evans, són exemples d'aquesta manera d'entendre la pràctica fotogràfica, buscant noves maneres d'enquadrar i cercant una visió intuïtiva i anticipadora, que els permetés buscar el fet a retratar, fugint de la fotografia composada. El fotògraf no compona en el seu estudi, sinó que surt al carrer, deixant que sigui l'ull i el visor el que decideixi amb rapidesa la forma que ha de tenir l'esdeveniment fotografiat.

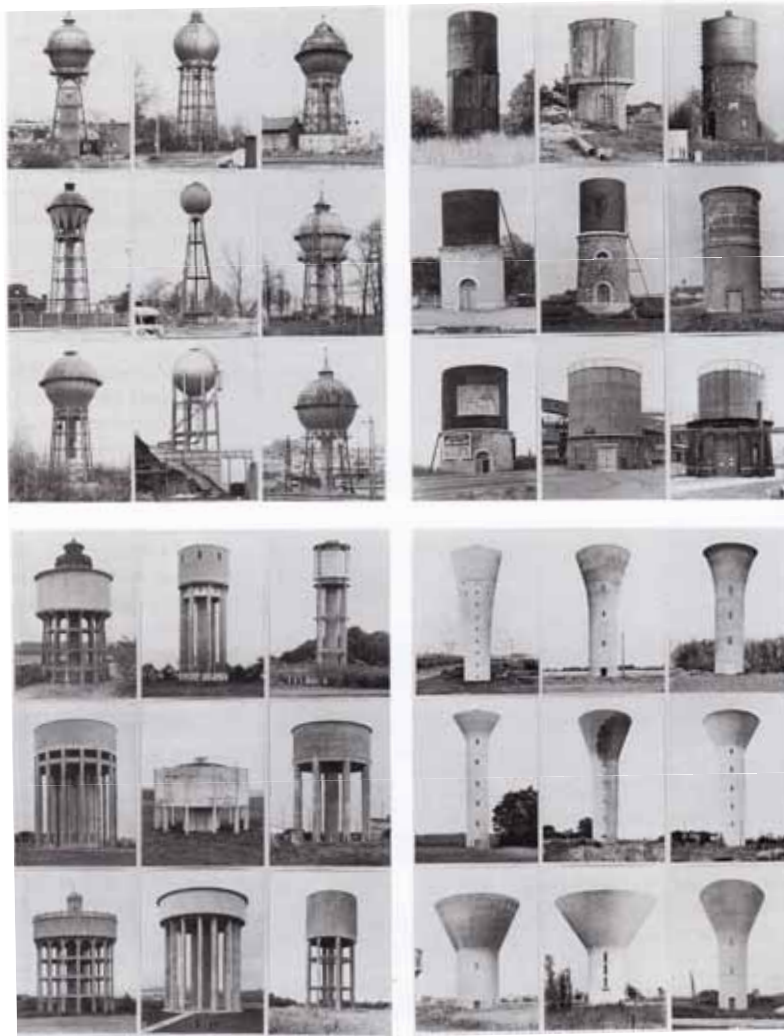
El propi Jeff Wall fa referència, en una entrevista, d'aquest moment de la història de la fotografia, que ell considera important:

La fotografia va entrar en la seva fase post-pictorialista (fase 'poststieglitziana') a l'explorar els territoris fronterers de la imatge utilitarista. En aquesta etapa, que es va iniciar en el 1920, aquells que rebutjaren la iniciativa pictorialista van dur a terme una tasca important al posar-se com a objectius la immediatesa, la instantaneïtat i el moment fugaç propis del sorgiment del valor de la imatge a partir de la pràctica de diversos tipus de reportatge. En aquest procés apareix una nova versió del que podria denominar la 'representació occidental' o el 'concepte occidental d'imatge'⁴³.

Aquest tipus de fotografia és la que s'anirà desenvolupant i anirà prenent cada vegada més força en el context de la modernitat. De la mateixa manera que ho feia la pintura moderna, la fotografia d'aquest moment buscarà la potenciació de les característiques intrínseques del propi medi, buscant una imatge fotogràfica pura. En aquest moment l'èmfasi recau en l'obtenció d'un moment congelat, aconseguit per la immediatesa que li proporciona el propi obturador de la càmera. Aquesta li proporciona també objectivitat a la imatge, doncs el fotògraf tan sols observa l'escena i dispara l'obturador quan li interessa captar l'acció que es desenvolupa davant seu.

En l'acció de fotografiar, no hi ha cap tipus d'intervenció per part del fotògraf, ni en la construcció de l'escena ni en el desenvolupament gestual de l'acció. El fotògraf tan sols mira i dispara, obtenint una imatge fotogràfica pura, objectiva i "verídica". L'anhel dels fotògrafs del moment, com Alfred

⁴³ BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003. p.19.



Bernd i Hilla Becher, *Typology of water towers*, 1972

Stieglitz o Eugène Atget és aconseguir una imatge fotogràfica pura, elevant el medi fotogràfic per primera vegada fins a la categoria d'Art.

Finalment, i per primera vegada, la fotografia moderna va aconseguir entrar al Museu. Si bé, el procés va ser a l'inversa del que havien dissenyat els fotògrafs moderns. Aquests volien que la Fotografia esdevingués un llenguatge artístic autònom i amb ple dret, de manera que pogués entrar a l'espai del Museu, dedicat fins llavors a la pintura, el dibuix i l'escultura, però mantenint l'autonomia i les característiques intrínseques de la pròpia fotografia. En canvi, el procés, tal com explica Douglas Crimp en l'article *On the Museum's Ruins*, va esdevenir de manera contrària, el Museu va incorporar la Fotografia dins el seu context d'arxiu i d'exhibició, però convertint la imatge fotogràfica en obres d'art, equivalents a les obres d'art pictòriques. Però va ser precisament aquesta entrada de la fotografia dins el terreny de l'art, el que va permetre posar fi a l'ambició moderna de protegir l'obra d'art de la contaminació respecte els altres medis, i de la indústria mediàtica, per tal de protegir la seva aura i la seva puresa intrínseca. Tal com havia previst Walter Benjamin, l'essència de la fotografia com a medi de reproducció massiva, destinat a la massa, la fotografia es va revelar com un dels principals protagonistes de destrucció de la mitologia de puresa moderna.

Paradoxalment, l'art que en un primer moment va semblar més incert i que amb timidesa intentava treure el cap dins el terreny de l'art, és el que finalment ha fet tremolar les bases del propi art, o almenys les bases de la visió modernista de l'art.

El trencament amb les premisses modernes estan íntimament relacionades amb característiques del propi medi fotogràfic: la seva capacitat de reproduir, repetir mecànicament la mateixa imatge, i la seva capacitat per posar en tela de judici el valor de l'autoria de l'obra, i el concepte d'originalitat l'han convertit en el medi per excel·lència de les propostes postmodernes. Són precisament les característiques del propi medi fotogràfic, que durant molt de temps els mateixos fotògrafs van intentar rebutjar, les que han convertit la fotografia en un medi privilegiat per l'art postmodern i contemporani.

D'aquesta forma, la fotografia hauria conquistat el terreny de l'art per tal de fer trontollar els seus conceptes fonamentals. Tal com ha dit Douglas

Crimp, “la fotografia ha trastocat els criteris de l’art, fent aflorar tot el que estava inhibit en el modernisme.”⁴⁴

Avui en dia, és gairebé impossible reivindicar l’autonomia dels medis artístics, doncs els medis no paren de relacionar-se els uns amb els altres, no paren d’hibridar-se, mentre l’Art està cada vegada més contaminat per la cultura mediàtica i la indústria cultural. El mateix Douglas Crimp defineix el concepte d’hibridació, com un nova ruptura amb les categories formals de la modernitat, doncs aquest concepte incorpora diferents medis, objectes i materials de diversos orígens i característiques, alterant completament la puresa de l’obra d’art moderna. En aquest procés la incorporació de la fotografia l’altera de manera particular, a causa de la seva condició d’índex que la converteix en una imatge icònica, arrossegant el món representat dins la pròpia obra híbrida.

Aquest moment d’hibridació entre els diferents medis artístics va propiciar una nova bifurcació del concepte de la fotografia, que creiem que és important destacar, perquè explica la influència que va tenir la pintura en una manera d’entendre la fotografia a principis dels anys vuitanta, i alhora, emmarca el context a partir del qual es pot ubicar la proposta de Jeff Wall.

⁴⁴ BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003. p. 226.

La fotografia artística versus el concepte de *tableau* fotogràfic

La bifurcació a la que ens referim és la que dibuixen dues concepcions fotogràfiques divergents i que, finalment, a principis de la dècada dels vuitanta, sembla que prenen camins diferenciats. Algunes exposicions mítiques semblen deixar constància d'aquesta separació entre el que Jean-François Chevrier, en l'exposició *Photo-Kunst* (Foto-Art), realitzada a Stuttgart al 1989, va anomenar els “fotògrafs” i “els artistes que utilitzen la fotografia”. Altres exposicions que caldria remarcar i que ajudaren a potenciar aquesta escissió, serien les exposicions *Ils se disent peintres, ils se disent photographs*, organitzada per Michel Nurisdany al 1980⁴⁵, i *Une autre objectivité*, comissariada per Jean-François Chevrier al 1989.

Aquestes mostres validaren una segona via d'entendre la pràctica fotogràfica, que s'oposava a la visió moderna de la fotografia pura i “artística”, i la qual travessava les arts plàstiques, participant de la hibridació dels medis i ajudant a fer desaparèixer les barreres entre els diferents medis de producció artística. Podem ubicar els inicis d'aquest tipus de fotografia a finals dels anys seixanta, quan l'art conceptual, el minimalisme i la *performance* estableixen afinitats per tal d'enderrocar el pensament modern, per tal de validar una nova forma híbrida de l'art, en la qual la fotografia va jugar un rol realment important.

En els anys setanta, s'inicia amb força la dialèctica entre la fotografia i les arts plàstiques i es comença a formar el que s'ha anomenat “fotografia plàstica”. Mentre que en els anys vuitanta, la fotografia deixarà de funcionar com a testimoni per convertir-se en obra en si mateixa de manera generalitzada.

⁴⁵ El títol de l'exposició *Ils se disent peintres, ils se disent photographs*, denota la paradoxa del nou ordre fotogràfic. En aquesta exposició, tot és concebible: des de la possibilitat que un pintor utilitzés altres suports que no fossin la tela, i que podia ser fins i tot la fotografia; que alguns artistes practiquessin alhora la fotografia i la pintura; que altres practiquessin la fotografia, anomenant-se ells mateixos pintors i no fotògrafs, sense utilitzar en cap moment ni pigments ni pinzells.



John Coplans, *Selfportrait*, 1985

Cal dir que aquest procés ascendent del concepte de fotografia híbrida amb altres medis, no anul·la el model de fotoperiodisme iniciat en la modernitat tardana de la mà de Cartier-Bresson i Walker Evans. Aquesta línia de treball és continuada principalment per l'escola americana, amb propostes com les de Robert Frank o Lee Friedlander. Però si que planteja un trencament respecte aquesta única via de producció fotogràfica, tot iniciant una ruptura respecte la naturalesa i la funció del medi fotogràfic. En aquest estudi, deixarem de banda els coneguts com a "fotògrafs purs" per tal de centrar-nos en els "artistes que utilitzen la fotografia", perquè són les propostes que van intentar penetrar en l'àmbit de les arts plàstiques, les quals utilitzen el suport fotogràfic, però interessant-se i prenent models d'altres medis artístics, sovint de la pintura.

Mitjançant aquesta escissió el que es posa en dubte per sempre més és el final de l'autonomia del medi fotogràfic, iniciant un camí on la hibridació i la contaminació de medis és un dels seus ingredients principals.

L'origen de la formalització institucional d'aquesta validesa de dos punts de vista diferents l'hem de buscar en l'exposició *Photo-Kunst*, en la qual Jean-François Chevrier, unia en una mateixa exposició dos períodes de la fotografia diferents que representaven dos punts de vista oposats.

D'una banda, hi trobem les fotografies de la col·lecció de Ralf Mayer, que engloba obres estrictament fotogràfiques, imatges singulars i autònomes, que resulten d'un doble procés de disparar i positivar. Les imatges van ser produïdes des dels anys 1840 fins al 1930, per autors que van des de Fox-Talbot fins a Man Ray. Aquest conjunt de fotografies són considerades com a obres d'art, com a documents estètics. Per una altra banda, hi trobem la col·lecció de Rolf H. Krauss, formada per obres d'artistes que han utilitzat la fotografia en els anys setanta, i que són materialment molt diverses, on el punt en comú no és la imatge fotogràfica en quant que a fotografia en si mateixa, sinó el rol que utilitza la fotografia dins un procés artístic que no està necessàriament definit per ella mateixa. En aquest cas, tots els autors són considerats com a artistes. Chevrier recull en aquest grup el treball de cinc artistes, John Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont i Jeff Wall.

L'estratègia de Chevrier de col·locar les dues col·leccions, tan oposades entre si, en una mateixa exposició funciona per tal d'evidenciar l'oposició entre fotògrafs que produeixen obres fotogràfiques, i artistes que utilitzen la fotografia.

Aquesta escissió, heretada dels anys setanta, és vàlida avui en dia, i per tant, creiem que fou lícit posicionar el seu origen temporal. D'aquesta manera, la història de la fotografia, des dels seus orígens fins a l'actualitat, no es pot entendre com un recorregut lineal i continu, sinó que després de la ruptura dels anys setanta, la fotografia s'ha diversificat, prenent diferents formes i camins, dependent dels medis amb els quals s'ha relacionat.

Si l'anomenada *fotografia creativa* continuava sent fidel als formats clàssics de la fotografia pura –el petit format, el blanc i negre –, i continuava reivindicant l'aura que Benjamin havia pronosticat que perdria a causa de la seva naturalesa com a tècnica de reproducció mecànica; l'altra corrent fotogràfica, la anomenada *fotografia plàstica*, semblava allunyar-se al màxim de les formes tradicionals de la fotografia, apropant-se al màxim a la pintura, de la qual n'extreu elements que passaran a ser característiques de les seves propostes fotogràfiques.

Aquest tipus d'artistes, tot i no seguir un canó formal comú, acostumen a extreure de la pintura models que aniran forjant una identitat diferent. Un dels primers canvis que l'apropen al terreny pictòric és l'ús del color, doncs aquests artistes s'allunyen del blanc i negre, endinsant-se en el terreny del color, utilitzant sovint recursos tècnics com les *polaroids* i el *cibachromes*, que els proporcionen una gama cromàtica particularment freda i artificial.

Un altre dels elements principals que prenen del medi pictòric és la gran escala de les seves imatges, que les apropen més a la pintura històrica que a les fotografies clàssiques. El format gran de les fotografies és un dels elements que han donat forma al concepte del mateix Jean-François Chevrier de *photo-tableaux*, i que apareix com una de les mostres més explícites i evidents de la influència que la pintura ha tingut en gran part de les propostes fotogràfiques contemporànies. Aquest concepte, que apareix a principis dels anys vuitanta, en el context de l'exposició *Une autre objectivité*, designa una forma

fotogràfica concebuda a partir del model pictòric, sense que en l'obra aparegui ni el gest, ni el rastre, ni els materials propis de la pintura. El format *fotoquadre* respon a altres criteris, que la fotografia hereta de la pintura: la delimitació clara d'un pla fotogràfic, la frontalitat de l'escena fotografiada i la constitució de l'obra com a objecte autònom, sense dependre de cap tipus de funcionalitat descriptiva o informativa.

El mateix Jeff Wall, juntament amb altres artistes, com Jean-Marc Bustamante, són artistes que a partir dels anys setanta utilitzen aquest format fotogràfic, que conté clares influències pictòriques. Més endavant estudiarem amb detall el format de *tableau* i les influències que la pintura exerceix sobre la proposta artística de Jeff Wall; ara ens interessa desenvolupar més el concepte dels *tableaux* fotogràfics. A finals de la dècada dels setanta, la fotografia era utilitzada en el context conceptual, comença a restablir el model pictòric que just anteriorment havia rebutjat, i nombrosos artistes començaren a reutilitzar el concepte de quadre utilitzant la fotografia com a medi per produir obres autònomes, que es presenten com a *tableaux* fotogràfics. D'aquesta manera, aquests artistes s'adhereixen a una definició tradicional de l'obra d'art, que torna a ser entès com a artefacte, com a objecte, que es distingeix d'altres objectes construïts per l'individu pel seu valor "artístic", i pel que Hannah Arendt anomena el seu valor com a "objecte de pensament".

Els artistes que treballen en aquesta línia de treball, -entre ells podem destacar John Coplans, Jeff Wall i Suzanne Lafont -, realitzen una revisió d'alguns conceptes tradicionals, com per exemple el model de quadre que ha estat primordial al llarg de la història de l'art. Però afegint-hi les idees i les problemàtiques sorgides en els anys seixanta, en el context de l'art conceptual, en què es treballen els temes del cos, de l'espai i del context a partir de paradigmes nous. Un dels nexes més importants entre aquests artistes és que tots ells construeixen les seves obres mitjançant el medi fotogràfic, realitzant una investigació entorn la percepció fotogràfica en ella mateixa. Totes aquestes imatges, a diferència de les que construïen els artistes conceptuals uns anys abans, han estat realitzades pensant que l'obra es mostraria de forma directa a l'espectador, situant la imatge sobre el mur, és a dir, en la forma tradicional de presentació de l'obra d'art bidimensional.



Thomas Ruff, *Interieur 6B*, 1980

Mitjançant el mecanisme de situar l'obra fotogràfica sobre el mur, aquesta es distancia ràpidament del gruix de fotografies que circulen en l'entorn immediat de l'espectador, les quals es consumeixen a gran velocitat, i aposten per una experiència de confrontació equivalent a la de la pintura. Però no s'han de confondre les finalitats de la imatge fotogràfica i la pictòrica, malgrat comparteixin diferents aspectes.

El propi Jean-François Chevrier explica en el catàleg de l'exposició *Photo-Kunst*:

No es tracta d'elevat la imatge fotogràfica a la plaça del quadre. Es tracta i la contradicció, i no de la utopia d'un ordre complert o sistemàtic. Si hi ha un retorn a formes clàssiques de composició i préstecs a la història de la pintura moderna o pre-moderna, aquest fet està mediatitzat per l'ús de models extra pictòrics, heterogenis a la història de l'art canònic: models escultòrics, del cinema, de l'anàlisi filosòfic.⁴⁶

El format de *tableau* va ser el model seguit per la gran majoria d'artistes que als anys setanta i vuitanta, optaren per utilitzar el medi fotogràfic per tal de construir les seves obres. Mitjançant aquest format, els artistes seguien el model pictòric, intentant aconseguir una forma legítima de que la fotografia ocupés els espais fins llavors reservats a la pintura. En aquest sentit, situem a principis de la dècada dels vuitanta, el moment en què els artistes es decanten per l'ús del gran format, trencant definitivament amb el patró modern de la còpia fotogràfica de petit format. Mitjançant el gran format, doncs, els artistes es desmarquen alhora de la fotografia de reportatge i de la fotografia "creativa", elevat la fotografia al nivell de la pintura, un moment que Dominique Baqué ha definit com un moment en que "assistim a un "esdevenir-pintura" de la fotografia."⁴⁷

Però el concepte de quadre *tableau*, definit per Chevrier, no tan sols es defineix per la recuperació per part dels artistes del gran format pictòric - característic sobretot de la pintura històrica i de la pintura de la cort -, sinó que manté una sèrie de característiques constants que li donen el pes específic que ha tingut en el desenvolupament de la fotografia, i que forcen a la desvinculació respecte la tradició fotogràfica moderna.

⁴⁶ CHEVRIER, Jean-François. *Photo-Kunst*. Stuttgart, 1989. p. 54.

⁴⁷ BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003. p.129.



James Coleman, *INITIALS*, 1993-94

Tal com apuntàvem anteriorment, la primera característica que caldria destacar és la diferència de l'ús del color. Els fotògrafs plàstics, opten per un ús del color en les seves propostes fotogràfiques, posant distància a l'ús del blanc i negre habitual en la fotografia clàssica, i apropant-lo al tractament cromàtic de la pintura. Si bé, els primers artistes que aposten pel format *tableau*, continuen utilitzant el blanc i negre, com en el cas de John Coplans o Suzanne Lafont, els artistes que comencen a treballar uns anys després fugen del blanc i negre, i s'arrisquen en la recerca de gammes cromàtiques subjectives, investigant en diversos camps, des del *cibachrome* fins a les *polaroids*.

Els artistes troben en el *cibachrome* un recurs vàlid per treballar amb tons freds i, sobretot, amb una gran nitidesa de la imatge, amb el qual aconsegueixen un gra més fi en la imatge, amb la possibilitat de treballar amb més profunditat de camp i retratar el màxim de detalls possibles. En canvi, els artistes que utilitzen les *polaroids*, troben en aquest tipus de tècnica fotogràfica altres resultats plàstics, que l'aproximen bastant a certes qualitats pictòriques, com podria ser la poca definició dels contorns, la vibració òptica de les formes, i les tonalitats cromàtiques suavitzades i que apel·len a una gamma cromàtica més propera a la dels somnis o els desitjos que a la gamma i el contrast cromàtic propi de la realitat quotidiana. Artistes com el propi Jeff Wall, Cindy Sherman, Patrick Tosani o Thomas Ruff investiguen de forma personal el tractament cromàtic de les seves imatges. Tan sols retornaran a l'ús del blanc i negre, en comptades ocasions, com és el cas de la sèrie de fotografies que Wall va preparar per exposar a la Documenta X de Kassel, o la sèrie *Untitled Film Still*, en què Sherman fa referència explícita al cinema americà dels anys cinquanta, realitzat íntegrament en blanc i negre.

Una altra de les característiques que oposen frontalment aquestes propostes fotogràfiques amb les seves precedents pròpies de la modernitat és el fet que els personatges retratats acostumen a estar posant per la presa fotogràfica. Lluny queda l'atzar del gest en la fotografia moderna, doncs en aquest cas, les poses estan preparades amb antelació. Si el fotògraf de reportatge continua sent fidel al concepte que Roland Barthes va anomenar de "foto-xoc", en què la imatge fotogràfica és el resultat d'una trobada gairebé fortuïta entre l'esdeveniment i el propi fotògraf; en el cas del fotògraf que s'inclou dins el concepte de *photo-tableau*, aquest opta per l'acció contrària, per l'escenificació de l'acció i l'estudi de la posició i dels gestos que realitzen els personatges dins l'escena.

Els personatges que apareixen en les fotografies de Suzanne Lafont, o posteriorment de Rineke Dijkstra, Yasumama Morimura o Sugimoto, estan reinterpretant els gestos específics que el fotògraf desitja retratar. En alguns casos, com és el de James Coleman o del propi Jeff Wall, els personatges poden repetir indefinidament aquell gest que l'autor vol aconseguir, i escenificar-lo de manera que, malgrat pugui semblar atzarós a primer cop d'ull, en la seva contenció resideixi el seu poder latent. Aquest estudi de l'acció i del gest que realitzen els personatges està vinculat amb el trencament del concepte gairebé mític del instant decisiu fotogràfic, aquell moment que Cartier-Bresson captava amb gran rapidesa, seleccionant-lo de la gran massa temporal de la pròpia acció, la qual es desencadenava posteriorment en el món "real".

En oposició a aquest concepte temporal tant específic, la fugacitat del instant significant, que els fotògrafs aconseguïen capturar amb l'obturador de la càmera, els fotògrafs anomenats plàstics aposten per una suspensió del temps. Busquen suggerir amb la seva imatge el fora de camp, aquell espai i aquell temps que malgrat no estan retratats en la pròpia imatge fotogràfica, hi estan inclosos de manera indirecta. En aquestes fotografies, l'artista busca la sensació de que l'acció s'està desenvolupant en una espècie de *no-temps*, en una temporalitat que no es mesura amb el concepte modern de la mil·lèsima de segon, sinó que narra un temps que s'expandeix més enllà de la pròpia imatge.

L'estudi del gest per part d'aquests fotògrafs promou una altra característica formal que esdevé una constant en les seves propostes: la composició frontal de les imatges fotogràfiques. Les composicions en diagonal, els picats i els contrapicats propis de la fotografia moderna, i que trobem sobretot en els experiments de les avantguardes –Rodchentko en seria el màxim exponent –, i en la fotografia de reportatge de la primera meitat del segle XX, que trobem en Cartier-Bresson entre altres, tendeix a desaparèixer. Els seus anhels de descobriment de cert tipus d'expressivitat mitjançant el forçar les línies compositives ja no té sentit. En el seu lloc, aquests artistes prefereixen controlar completament la composició de l'escena, per tal d'aconseguir, contràriament als seus antecessors, la màxima expressivitat amb el mínim de moviment. Les fotografies de Jeff Wall, Valerie Juvé, Thomas Struth, o Hannah Collins ens mostren els personatges i les accions de manera frontal i clara, respecte el nostre punt de vista; ens situen les coses a l'alçada dels nostres ulls, sense que ens veiem forçats a fer un treball interpretatiu. Ni tan sols hem d'imaginar el punt de vista del fotògraf en el moment en què ha realitzat l'obra.

Els elements, els personatges i els gestos acostumen a sorgir de la vida quotidiana i se'ns mostren de manera similar a com els veuríem si fóssim nosaltres els que haguéssim disparat l'obturador de la càmera. En aquesta naturalitat compositiva de les escenes i en la contenció dels gestos descrits és on rau la tensió interna de la imatge. Aquesta no apareix de manera instantània, sinó que se'ns delata tan sols si com a espectadors mantenim el temps de contemplació, i darrera la composició frontal i clara de l'escena, intuïm que darrera hi bateguen sensacions i idees que són a punt d'explotar.

Per potenciar aquest sentit de "normalitat", i per tal d'atrapar la mirada de l'espectador, les imatges acostumen a ser nítides, i formalment esdevenen rígides i controlades. Propostes com les de Thomas Ruff o René Dijkstra beuen de la rigidesa i la nitidesa de les fotografies d'August Sander i posteriorment dels germans Becher, allunyant-se dels experiments fotogràfics de les avantguardes russes o de l'escola de la Bauhaus.

En aquesta contenció compositiva i de resolució tècnica de la imatge fotogràfica descansa el crític silenciós que la imatge mateixa conté. Tan sols si som pacients i observem en l'interior de la imatge podem escoltar l'autor. Aquest tipus d'imatge esdevé il·lustrativa de la nostra societat contemporània, la qual es manté dins un cert ordre compositiu i un entramat de decisions que semblen assegurar-nos que la vida està controlada i que funciona, malgrat darrera la seva primera epidermis els desitjos i les pors corrin de manera silenciosa.



Thomas Struth, *Giuliana, Sara i Sandro*, 1988

Hibridació entre fotografia i altres medis artístics

L'anunci que Jean-François Chevrier realitza sobre l'adopció de models i continguts per part de la fotografia respecte altres medis artístics que no són el medi pictòric, ens mereix una especial atenció. Doncs si bé, el present estudi se centralitza entre les relacions que s'estableixen entre fotografia i pintura, basant-se en els casos de Gerhard Richter i de Jeff Wall, no podem oblidar que a partir de la dècada dels anys setanta, les disciplines artístiques no tan sols trenquen les seves barreres, sinó que els artistes busquen en diferents medis a la vegada, conceptes o metàfores per endur-se cap al seu terreny de treball, per tal de realitzar l'obra amb el medi que consideri més adient. L'obertura a tots els medis artístics és comú en aquest context, i l'artista es submergeix en l'àmbit teatral, en el cinematogràfic o en el literari amb la mateixa passió, la de cercar models exportables cap al seu llenguatge expressiu.

El propi cas d'estudi de la proposta artística de Jeff Wall és un clar exemple d'aquest interès per medis i llenguatges que van més enllà del fotogràfic i del pictòric. La seva obra no podria ser entesa sense el concepte de teatralitat o el dels models cinematogràfics, que Wall integra en les seves imatges fotogràfiques. Podem trobar les petges d'aquestes influències múltiples en els enquadres, en la construcció dels escenaris o en la posada en escena de l'acció.

En aquest moment d'inflexió, veiem que si l'art modern cuidava sobretot l'aspecte formal del treball artístic, l'art postmodern posaria l'accent en els aspectes conceptuals. Si l'art modern havia defensat la puresa de cada un dels medis artístics -incloent-hi a últim moment la fotografia -, l'art postmodern continuaria la línia d'investigació iniciada pels artistes pop i els artistes conceptuals i faria de la hibridació de medis un recurs natural de la praxis artística.

En el context del postmodernisme, l'artista incorpora medis, objectes i materials heterogenis, alterant la puresa de la modernitat, i l'artista postmodern troba en la fotografia un medi molt adient per abolir la puresa moderna. Si l'artista modern entenia l'art com a representació verídica de la realitat, l'artista

contemporani es qüestiona la validesa de l'art en si, la seva naturalesa com a representació, i per tant, la seva limitació com a representació arbitrària, que condiciona intrínscament la nostra visió del món. Si l'art modern es qüestionava sobretot les característiques intrínseques de cada un dels medis artístics, l'art postmodern trenca amb aquestes parcel·les de saber, plantejant la pròpia essència de l'art, obviant les diferències entre llenguatges artístics, i entenent el medi com a vehicle de transmissió d'una idea, com a medi de qüestionar l'essència de l'art com a representació conceptual de la realitat. Si l'artista modern creava l'obra de manera individual, i la situava en el context del Museu, la galeria o el Saló, per tal que l'espectador consumís la part sensorial i estètica de l'obra artística, l'artista postmodern busca mecanismes per tal de fer participar l'espectador en la construcció de significat de l'obra, qui ha de realitzar un esforç intel·lectual per tal d'observar la complexitat de l'art. Sovint, l'artista treu l'obra fora del context habitual del Museu, i la col·loca en espais naturals de la realitat, com pot ser l'espai públic, on l'espectador rep de manera sorprenent l'arribada d'una obra, que haurà de contextualitzar i analitzar com a representació concreta de la realitat.

Actualment la influència dels *mass media*, del cinema, la televisió i Internet és enorme, i produeix una nova forma de consumir imatges, que condiciona la nostra manera de llegir-les i, sobretot, de digerir-les. En aquesta societat carregada d'informació visual diversa, que ens arriba diàriament des de diferents fonts, la pèrdua de la capacitat de contemplació esdevé un dels símptomes clars del nostre temps. Evidentment, l'art esdevé un reflex d'aquests canvis, tant pel que fa a la producció com a la contemplació de les obres d'art.

Una exposició que va esdevenir clau en l'estudi de les relacions que en el context contemporani s'establien entre els diferents medis artístics, i que creiem que val la pena destacar, és l'exposició *Passages de l'image*, comissariada per Catherine David al Centre Georges Pompidou de París, al 1990, la qual va itinerar a la Fundació la Caixa, un any més tard. En aquesta exposició es van estudiar les relacions que s'establien entre la fotografia, el cinema i el vídeo, en un moment en què el videoart prenia força en el context artístic contemporani. En el catàleg de l'exposició la mateixa Catherine David explica el motiu d'estudi d'aquesta mostra:

Intentàvem determinar quines serien les conseqüències d'aquesta diversitat de medis en i entre les imatges, els efectes de contaminació entre diferents maneres de registrar les imatges així com les interaccions de models (pintura, fotografia, cinema) i les operacions culturals que aquestes impliquen. En

efecte, ja no és el moment de debatre sobre la naturalesa o la categoria artística de les imatges produïdes mecànicament, ni sobre la oposició entre art i tècnica que va revolucionar el final del segle XIX i bona part del XX. (...) I és que la imatge que actualment tendeix a ocupar tot espai privat i públic, i apareix gairebé com a model, és la imatge televisiva.⁴⁸

Catherine David s'endinsava de ple en l'estudi de la societat de l'espectacle que l'any 1967 havia retratat Guy Debord⁴⁹ en el seu assaig *La société du spectacle*. Aquesta nova societat es regeix principalment per la publicitat i els medis de comunicació. En aquest context, la comissària francesa es plantejava un repte completament contemporani, -que resideix al fons d'aquesta tesi -, la deconstrucció del model canònic i jeràrquic de les Belles Arts, i les oposicions clàssiques entre els diferents medis artístics (pintura-fotografia, fotografia-cine, cine-pintura), transformant el centre d'estudi en dos tipus de problemes nous, lluny d'aquestes característiques de categories. Catherine David intenta resumir totes aquestes diferències entre medis artístics i les seves interrelacions en l'estudi de dos problemes que ella entreveu en el context artístic contemporani: un seria "les relacions complexes entre immobilitat i moviment en la fotografia i el cinema, i per una altra banda, les relacions i les possibles friccions entre les imatges analògiques i les digitals."⁵⁰

Segons aquest nou posicionament, les relacions no s'estudien entorn el dilema fotografia i pintura, sinó que se centren en l'estudi de la temporalitat intrínseca de l'obra artística. Veurem com aquesta temporalitat depèn directament, però, del medi utilitzat per cada artista.

En el context contemporani, la pintura, que fins la modernitat, havia estat el medi amb una temporalitat interna més extensa, sembla haver perdut aquesta característica que la diferenciava d'altres medis, sobretot del fotogràfic i del cinematogràfic, basats des dels seus inicis en el concepte d'instant fugisser.

El pintor Peter Halley defineix aquesta impossibilitat de contemplació actual que el convida a realitzar les seves pintures abstractes, amb colors plans i saturats, característics de la nostra societat actual, i que demanen un temps de lectura extremadament curt:

⁴⁸ Article de Catherine David, "El arte en la época de los medios de comunicación", extret de AAVV.

Más allá de los límites: la fotografía contemporánea. CGAC. Galicia, 2005. p.133.

⁴⁹ Vegeu el llibre de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia, 2002

⁵⁰ AAVV. *Más allá de los límites: la fotografía contemporánea*. CGAC. Galicia, 2005. p.135.

Crec fermament en un art que es pugui veure ràpidament. Vivim en una societat de sobrecàrrega informativa i cultural. La idea d'un Cézanne, per exemple, que es pot estar hores estudiant i descobrint diferents matisos, queda molt lluny de la meua vida.⁵¹

Si abans l'art es caracteritzava normalment per una contemplació pausada i lenta, mitjançant la qual l'espectador s'endinsava en l'interior de l'obra, tot allunyant-se per uns instants de la seva realitat quotidiana; en l'era contemporània, aquest tipus de contemplació sembla impossible d'aconseguir. En el món occidental, regit per un ritme trepidant de producció i de consum, ens limita la contemplació pausada i profunda de les coses, i tan sols ens permet una visió global i superficial de les representacions que ens mostren les imatges de les coses.

Veurem com un cop més, els gèneres artístics semblen intercanviar els rols o les seves característiques pròpies. La pintura, que tradicionalment havia estat el medi més contemplatiu perd la seva capacitat contemplativa en la contemporaneïtat, la fotografia digital sembla prendre aquesta característica, i de manera gairebé pictòrica aconsegueix eixamplar la temporalitat de la imatge, i de la seva contemplació.

⁵¹ BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003. p. 67.

Narració pictòrica mitjançant la fotografia digital

En aquesta hibridació de medis que estem analitzant, caldria fer una mirada especial a les transformacions tècniques que ha anat desenvolupant la fotografia, sobretot a partir dels anys noranta, i que ha propiciat un allunyament de la fotografia respecte la seva inicial dependència amb la descripció fidel de la realitat que se li havia atorgat com a responsabilitat intrínseca al propi medi des de finals del segle XIX.

Estem referint-nos del pas tècnic que va permetre la fotografia analògica transformar-se en fotografia digital. Aquest tipus de fotografia, que inicia amb força a principis dels anys noranta gràcies a una sèrie de canvis informàtics i electrònics, permet la manipulació i la postproducció d'una imatge estàtica. Mitjançant aquests mecanismes informàtics, la fotografia aconsegueix deslligar-se de les seves connotacions de reproducció directa i fidel de la realitat propera, començant un camí d'investigació cap a allò virtual i il·lusori, que l'apropa més al medi pictòric que al fotogràfic, entès en les seves possibilitats de reproducció mecànica de la imatge de la realitat.

La fotografia ja havia tingut un primer impacte amb l'aparició del cinema, el qual representava un pas endavant en relació al tractament de la temporalitat de les accions i la narrativa de les imatges fotogràfiques. L'impacte que va tenir la fotografia amb les innovacions digitals podria ser similar, o fins i tot, hi ha crítics que assegurin que l'aparició de les tecnologies digitals han revolucionat la mirada amb la mateixa intensitat, o fins i tot en major grau, que el que va suposar els descobriments tècnics del Renaixement, quan els artistes utilitzaren els nous sistemes de perspectiva per tal de realitzar una representació acurada de la realitat.⁵²

⁵² Segons Jonathan Crary, vivim una transformació visual més profunda que el trencament que separa la imatge medieval amb la perspectiva renaixentista. Vegeu CRARY, Jaques. (1990). "Techniques of the observer: On vision and Modernity in the 19th century", *MIT Press*, Cambridge, Mass.



Sandy Skoglund, *Foxes games*, 1989

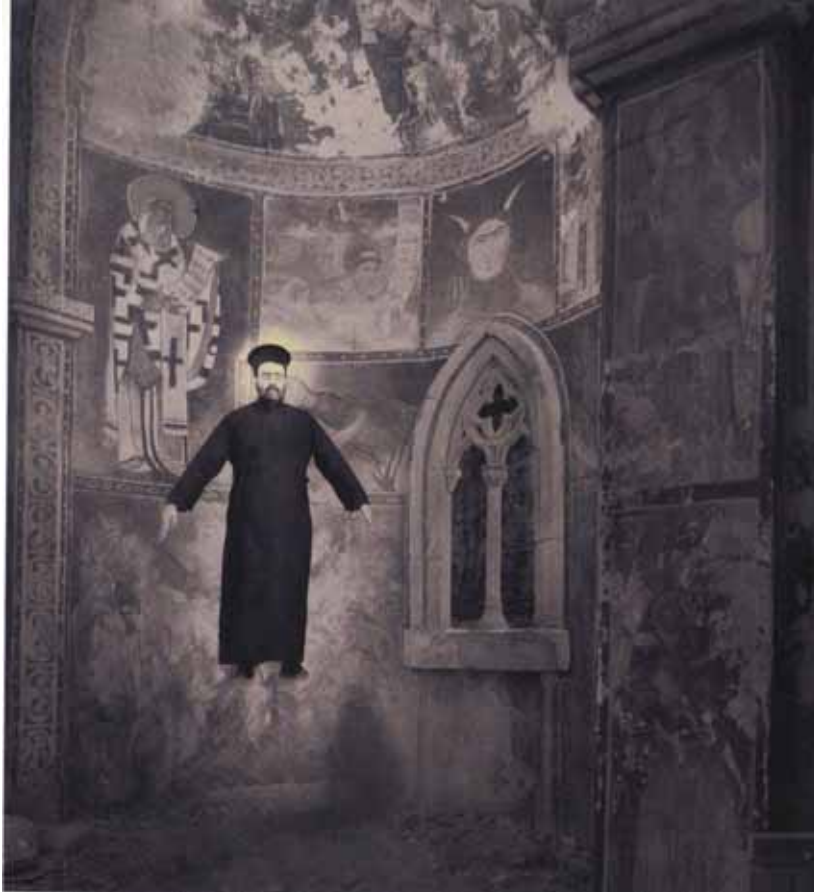
L'artista Daniel Canogar també fa referència a aquest període com un moment de crisi, exactament el que ell anomena una crisi de percepció de la realitat. Aquesta crisi està relacionada amb les noves eines i mecanismes digitals que ja no ens asseguren que les coses han succeït *realment*, sinó que ens presenten les imatges com a model d'un nou tipus d'interrogant, allò que està representat a la imatge fotogràfica ha succeït *realment*, o és un muntatge de l'artista? Aquest clima de dubte proporciona a l'artista un terreny de gran potencialitat, doncs li permet tergiversar les coses, amb un marge de gran llibertat, podent mesclar elements de la realitat quotidiana, amb elements de pensament o de la imaginació pròpia. Les tecnologies digitals li permeten poder mesclar aquests elements sense que l'espectador en sigui conscient. Per Daniel Canogar el que representa un canvi *realment* important és que mitjançant el desenvolupament de les noves tecnologies digitals va lligada al desenvolupament de la història de la cultura visual, i el que ell anomena "la història d'una cultura de la mirada, o inclús una cultura de l'espectacle, una certa manera d'ordenar i de veure la realitat."⁵³

L'artista contemporani que utilitza aquests processos digitals de producció de les imatges està més proper als modes de producció pictòriques que als de la fotografia clàssica o moderna. Mitjançant aquestes eines, l'artista crea una nova visió del món, si "les tècniques digitals van destruir una manera analògica de veure el món, ara és necessari reconstruir el món de manera digital."⁵⁴ En una entrevista Canogar afirma,

la revolució industrial va posar les societats occidentals en una gran crisi de la percepció de la realitat. Per tal d'alleugerir, i potser resoldre aquesta crisi, van aparèixer diverses manifestacions culturals, com les exposicions universals, els panorames, els diorames, les fantasmagories, i altres formes de espectacles protocinematogràfics. En aquestes presentacions multimèdia, el ciutadà va poder exercitar el seu nou status com a espectador i consumidor d'imatges, entrenant-se pels noves normes que imposava la societat del mercat. En l'actualitat estem vivint una altra gran crisi de la percepció de la realitat. En el llindar mateix del pas entre una societat analògica i una altra plenament electrònica, ens trobem amb que els paradigmes que durant tant de temps

⁵³ Entrevista realitzada a Daniel Canogar, extreta de *El Cultural*, 7/7/01. p. 109.

⁵⁴ *Ibíd* p. 110.



Joan Fontcuberta, *Miracle de la levitació*, sèrie *Karelia: Miracles & co*, 2002

ens han servit per estructurar la realitat ja no ens serveixen. Una vegada més, apareixen diversos espectacles que ens ajuden a processar els canvis. El paral·lelisme entre, per exemple, el panorama pictòric del XIX i les tecnologies electròniques de la realitat virtual són sorprenents. Ambdues sumen al públic en un espai immersiu artificial que l'envolta per complert, creant un sorprenent efecte de realitat, precisament en moments històrics en els que la realitat està en tela de judici. (...) Testimoniem com la realitat necessita reconstruir-se. Aprendre a veure la realitat a través d'una màquina, abans mecànica, ara electrònica: aquesta és la finalitat última dels espectacles audiovisuals que un es pot trobar en exposicions universals, parcs temàtics i cinemes omnimax.⁵⁵

No ens interessa, en aquesta ocasió, entrar en profunditat en la qüestió de la fotografia digital i els seus canvis tecnològics, sinó fer una referència a l'evolució de la tècnica fotogràfica en relació a dos aspectes relacionats en aquest estudi. El que ens interessa remarcar és com l'aparició de les noves tecnologies digitals ha influenciat en un canvi de la mirada, tant de l'artista com de l'espectador. En aquest refer el món, l'artista va retocant, afegint o eliminant elements d'una imatge, per tal de construir aquella imatge que més s'aproximi a la seva percepció de la realitat. Programes informàtics com podria ser el *Photoshop* ens permeten retocar les imatges, postproduir-les, realitzar fotomuntatges, sense que el collage es noti. De fet, aquest programa funciona amb el mateix mecanisme de capes que utilitza la pintura, i es basa en les mateixes tipologies d'eines, el pinzell, la goma d'esborrar, el pot de pintura. El tractament digital de les imatges els proporciona una qualitat pictòrica, una espècie de *trompe-l'oeil*, en què allò real i allò irreal o imaginari es confon, construint una imatge final a partir de diferents fragments d'altres imatges.

Mitjançant aquests recursos digitals, l'artista contemporani pot construir les imatges creant narratives pictòriques, però mantenint-se dins el medi fotogràfic. El fet compositiu pren molta importància, i apropa el fotògraf a estratègies fins llavors pròpies de la pintura.

Les contaminacions que anteriorment estudiàvem entre el medi fotogràfic i el pictòric, es veuen a hores d'ara potenciats per unes estratègies digitals que permeten a l'artista treballar de manera pictòrica utilitzant imatges fotogràfiques.

⁵⁵ Entrevista de Glòria Picazo a Daniel Canogar publicada en el catàleg *Altres Geologies*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2005. Entrevista extreta de la web de Daniel Canogar, <http://www.danielcanogar.com> [13.04.08]

Un dels casos paradigmàtics d'aquest tractament pictòric digital és l'artista Jeff Wall, el qual incorpora els processos digitals en la seva obra a principis dels anys noranta, apropant-se una vegada més a la tradició pictòrica. Si bé a principis de la seva trajectòria les seves referències a la pintura apareixen en el format de *tableau*, i en les composicions de les imatges, a partir de la incorporació de les tecnologies digitals, Wall construirà les seves fotografies de manera pictòrica, utilitzant a vegades centenars de fotografies per tal de compondre-ne una de definitiva.

Un altre aspecte provocat per l'aparició de les noves tecnologies que considerem important de destacar és el canvi de temporalitat que aquest tipus d'imatges proposen. En la fotografia digital és possible realitzar una aturada del temps de la pròpia imatge. El temps contingut en la pròpia imatge fotogràfica ja no té la durada de l'instant que s'esfuma immediatament, i que tan sols la càmera fotogràfica pot congelar, sinó que en les fotografies digitals, el temps de construcció de la imatge, i per tant el temps inherent en ella, s'extén de manera més àmplia, permetent aturar els moments i els gestos, eixamplant així la pròpia temporalitat de la imatge. L'instant decisiu de Cartier-Bresson no desapareix, però sí que es transforma, de manera que s'eixampla en la longitud temporal. Si bé és cert que aquest temps expandit en una sola imatge ja s'havia aconseguit mitjançant el fotomuntatge, a principis del segle XX, en la qual l'artista apareixia per primera vegada sota el concepte que Walter Benjamin va anomenar "productor"; amb la producció digital el muntatge no es veu. L'espectador pot caure en la trampa de creure que la imatge que està observant és real, que està capturada de forma instantània per l'obturador de la càmera, sense que hagi estat retocada per l'artista ni pel "segon obturador".

El crític José Luis Brea es refereix a aquest canvi de temporalitat de les imatges digitals amb el concepte de segon obturador:

Gràcies a aquest desenvolupament tècnic –que actua com una espècie de segon obturador, expandint el temps intern de la fotografia al eixamplar el temps de la captura en un segon temps de processament, de postproducció –la fotografia es va tornar narrativa, i a la vegada el seu temps d'exposició es va expandir més enllà del instant abstracte de la captura.⁵⁶

⁵⁶ BREA, J.L. "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia" *Acción Paralela*, nº5, 2000. p.113.

Amb aquesta estratègia digital, l'artista potencia una sensació d'estranyament en l'espectador, qui davant una imatge aparentment instantània, rep un contingut temporal més extens. Aquest canvi de temporalitat de la imatge convida a l'espectador a tenir una actitud de caire més contemplativa, eixamplant a la vegada el temps d'observació de l'obra. Sovint, el temps de contemplació de les imatges fotogràfiques s'eixampla equiparant la seva longitud i qualitat al de la contemplació pictòrica, que anteriorment s'havia distingit de la contemplació fotogràfica, molt més immediata i ràpida que la pictòrica. Podem dir que la tecnologia digital no varia únicament la producció de l'obra, sinó que també varia la seva percepció.

Una vegada més veiem com les relacions entre els diferents medis artístics s'influencien directament, i promouen canvis tant en la producció com en la percepció de les obres d'art.

Si a finals del segle XIX, l'aparició de la fotografia va provocar un canvi de rol de la pintura, permetent l'alliberament de la representació realista de la realitat; un segle més tard, les tecnologies digitals alliberen, de la mateixa manera però en sentit invers, a la fotografia del lligam amb la representació fidel de la realitat que va heretar de la pintura. De la mateixa manera que l'aparició de la fotografia va alertar sobre la possible mort de la pintura, actualment alguns han parlat de la mort de la fotografia. Sense arribar a la catàstrofe, el que si és cert és que estem enfront una nova etapa històrica, anomenada la postfotografia.

El fotògraf Joan Fontcuberta, qui ha treballat intensament en el concepte de veracitat de la imatge fotogràfica, veu en el moment actual de la imatge digital, no la mort de la fotografia, sinó el seu retorn a la llibertat creadora:

El que abans era l'excepció ara és la norma. La imatge que ens sembla autènticament fotogràfica no és més que una magnífica composició hiperrealista creada per una màquina. Així la "mort" que la fotografia ha sofert en l'era electrònica consisteix en realitat en un procés de "desindexació". El nou escenari epistemològic retorna a la imatge la linealitat de l'escriptura o de la pintura. La fotografia s'allibera de la memòria, l'objecte es torna absent, l'índex es esvaeix.⁵⁷

⁵⁷ FONTCUBERTA, Joan. (1999). " Después de la fotografía: identidades fugitivas", *El Paseante*, pp. 27-28.



Daniel Canogar, *Gravedad cero 2*, 2002

En aquest moment artístic, “la qüestió de representar la realitat passa a un segon terme, i es posa l’accent en la construcció de sentit.”⁵⁸ Aquesta construcció de sentit és completament necessària en un moment en què mitjançant la producció digital estem creant una nova visió de la realitat, i per tant estem establint una nova relació amb aquest mateix món. Si en l’ús de les tècniques de reproducció, Walter Benjamin descrivia l’artista com a productor, en l’actualitat l’artista esdevé altra vegada productor d’imatges, utilitzant, aquesta vegada, tecnologies informàtiques.

⁵⁸ *Ibid.* p 120.

2. Diàleg entre fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter i Jeff Wall

2. Diàleg entre fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter i Jeff Wall

En aquest context artístic de canvis i d'hibridacions entre medis, volem centrar l'estudi en la relació que es va establir, dins d'aquests paràmetres, entre el medi fotogràfic i el medi pictòric, centrant l'estudi en dos casos concrets: l'obra de Gerhard Richter i la de Jeff Wall.

El fet de centrar l'estudi en aquests dos artistes no és en absolut una decisió arbitrària. Malgrat que el tema s'hagués pogut abordar amb el treball d'altres propostes creatives, creiem que el conjunt de l'obra i els pensaments d'aquests dos artistes esdevenen casos paradigmàtics d'aquest canvi en les estratègies i els processos artístics que es desenvolupen a partir del trencament amb les premisses puristes de la modernitat tardana.

Aquesta selecció es basa principalment en l'ambivalència que les seves propostes artístiques contenen en elles mateixes, i que els artistes mantenen durant més tres dècades de treball.

Per estudiar les relacions que s'estableixen entre fotografia i pintura en aquest context hauríem pogut escollir propostes artístiques més evidents. Podríem haver treballat la idea d'al·legoria en l'obra de Sherrie Levine, el concepte de simulacre en les propostes de Cindy Sherman o de Thomas Demand, la hibridació de medis en Gilbert and George o Bill Viola, per exemple. Però, en canvi, considerem que en l'ambivalència que mantenen en tot moment aquests dos artistes resideix gran part del seu potencial com a artistes. És aquesta característica ambigua la que ens impulsa a desconfiar del què veiem, i ens convida a especular millor, doncs les proves no resulten del tot evidents a primera vista.

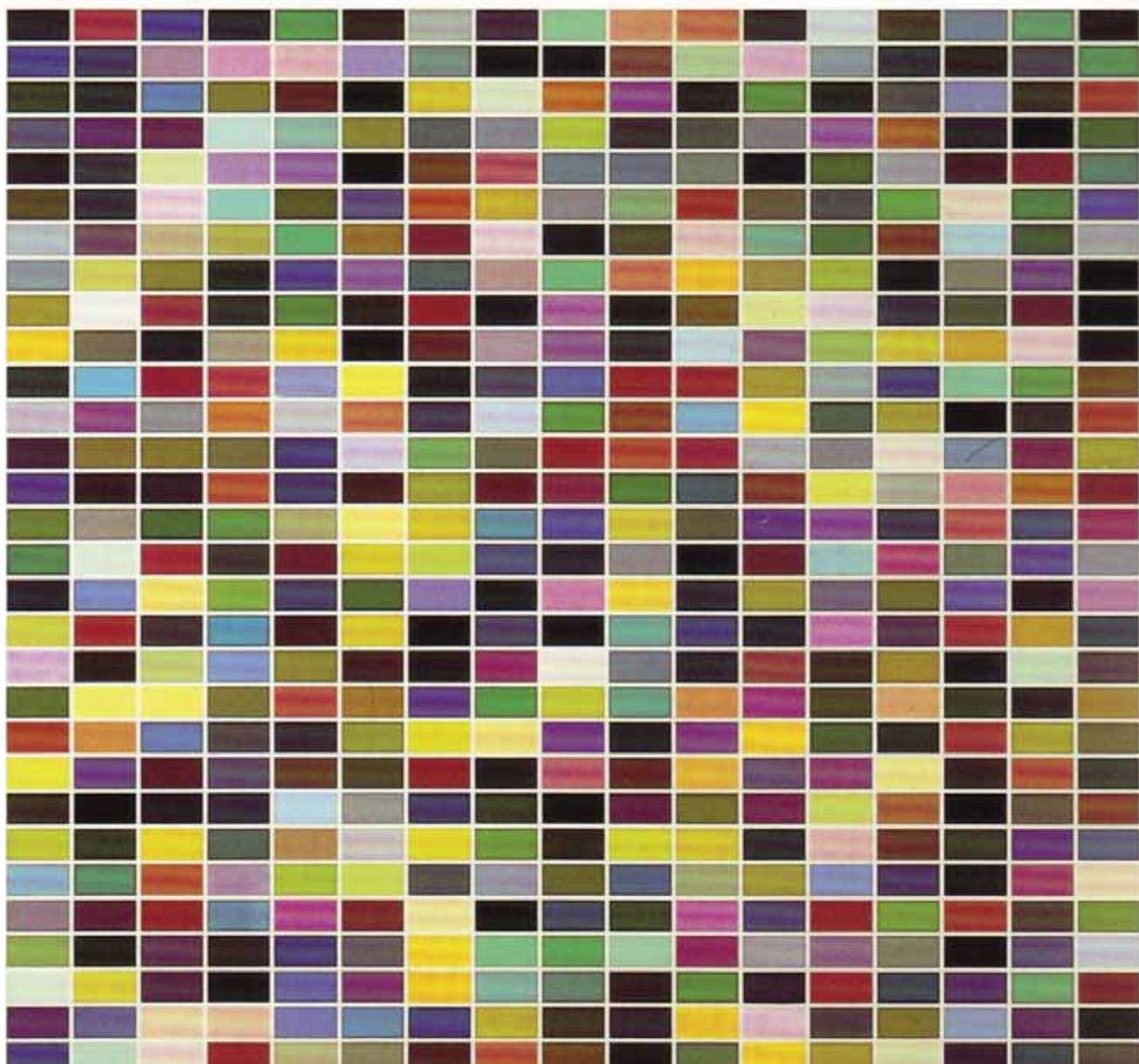
Enfront les obres de Gerhard Richter, l'espectador que desconeix la seva obra, ràpidament es qüestiona si està davant una fotografia o bé d'una pintura. Al apropar-se, confirma que es tracta d'una pintura, doncs pot entreveure, darrera el *fou* fotogràfic, rastres de pinzellades. Però la seva base formada per una imatge fotogràfica despista, i, sobretot, els acabats difuminats, que remetien als errors fotogràfics propis de la fotografia *amateur*, ens fan dubtar de que l'objectiu de l'artista potser no sigui realitzar una pintura.

Davant les obres de Jeff Wall, en canvi, no hi ha dubte. L'espectador es troba observant una fotografia de gran format. Però no sap si és a causa de la il·luminació, però se n'adona que el temps de contemplació que aquella obra li demana és més llarga que el que li demanen les fotografies que veu, habitualment als museus o a les sales d'exposicions. Aquest temps en què es troba aturat davant l'obra, escrutant amb tot detall els elements fotografiats, és potser extens perquè, en el fons, no s'acaba de creure que allò fotografiat sigui real. Els elements i els espais fotografiats són totalment quotidians. Aquell carrer podria ser de la ciutat de Vancouver, de Dallas, de Barcelona o de Bilbao. Els personatges són del tot creïbles, aquella dona podria ser la nostra mare, aquell home el nostre doctor. Ni tan sols realitzen accions estranyes, sinó al contrari, els seus gestos són majoritàriament banals i mínims.

En canvi, l'espectador té la sensació d'estar davant una imatge de ficció, com si d'un *frame* d'una pel·lícula es tractés. Aquesta desconfiança d'estar davant una imatge verídica, eixampla potser el *tempo* de la seva contemplació.

Tota aquesta sèrie de dubtes que com a espectadors se'ns plantegen respecte les seves obres, ens produeix la sospita de que ni les pintures de Gerhard Richter són representacions pictòriques en si, i que el seu afany no és en cap moment reproduir mimèticament la realitat; ni que les fotografies de Jeff Wall són imatges instantànies que retraten de forma verídica la realitat. Tenim la sospita que aquestes imatges han estat construïdes de forma híbrida, alterant les propietats del propi medis amb els que, a primera vista, han estat realitzades.

Mitjançant aquesta barreja entre el medi fotogràfic i el pictòric, Richter i Wall aconsegueixen, mitjançant processos artístics molt diferents, realitzar imatges que se situen entre allò real i allò fictici. L'ambigüitat de les seves imatges, construïdes sovint a partir d'imatges preexistents -extretes a vegades dels *mass media*, a vegades de la Història de l'art -, ens convida a investigar què és el que amaguen les superfícies polides i hermètiques de les seves obres.



2.1. Arxiu d'imatges en l'obra de Gerhard Richter

Gerhard Richter, *256 Colours*, 352 3, 1974

2.1. Imatges de Gerhard Richter

L'obra de Richter apareix com una proposta interessant, sobretot per la relació ambigua que aquesta proposta artística estableix entre pintura i fotografia. La varietat d'obres de Gerhard Richter se situen sempre en un espai entremig, alimentat alhora pel medi fotogràfic i el pictòric.

L'inici de la trajectòria artística de Gerhard Richter se situa a principis dels anys seixanta, en un moment molt ric, en què els diferents medis artístics es comencen a relacionar-se de moltes maneres diferents, creant obres híbrides que s'estenen més enllà del propi medi en les que han estat realitzades. Malgrat que en una primera aproximació a l'obra de Richter ens pugui semblar que utilitzi la fotografia com a eina per realitzar pintures, la proposta de l'artista alemany va en sentit contrari. Com ell mateix afirma, “vaig pintar fotos precisament perquè no tenia res per pintar; la pintura suposa un obstacle per qualsevol expressió apropiada pel nostre temps.”⁵⁹ Aquest tipus d'informacions de caire rotund i polèmic han estat una constant en la trajectòria de Gerhard Richter, potenciant un posicionament ambigu respecte els dos medis.

El seu interès inicial per les imatges fotogràfiques era, principalment, pel caràcter tancat que ell veia en les fotografies, el qual li permetia oblidar-se de conceptes pictòrics com la composició o els colors, a part de tenir el problema de la temàtica també resolt. Ell mateix afirma com “la fotografia, la qual utilitzem tan freqüentment, em sorprenia. (...) No tenia estil, composició, judici. M'alliberava de la meua experiència personal. No hi havia res més que una pura imatge. Com a resultat, desitjava posseir-la i representar-la; no per

⁵⁹ “I have painted photos precisely in order not to have anything to do with “painting”; it constitutes an obstacle to any expression appropriate to our time.” Paraules de Gerhard Richter extret de ANTOINE, Jean-Philippe; KOCH, Gertrud; LANG, Luc. *Gerhard Richter*. DisVoir. Paris, 1995. p.63.



Gerhard Richter, *High Diver I*, 1965

utilitzar-la com a tema per pintar, sinó per utilitzar la pintura per representar la fotografia.”⁶⁰

Als anys seixanta, Richter va decidir iniciar el que seria el seu projecte pictòric durant dècades: copiar, en pintura, la forma que té la imatge impresa. Per fer-ho, Richter selecciona fotografies que extreu principalment de la premsa, de fotografies fetes per *amateurs* i d'àlbums familiars. Un cop seleccionades, entre la multitud d'imatges que ens envolten, l'artista les projecta amb llapis, mitjançant un projector, sobre la tela que més tard pintarà acuradament a l'oli.

Richter no tan sols utilitza els mitjans tècnics tradicionals en pintura, com són el llapis, la tela i la pintura a l'oli, sinó que al reproduir la imatge fotogràfica amb aquests mitjans, “Richter buida la imatge resultant del seu caràcter d'índex.”⁶¹ La imatge que veiem com a resultant ja no pot funcionar com a retrat objectiu de la realitat; encara que sembli una fotografia que tindria un valor d'índex, estem parlant d'una pintura, que no el té. Mitjançant aquesta estratègia, Richter posa en qüestió la relació entre la imatge fotogràfica i la realitat. Si Richter, després de copiar fidelment la imatge fotogràfica, la difumina és per fer-nos evident que el que tenim davant nostre no serà mai la Realitat, per confirmar el caràcter objectual tant de la pintura com de la fotografia.

La contextualització dels orígens de la seva trajectòria artística poden ser útils per la comprensió de la seva obra, aparentment tant eclèctica, i de l'ús i les funcions que Richter dona a la fotografia. Gerhard Richter va néixer el 1932 a Dresde, Alemanya. Durant la seva joventut, Richter treballa en diferents àrees, sobretot en la fotografia i en la publicitat, i també com a pintor de decorats de teatre. Als anys cinquanta, comença a estudiar pintura,

⁶⁰ “ *Photography, which we all use so frequently, surprised me. (...) There was no style, no composition, no judgment. It liberated me from personal experience. There was nothing but a pure image. As a result, I wished to possess it and represent it –not to use it as a means for painting, but to use painting as a means for photography.*” Gerhard Richter, extret de ANTOINE, Jean-Philippe; KOCH, Gertrud; LANG, Luc. *Gerhard Richter*. DisVoir. Paris, 1995. p.57.

⁶¹ “*by reconstituting the photographic look with traditional means, Richter empties the image produced of its indexical character.*” Antoine explica aquesta idea a ANTOINE, Jean-Philippe; KOCH, Gertrud; LANG, Luc. *Gerhard Richter*. DisVoir. Paris, 1995. p.64.



Gerhard Richter, *Woman with umbrella*, 1964

en un entorn força tancat al que fa les corrents artístiques que havien fet trontollar el món de l'art. Hem de pensar que el context en que vivia Richter era el de la República Democràtica Alemanya, on l'educació artística que rebien els alumnes era força clàssica, tenint com a model a Picasso, i els models de la pintura realista-socialista principalment. Al 1960 Richter abandona l'Alemania Oriental per anar a viure a la part Occidental, i un any més tard ingressa a l'Acadèmia de Düsseldorf, que tenia com a línia de treball l'ensenyament de la pintura tradicional. En aquest entorn, però, va descobrir el Pop Art, que li va oferir possibilitats pictòriques i expressives diferents de les que havia conegut a l'Alemanya Oriental. La primera vegada que Richter va tenir notícies del Pop Art va ser a través d'una reproducció d'un quadre de Roy Lichtenstein en una revista. En aquell moment, Richter ja havia començat a utilitzar fotografies per treballar, però encara hi incorporava informació gestual o simbòlica externa a la pròpia imatge. L'obra de Lichtenstein, i la de la resta dels artistes Pop americans, el va ajudar a eliminar les informacions gestuals, per tal de quedar-se únicament amb la informació de la imatge fotogràfica.

En aquest moment, Gerhard Richter comença a abandonar el treball que estava realitzant sota la influència de la pintura socialista, per tal de començar a interessar-se per la fotografia *amateur*, la qual serà la font i el punt de partida del seu treball més conegut, que comença a desenvolupar en el 1962. Mitjançant la fotografia feta per gent aficionada, Richter comença a qüestionar altres maneres de representació, diferents a les de la pintura. Richter formava part d'una tendència de diferents artistes que utilitzaven la fotografia pel seu treball pictòric.

En el context artístic dels anys seixanta, un gran nombre de pintors utilitzaren aquest medi com a font d'obtenció d'imatges, el qual els permetia aconseguir petites representacions bidimensionals d'una realitat a la que es volien referir com a artistes. Tant als Estats Units com a Europa, diferents artistes prenen la fotografia com a punt de partida del seu treball pictòric. Pensem en els casos d'Andy Warhol o Roy Lichtenstein, Malcolm Morley o Chuck Close als Estats Units; i en l'àmbit europeu hi trobem el coetani i amic Sigmar Polke, Pablo Pablo Genovés, Vija Celmins, entre molts d'altres.

Si bé el context general es veia clarament influenciat per l'ús de la fotografia com a procediment artístic, podríem afirmar que Gerhard Richter es desmarca de la majoria de propostes dels seus contemporanis, doncs malgrat utilitzar recursos a vegades similars a alguns d'ells, Richter no utilitza el medi fotogràfic per tal de realitzar una pintura, sinó que utilitza la pintura per produir una fotografia. En aquest canvi de plantejament, resideix l'epicentre que ens provoca el qüestionament de l'ús que Richter fa de la fotografia.

Jean-François Chevrier, defensa la hipòtesi que l'ús de la fotografia en la proposta de Richter té una doble vessant:

D'una banda, participa d'una voluntat de ruptura (antiart) d'acord amb l'esperit dadà, com també d'una necessitat de simplificar la pintura.⁶²

D'aquesta manera, Richter beu de les influències dadà, utilitzant la fotografia com un *objet trouvé*, el qual desencadena la pròpia obra. Alhora, la pròpia imatge, li permet a Richter abandonar, igual que en el cas d'Andy Warhol o de Roy Lichtenstein, tot tipus de gest expressiu i subjectiu, altament utilitzat pels expressionistes abstractes. La fotografia li permet parlar de coses de manera objectiva i continguda, li permet parlar d'una realitat coneguda i comú, lluny de l'expressivitat única i subjectiva que havia perdurat tants anys en l'àmbit artístic nord-americà, basant la importància en la càrrega expressiva del gest de l'artista i en els materials. Els continguts semblen democratitzar-se, posar-se a l'abast de tothom, per tal que siguin utilitzats per un major grup de gent. En el 1963, Ivan Karp, un dels primers crítics que defensaren el Pop Art, afirmà que "la fotografia es convertia en un instrument de l'«antisensibilitat»", i en característica definitiva de «la pintura d'imatges comunes»⁶³.

Però en l'obra de Richter, aquesta antisensibilitat no es feia del tot palesa, doncs en ella sempre hi trobem, encara que sigui en un grau

⁶² Jean-François Chevrier descriu aquesta idea en l'assaig "Entre les Belles Arts i els mitjans de comunicació (l'exemple alemany Gerhard Richter)", recollit a AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. P.35

⁶³ *Ibid.* p. 35.

controlat, “l’impacte emocional de la imatge fotogràfica.”⁶⁴ Però la forma en què Richter utilitza la fotografia és particular respecte la resta d’artistes, doncs en el rerefons d’aquest ús hi trobem una manca de conclusió sobre la pròpia reflexió de per què utilitza la fotografia. Aquest silenci és el que plana al llarg de tota l’obra de Richter, atorgant un *background* d’allò més fred i inquietant, que fa que augmenti el nostre interès com a espectadors. Chevrier explica aquesta actitud aparentment absurda d’apropiació de les imatges fotogràfiques de Richter:

Així, el fet de dedicar l’art de pintar a la fabricació absurda d’una fotografia i el seu interès per les funcions figuratives de la fotografia tradicional el porten a qüestionar sobre el que hauria de ser la seva pràctica artística en el moment sociopolític del post-feixisme i el post-socialisme.⁶⁵

En aquest tipus d’imatges, Richter hi troba fragments de vida viscuts i retallats pel *frame* de la imatge, la qual rebossa de vitalitat, d’experiència. Richter no s’ha interessat mai per la fotografia professional, doncs considera que tot tipus de preparació prèvia a la imatge –il·luminació, composició, lluminositat– fa disminuir l’interès de la pròpia imatge té de per si.

La concepció i l’ús que Richter fa de la fotografia no es podria entendre sense l’obra *Atlas*, creada a partir de 1962. Aquesta obra esdevé particular, doncs Richter l’ha anat construint al llarg de la seva trajectòria, de manera paral·lela a la resta de la seva producció artística. L’*Atlas* engloba les relacions entre fotografia i pintura, i els usos que Richter realitza de les imatges fotogràfiques. En aquesta obra, Richter realitza un arxiu d’imatges, que engloba la seva concepció àmplia de la pròpia imatge. En ella, hi trobem recollides i metòdicament col·locades tota una sèrie extensa d’imatges que han interessat a Richter durant les últimes quatre dècades: fotografies anònimes i de caràcter quotidià, fetes per *amateurs* o pertanyents a reportatges periodístics i publicitaris, croquis, fotografies científiques i

⁶⁴ *Ibid.* p. 35.

⁶⁵ *Ibid.* p. 78.



Gerhard Richter, *Folding Dryer*, 1962

paisatgístiques, etc. Aquest treball funciona com un arxiu de models i de materials fotogràfics diversos, i esdevé una obra acumulativa que l'artista va eixamplant a mesura que passen els anys. L'*Atlas* funciona com una mena d'enciclopèdia de la cultura visual o de la història col·lectiva de la percepció, i no triga gaire a convertir-se en un dels retrats més complets de la vida domèstica, familiar i col·lectiva d'un grup humà perfectament recognoscible a través dels seus hàbits, els seus costums, els seus usos i les seves aficions.

Composta d'imatges d'orígens ben diversos, l'espectador d'aquesta obra interminable assisteix a l'evolució d'una seqüència inesgotable d'imatges quotidianes, anodines, sentimentals, costumistes o indiferents. Durant el recorregut, l'espectador sent com es van relacionant amb el cúmul d'imatges que ell mateix ha vist i que moltes d'elles estan emmagatzemades en la pròpia memòria, fins al punt que l'espectador pot acabar interpretant o explicant les imatges recollides en l'*Atlas* com si es tractessin de fragments d'esdeveniments propis. Richter va estar recollint imatges per l'*Atlas* des del principi de la seva carrera artística, i ho fa fins a l'actualitat. Aquesta obra demostra fins quin punt la importància de la fotografia ha estat important durant tota la seva trajectòria artística. Aquestes imatges creen un món paral·lel a la realitat, el qual està format per secretàries, arbres, polítics, flors, calaveres, muntanyes, ciutats, animals, tots situats en el mateix nivell, i ordenats segons els mateixos barems: la temàtica.

En l'*Atlas* de Richter, res és més important que una altra cosa; totes les imatges són tractades de la mateixa, i són col·locades en una forma similar, neutra i cartesiana. Sembla que no hi hagi espai per les opinions ni els sentiments en tot el gruix d'imatges que formen l'*Atlas*. D'aquesta peça no se'n poden treure ni conclusions ni opinions. Tota imatge resta en el seu lloc, immòbil, enganxada sobre el panell. Però malgrat aquest ordre tan rígid, l'espectador pot llegir la peça segons diferents lectures, això sí, en veu baixa, de manera íntima, i de forma no dirigida per part del recol·lector d'imatges, el mateix Gerhard Richter.

L'*Atlas* s'entén com el resultat d'un estudi minuciós que fa l'artista, en forma gairebé d'historiador, de les formes col·lectives de producció d'imatges.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 9, 1962-68

Helmut Friedl defineix en la introducció de la última versió impresa de l'*Atlas*:

En aquesta peça Richter col·loca una sèrie d'imatges que persegueixen una narrativa que sembla donar sempre voltes en una mateixa cosa i que pot ser llegida en diferents direccions.⁶⁶

Aquest gruix d'imatges li serveixen a l'artista com a material que pot recórrer o referir-se en qualsevol moment, però mantenint sempre una certa distància, ja que les imatges semblen ser per l'artista un simulacre de la realitat de la qual desconfia. La imatge doncs, li sembla a Richter menys enganyosa i perillosa que la pròpia realitat, la qual és canviant i imprevisible.

Totes les imatges són tractades de la mateixa manera: es retallen i es col·loquen de la manera més ordenada i neutra possible en diferents panells, agrupant les imatges únicament per similituds de tema i també formals. El tema o el *punctum* d'una imatge, però, es veu minimitzat per l'extensa seqüència d'imatges que la precedeixen i que la succeeixen. L'*Atlas* té una estructura que remet a la memòria: es tracta d'una acumulació de imatges, que l'artista ordena de manera temàtica i cronològica, per tal de retornar-hi en algun moment. La uniformitat formal fa que les imatges es dilueixin en el flux imparabile d'altres imatges que vénen o se'n van. Si bé en els seus inicis, l'*Atlas* funcionava sobretot com una eina de treball i com un model conceptual pel propi artista, progressivament la col·lecció va anar agafant entitat pròpia com a obra artística. Però durant tot el procés, Richter estableix vincles entre el gruix del seu treball artístic amb la col·lecció d'imatges que recull a l'*Atlas*, que funcionen alhora com els seus models, i com a imatgeria de la seva visió del món. De fet la seva percepció del món passa per l'ús restrictiu i selectiu d'imatges fotogràfiques. La fredor en què organitza les imatges dins aquest arxiu es pot relacionar amb la distància que pren l'autor respecte el tema pintat, durant tota la seva trajectòria.

⁶⁶ Richter has laid down a serie of images which persitently pursues a narrative which seems to circle continually around the same thing and can be "read" in several directions. FRIEDL, Helmut. *Gerhard Richter. Atlas*. d.a.p. New York, 2006. p. 5.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 42, *Palermo-Richter*, 1971

Tot el que es pot fotografiar es pot pintar

A partir del moment en què Gerhard Richter comença la construcció de l'*Atlas*, i al llarg de tota la seva trajectòria l'autor entén i utilitza la fotografia com a tipus de realitat concreta extreta de la pròpia experiència quotidiana, que li serveix com a material per la seva producció artística. D'aquesta manera aquest material visual esdevé el protagonista principal de les seves pintures. Sembla que el propi artista reconegui, amb la seva obra, que tot el que es pot fotografiar es pot pintar.

Això li permet a Richter ampliar la iconografia de les seves obres: tot subjecte pot servir per desencadenar la producció d'una pintura. El ventall de temàtiques per poder ser pintades s'amplia; de la mateixa manera que la fotografia pot retratar tots els elements que existeixen en la realitat, la pintura també pot fer-ho. Aquesta ampliació fins a l'infinit de les temàtiques, li proporciona a Richter un sentiment de llibertat, però alhora una sensació de insatisfacció per no haver pintat tots els temes possibles, que el mou a pintar compulsivament el major nombre i varietat d'imatges possibles.

Si l'*Atlas* funciona com un compendi de tot un ventall amplíssim d'imatges que Richter ha vist, seleccionat i enganxat; la seva producció pictòrica té el mateix anhel de pintar tot allò que pot ser pintat: cérvols, núvols, cortines, dones, portes, notícies, cadires, muntanyes, cartes de color, flors, morts, oncles, pomes, paisatges, ciutats, pinzellades, científics, filòsofs, terroristes.

L'intent de veure, fotografiar i pintar el màxim de tipus d'imatges que existeixen en la realitat és el motor que fa moure Richter durant tant de temps, en direccions aparentment tant distintes –com poden ser les imatges abstractes i les de caire figuratiu –, però que són creades sota la mateixa premissa, la de construir una representació d'una realitat que existeix.



Gerhard Richter, *sheet 445, various subjects*, 1978 Gerhard Richter, *Betty*, 1988.

En la realitat no tan sols existeixen imatges figuratives, sinó que aquestes conviuen amb imatges borroses, contrastades, algunes de caràcter més abstracte o simbòlic, fugisseres, poc concretes. La producció de Richter és igual de variada: imatges abstractes conviuen amb imatges figuratives, imatges borroses amb altres de nítides.

Aquesta necessitat d'explicar el món fa que la seva producció sigui tan prolífica durant tantes dècades. Si veiem com l'*Atlas* recull les imatges del seu interès en un arxiu que conté milers de fotografies, el *Catalogue Raisonné* ordena la seva producció artística que actualment conté milers de pintures.

Quan revisem el treball de Richter, podem ubicar-lo en una temporalitat concreta. El gruix d'imatges provenen d'un passat recent o del present al qual pertany l'autor. Però en tot cas, durant el recorregut visual que fem a l'*Atlas* o en la producció pictòrica, un sentiment de nostàlgia, de *temps fugit*, ens atrapa. Paisatges que Richter ha vist en un moment concret, en un desplaçament que ha realitzat; retrats de nadons que canvien d'un dia per l'altre; pintures de flors que semblen pansir-se en el moment de mirar-les; espelmes que semblen consumir-se davant la nostra mirada; gestos que són a punt de canviar, per tal de continuar l'acció retratada. Richter no parla d'una idea de futur, sinó que retrata la realitat que l'envolta, o que acaba de canviar en el moment en què Richter acaba el quadre. La construcció ràpida dels quadres, podria ser conseqüència d'aquest intent de no quedar-se massa enrere en el temps.

A partir dels anys seixanta, Richter va centrar la seva producció artística en la realització de pintures que sorgien a partir d'imatges fotogràfiques. L'artista alemany va defensar l'ús de les fotografies per dues raons principals: una de caràcter més pràctic, que era similar a la idea que ja havia apuntat Henri Matisse molts anys abans de que la fotografia permet a l'artista no estetitzar massa la imatge:

Per no estampar el meu segell personal als resultats del meu treball em vaig obligar, cap a 1900, a copiar literalment el rostre a partir de fotografies. (...) La fotografia realment ha sacsejat la imaginació, perquè ha fet veure les coses fora del sentiment.⁶⁷

⁶⁷ MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*". Éditions Dominique Fourcade. París, 1972. pp. 126-127.

La fotografia permet a l'artista no haver d'estar pendent excessivament per temes com la proporció, la forma, la composició, doncs aquests temes ja venen donats per la imatge en si. Segons Richter, «la fotografia t'impedeix estilitzar, veure "malament", donar una interpretació massa personal del tema.»⁶⁸

L'altra explicació era més personal i Richter la va utilitzar durant molt de temps. Quan se li preguntava reiteradament el perquè de l'ús que feia de la fotografia, i de la seva validesa conceptual, afirmava:

Una foto ja és un petit quadre, encara que no ho és del tot. Aquest caràcter és irritant i t'impulsa a desitjar transformar-la definitivament en un quadre.⁶⁹

En aquesta acció de fer a partir d'una imatge fotogràfica és on rau un dels aspectes més importants de diferents propostes artístiques de la contemporaneïtat: la diferència entre Fer i Prendre. Si la Modernitat s'havia distingit principalment per l'acció de Fer, i la pintura esdevenia un dels mitjans per excel·lència d'aquesta producció artística, la postmodernitat es desvincula d'aquesta producció i aposta per l'acció de Prendre, d'agafar la informació de la realitat de forma directa, trobant en el medi fotogràfic el millor aliat, degut a la seva naturalesa intrínseca. Douglas Crimp realitza un anàlisi entre aquestes dues maneres de producció artística, que centralitza el punt d'escissió entre els dos moments històrics, el de la Modernitat i el de la Contemporaneïtat, en què el primer es caracteritzava per la Producció artística, mentre que el segon generalment aposta per la Reproducció.

La proposta artística de Gerhard Richter esdevé particularment interessant pel fet d'estar situada al bell mig de la divisió entre aquestes dues maneres de fer, doncs malgrat que Richter continua pintant, la funció de les seves pintures no és la de Fer, la de construir imatges i coneixement, sinó que el seu procés pictòric serveix per reproduir imatges que anteriorment ha pres de la realitat o dels mitjans de comunicació. Amb aquesta actitud, doncs, la pintura té la mateixa funció que la fotografia: la de reproduir imatges que han estat agafades anteriorment fotogràficament de la realitat.

⁶⁸ Gerhard Richter a AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997.p.37.

⁶⁹ *Ídem*. Extret de una entrevista de Rolf Schön a Gerhard Richter, catàleg d'exposició, 36 Biennal de Venècia, Museum Folkwang, 1972, pàgs.23-25.

Mitjançant la pintura, Richter construeix el que ell anomena un quadre fotogràfic. En aquest procés de treball -i el propi Richter ho defensa verbalment, per tal que no hi hagin malsentesos -, Richter construeix una fotografia, que és de fet, una imatge. El seu interès no és fer un quadre de manera fotogràfica, tal com feien els pintors hiperrealistes que també estaven treballant en aquell moment – com és el cas de Chuck Close, Malcolm Morley, entre altres -. Richter es desvincula voluntàriament d'aquest grup de pintors, declarant que «no vull imitar una fotografia; vull *fer-ne* una.» Per fer-ho, explicava: «Faig fotos amb diferents mitjans i no pintures que semblin una fotografia.»⁷⁰ Per aquesta raó, el seu acabat no era un acabat perfecte i nítid, com ho eren els acabats dels pintors hiperrealistes, els quals utilitzaven la tècnica per tal de crear una imatge pintada que fos més real que la pròpia realitat.

Les imatges que pinta Richter tenen sovint un acabat fotogràfic, però no en la forma de la imatge perfecta i nítida, sinó que el *flou* de Richter ens evoca sovint als errors de la fotografia, en la manera de veure el món de la pròpia fotografia. No ens evoca directament a la realitat, sinó que ens remet a la pròpia imatge fotogràfica. Per això, Richter defensa la idea que ell *fa* fotografies. Per aquest motiu també, li atrauen molt més les fotografies instantànies fetes per persones, en el seu dia a dia, que les fotografies artístiques, les quals estan composades i construïdes, perdent tota la part de transmissió vivencial que una fotografia en si conté.

La fotografia *amateur* està plena d'errors, de desenfocs, de plans poc enquadrats, de persones que entren de manera accidental en escena, de coses que es veuen fragmentades, de moviments congelats, mentre que la fotografia artística està completament estudiada, és rígida, ho té tot controlat: la composició, el contrast de colors, les harmonies de tons. No hi ha espai pels canvis d'opinió, per les sorpreses, pels accidents, per la voluntat dels personatges.

Richter es decanta clarament pel primer tipus d'imatge. El concepte d'imatge banal plana pel llarg de la seva obra. De fet, en una entrevista de 1985, va afirmar «utilitzo el que anomenen banal per demostrar que el banal és important i humà.»⁷¹ Aquest tipus d'elements en el cas de Richter són molt més

⁷⁰ “*Je fais des photos par d'autres moyens et non des tableaux identiques à la photo.*” A *Gerhard Richter. Textes*. Les presses du réel. Collection Relectures. Dijon, 1999. P.58.

⁷¹ *Ídem*. P.38.



Gerhard Richter, *Sleeper (Barbara N.)*, 1970

humans que els de Warhol, per qui la banalitat venia de la mà de la cultura de masses, però no de la vida quotidiana de la gent. En l'obra de Richter hi trobem, sobretot en els seus inicis, famílies senceres, plantades enmig d'un escenari costumista, mirant fixament a càmera; o protagonistes, que lluny se situen de la Marilyn Monroe o l'Elvis Presley de Warhol, doncs són secretàries, actrius porno, tiets, terroristes, fills. Richter no els mostra com a ídols o herois; sinó que són retratats tal com els veiem a través dels diaris o la televisió, amb aquest filtre distant que ens permet mirar-los sense pors.

Malgrat aquesta referència que sovint Richter realitza a temàtiques de la realitat quotidiana, cal destacar que el tema mai ha estat el motiu principal de l'obra de Richter. Al contrari, l'ús que fa de la fotografia és per alliberar la pintura de la seva càrrega de representació que ha dut al llarg de la història, per tal de demostrar la realitat que forma en ella mateixa. En aquesta línia de treball, la fotografia li permet allunyar-se precisament de convencions tradicionals que la pintura ha tingut durant segles, com pot ser la noció de composició, la d'estil o la de representació.

En aquest punt rau la importància de la proposta de Richter: l'alliberament que té l'art en l'actualitat per tal d'arribar a ser un art autònom, lliure de tota càrrega formalista i de representació. De fet, Richter vol eliminar tota evidència de la realitat en la pintura (no li interessa el punt de confusió de la pintura hiperrealista en què l'espectador no sap si està davant una imatge de la realitat o una imatge pintada i interpretada per la mà humana), i vol aconseguir que la pintura sigui la realitat en si. Richter vol crear imatges, no li interessa construir representacions de realitat, sinó que vol construir petites peces de realitat, que van conformat una realitat en si. De la mateixa manera que l'*Atlas* és una realitat en si –malgrat tingui lligams evidents amb la realitat “Real”–, les seves pintures també ho són: són imatges. No són representacions de; són imatges en si mateixes. Amb aquest gest, Richter es refereix alhora a la imatge com a model i a la imatge com a objecte en si mateix.

Mitjançant aquesta recerca de crear realitat, el resultat del seu treball és una obra de lectura oberta. Richter fuig de cercar una intenció concreta i única, no vol representar una visió única del món, ni d'imitar la realitat, ni



Gerhard Richter, *Parella d'enamorats en el bosc*, 1967

de representar tan sols la seva subjectivitat com a autor, ni tan sols vol agradar lleialment l'espectador. El que Richter busca és presentar-nos la realitat tal com ell la percep, com una realitat múltiple, canviant i amb moltes formes diferents. L'artista ens demana, que com a espectadors de la seva proposta, no la observem com una veritat absoluta, ni tan sols com una opinió, sinó que ens serveixi com a plantejament de la nostra pròpia identitat, de la relació que establim amb la realitat, de la nostra participació i la nostra vivència quotidiana en aquesta realitat bellugadissa.

El fet que l'obra de Richter sigui tan extensa i que tingui formes tan diverses – des de pintures en què es reconeixen els motius, fins a pintures abstractes -, posa l'accent en aquesta visió de la realitat que té l'autor. Alhora que ens convida a que la nostra actitud com a espectadors no sigui contemplativa o passiva, sinó que l'obra ens faci plantejar interrogants sobre la obra que estem veient, però sobretot de qüestionar-nos el nostre propi procés de coneixement, de la nostra manera de veure el món, de moure'ns en ell i d'explicar-lo. Aquest és el motiu de fons pel que la forma de l'obra de Richter pugui semblar tan diferent; però alhora, és el que fa que la seva proposta sigui tan coherent i complerta. Al llarg de tota la seva carrera, les pintures abstractes han acompanyat les pintures de caire més figuratiu, i a la inversa. Un tipus d'imatges sense l'altre no tindria sentit; l'obra de Richter perdria la força que té, doncs podríem caure en el parany de relacionar la seva obra amb una sola manera de veure el món, quan la seva riquesa rau en la multiplicitat de visions, i la validesa de cada imatge com a realitat en si mateixa. Avions, cartes de color, taques, dones, arbres, esgrafiats, militars, núvols. Tot té el mateix grau d'importància –o de poca importància -; tot és motiu de ser explicat. Res és més important que una altra cosa; i un element necessita dels altres per tenir raó de ser.

Així doncs, en el mateix moment en què Richter pintava quadres basats en fotografies, també realitzava quadres que aparentment podien semblar ser contradictoris amb les foto-pintures: quadres abstractes. Amb aquesta varietat de formes i procediments, Richter es mostrava des dels inicis, com a artista mudable, que avarca molts temes i utilitza diferents mètodes de treball per tal d'adaptar-los a les necessitats concretes que té en cada moment. De fet, en el propi treball *Atlas*, ja hi trobem aquesta multiplicitat de tipologies d'imatges – fotografies *amateurs*, de premsa, d'enciclopèdia, esbossos, croquis, imatges



Gerhard Richter, *Etna*, 1981

abstractes -, les quals conviuen de manera natural en un espai concret, el de llibre de registre de la realitat que l'envolta, el propi Atlas. Richter defensa la pintura com una manera de veure. Per a ell, realitzar un quadre és satisfer alguna cosa vista en la realitat. Però en el cas de Richter, com en molts d'altres contemporanis a ell, la realitat inicial, el model, ja no és un model real a la manera de Cézanne, sinó que es tracta d'una fotografia, és a dir, una imatge.

D'aquesta manera, l'obra de Richter se situa en un bucle de creació d'una realitat en forma d'imatge a partir d'una realitat concreta, la qual no és real en forma de model físic i visible, sinó que l'obtenim mitjançant una imatge, una fotografia. L'obra de Richter és doncs una versió plana d'una realitat vista i seleccionada amb anterioritat en format pla i bidimensional: la fotografia.

Com hem vist anteriorment, l'interès de Richter per la fotografia és comú a la dels artistes pop americans, però si en el cas de d'Andy Warhol li interessava sobretot el valor icònic de la imatge, en el cas de Richter li interessa el poder latent que té la fotografia en ella mateixa, que li demana que culmini aquest poder intrínsec de la imatge produint una nova imatge, una pintura. Els primers quadres que fa Richter utilitzant imatges extretes de la premsa o de fotògrafs aficionats s'anomenen "quadres grisos", i formen el gruix de la seva obra primerenca. En aquests quadres, Richter utilitza l'enquadrament de la realitat feta per la càmera fotogràfica –de la mateixa manera que ho havien fet anteriorment altres artistes com Degas o Matisse -, i tan sols utilitza pigment blanc i negre, creant imatges en escala de grisos, respectant així l'economia de colors realitzada per la impremta dels diaris. En aquestes obres, Richter ja utilitza el recurs tècnic que ha esdevingut coneguda i s'ha mantingut constant al llarg de la seva història, el *flou*. Richter acaba el quadre de manera borrosa, efecte que l'apropa encara més a la fotografia original, doncs no tan sols la temàtica i la gamma cromàtica són extrets d'una fotografia, sinó que també l'acabat ens remet a l'efecte d'una imatge borrosa, recurrent sobretot en les fotografies realitzades per mans no professionals.



Gerhard Richter, *Abstract Painting (747-4)*, 1991

Els àmbits a partir dels quals Richter extreu els motius de les imatges que crearà durant la seva trajectòria són les fotografies de l'entorn íntim, els anuncis publicitaris, les fotografies de víctimes, els retrats d'enciclopèdia, i en un grup a part, les imatges abstractes. A continuació veurem les característiques intrínseques que tenen cada grup d'imatges esmentat, i que provoquen l'interès de Richter d'apropiar-les i refer-les a mà.

Cal dir que en aquesta petita introducció no s'han inclòs el conjunt de pintures abstractes que realitza Gerhard Richter, les quals formen ben bé la meitat del gruix de la seva producció. En la realització de les pintures abstractes, l'artista no treballa a partir de fotografies, sinó que el seu punt de partida és conceptual. Les seves obres abstractes més conegudes són la sèrie *Abstrakt Bild*. Però no hem d'oblidar altres construccions abstractes de Richter.

Una d'aquestes sèries monocromàtica *Grey*, en què Richter crea una sèrie de quadres monocromàtics de color gris, en què la variació tan sols depèn de la tonalitat utilitzada, alhora que la seva condició dependrà també del gest i la manera en què el pintor col·loca les pinzellades, a vegades amb els dits, a vegades amb espàtula. Un altra sèrie és *Red-Blue-Green*, en què els quadres són realitzats mitjançant tres colors –vermell, blau, verd -, en què cada un dels colors és col·locat sobre la tela en l'ordre en què apareix el títol, donant una pluralitat de formes diferent, que varia segons la quantitat de color que el gest atzarós del pintor provoca. Les *Colour Cards* han estat un treball que Richter ha mantingut durant la seva trajectòria, doncs si bé, la primera obra d'aquest conjunt és realitzada a finals de la dècada dels seixanta, Richter ha continuat la sèrie fins l'actualitat. En aquestes obres, Richter treballa a partir d'una carta de colors de pintures industrials, la qual és copiada, col·locant cada un dels tons en una parcel·la idèntica a les altres sobre la tela del quadre. Tot i que els tons venen donats per la indústria del color, la disposició d'aquests ve donada per l'atzar.

El fet que no es tracti aquest tipus d'obres amb més profunditat, no és perquè siguin obres de menys interès, sinó per la seva llunyania amb la temàtica entorn fotografia i pintura. Cal esmentar que tan sols en els inicis de la seva trajectòria, les primeres pintures abstractes que va realitzar Gerhard Richter, van ser realitzades a partir del calc de fragments d'esbossos o de



Gerhard Richter, *Ema*, 1966

pintures. Però posteriorment, Richter abandonà aquesta estratègia metodològica, realitzant les seves *Abstrakt Bild* sense cap tipus de referent fotogràfic. En la realització de les pintures abstractes la finalitat de Richter és la mateixa que la que té l'artista durant tota la seva extensa i variada obra -des de les Fotopintures fins a l'*Atlas* -, que és la de crear imatges. Imatges que al·ludeixen, de manera distant, a una realitat que també és extensa i variada.

Ens aturarem per uns instants, doncs, per tal d'observar les diferents fonts a partir de les quals Gerhard Richter extreu models per la seva obra, sense oblidar la poca importància de la separació d'aquests àmbits, i el seu interès com a imatges en si mateixes.

Fotografies d'aficionat

La seva gran força rau en la innocència de la seva producció. Aquest tipus d'imatges són fetes normalment de forma força espontània i ràpida, sense gaires miraments ni idees preconcebudes, per tal de capturar un moment que a la persona que té la càmera li interessa per motius personals, i que no vol que el temps se l'endugui, sense abans deixar constància del fet. En aquest tipus d'imatge abunden les fotografies de persones estimades, pares, amants, fills, amics, que realitzen accions quotidianes, o que retraten moments que sobresurten de la rutina diària: la majoria són fetes durant vacances o temps lliure, molt poques es realitzen en entorns de treball. Els escenaris més comuns són de caire íntim: la pròpia llar, la casa d'estiueig, el cotxe, casa d'amics, l'hotel que ens allotja temporalment, un restaurant que acull un sopar especial, un pastís d'aniversari. En els escenaris exteriors trobem sovint paisatges que no són els habituals pels personatges que han disparat l'aparell: piràmides egípcies, la *Tour Eiffel*, els Alps suïssos, el mar, una ciutat estrangera.

En totes elles hi han d'haver unes característiques intrínseques per tal de despertar l'atenció de Richter, i perquè puguin acabar sobre una tela. Bàsicament es tracta de certes imperfeccions que són intrínseques en la realització de fotografies *amateurs*: un enquadrament poc estudiat, una



lungen vorzunehmen, die eine Ungeraltur der Produktionsmittel erforderlich machen würden.
 Unter dem Druck einiger im Werk beschäftigter sportbegiester Ingenieure (wie Zurek, Akin, Dunlop, der mehrfach in Le Mans, auch am Lenkrad eines Porsche, zu sehen war) wird aber schon seit Jahren hinter den Kulissen daran

gearbeitet, daß hier Bremsen Kräfte ausgelastet werden, die es verhindern, daß sich der Wagen hinten zu stark hebt und vorn in die Knie geht. Die Lenkhebel haben an ihrem äußeren Ende zwei Löcher, in welche die Gelenke der Spurstangen beliebig eingeschraubt werden können, so daß dem Fahrer eine ziemliche Strecke vorher zwischen drei oder vier verschiedenen

mit Rennreifen, die einen geringeren Rollwiderstand aufweisen, zweifelslos ein einiges höhere Geschwindigkeit hätte erreicht werden können. Für den Straßengebrauch ist jedoch die Unterabstufung 3,36 außerdem noch geeignet, zumal der Motor bis zur Höchstzahl drehzahl-, vibrationsfrei und verhältnismäßig

Gerhard Richter, *cr 22, Ferrari*, 1964

mirada a càmera plena de complicitat, unes postures sovint hieràtiques, palplantades al bell mig de la fotografia.

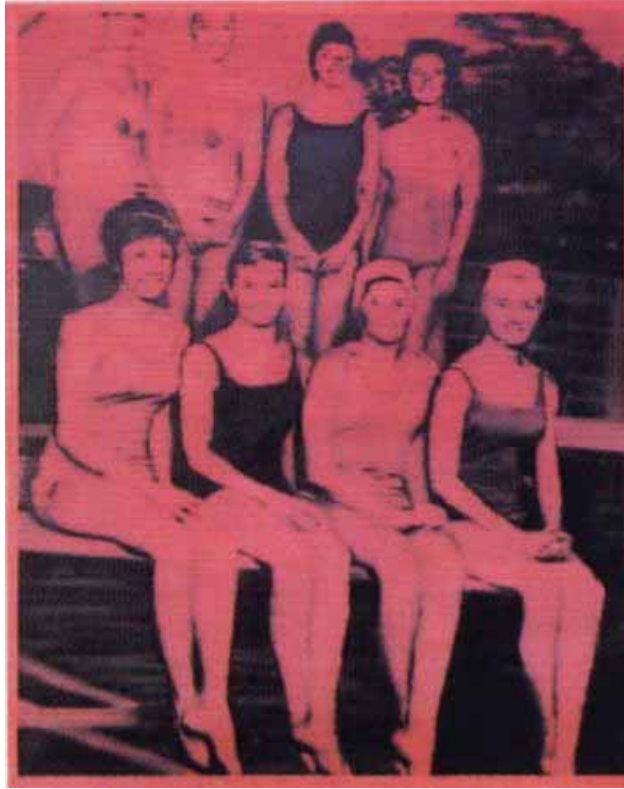
També hi trobem certes imperfeccions tècniques que es repeteixen sovint en aquest tipus de fotografies: imatges borroses, parts del cos tallades de manera involuntària, reflexes i cops de *flash* espontanis. Totes aquestes característiques fan que les imatges estiguin plenes de vida, que la intencionalitat de la fotografia sigui capturar un moment real que aquella persona està vivint, per tal que el seu record no s'esmunyi en el temps. Podríem dir doncs, que aquest tipus de fotografia és el més innocent i generós, perquè la seva realització no es fa per aconseguir res més que mantenir el record d'alguns moments de felicitat. Aquest tipus d'imatge donen "testimoni de pràctiques, plaers, estils de vida, utopies que són els emblemes d'una historiografia involuntària." ⁷²

Aquesta intensitat, que alhora es veu minimitzada per una manera de fer força estàndard, és el que mou Richter a utilitzar aquest tipus d'imatges per les seves obres. Podem trobar l'ús de fotografies que fa l'autor en obres com *Parella d'enamorats en el bosc*, de 1965, *Retrat de Liz Kertelge* de 1966, o *Brigid Polk* del 1971.

Anuncis publicitaris

Richter es veu interessat per les imatges que extreu dels anuncis publicitaris, sobretot per la rigidesa i la fredor que mostren els models i els propis objectes en aquest tipus d'imatges. Aquests són extrets del seu context habitual i col·locats en un espai diferent, completament preparat per rebre aquell cos estrany, i crear una imatge falsa que cridi l'atenció de l'espectador i el convidi a comprar el producte que aquella imatge promou. Aquesta falsedat de la pròpia imatge interessa l'artista, qui busca personatges i situacions arbitràries, per tal de construir obres amb el mateix to. Richter veu la publicitat com una font inesgotable d'aquest tipus d'imatges construïdes. Un altre element que es troba en les imatges

⁷² Roslitz en l'article "El punt on ens trobem". A: AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic* contemporani. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p.117.



Gerhard Richter, *Cr 90, Swimmers*, 1965

publicitàries és la repetició d'un tema o d'un tipus d'imatge, per tal de convèncer el subconscient de l'espectador que aquell és el millor producte, sens dubte. Aquesta repetició mecànica de prototips concrets d'imatges interessen a Richter, qui en la seva producció artística no para de repetir certs tipus d'imatges, fins que com a espectadors sentim un lligam intern amb aquella tipologia d'imatge.

Fotografies de premsa

De manera similar a la que utilitzà Andy Warhol anteriorment, Gerhard Richter extreu fotografies de la crònica de successos dels diaris, buscant imatges objectives que retratin esdeveniments brutals que coneixem sempre a través de la premsa i la televisió. Aquestes imatges intenten ser el més descriptives possibles, i aquesta fredor descriptiva és el que atreu Richter a retallar-les i utilitzar-les posteriorment en la seva obra. Personatges que no coneixem, accions violentes, successos importants, guerres llunyanes, gestos polítics, tot esdevé material de treball per Richter. Aquest no es veu interessat en l'element narratiu que duu la imatge, sinó en la seva tonalitat freda i distant, característica de qualsevol medi informatiu de masses. De la mateixa manera que la majoria d'artistes pop –Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns als Estats Units; Sigmar Polke a Alemanya; Hervé Télémaque a França, Richard Hamilton a Anglaterra, i Pablo Genovés a Espanya -, Richter entén les fotografies de premsa com a material econòmic, de manipulació fàcil i ràpida, que li permet recrear narratives diferents a partir d'un material que és comú a tots els espectadors, material d'ús quotidià.

Obres com *Acht Lernschwester*, *Vuit aprenents d'infermeria*, realitzada en el 1966, o *Swimmers*, realitzada l'any anterior, són clars exemples de l' utilització d'imatges extretes de la premsa. Alguns d'aquests treballs recullen a més a més, connotacions polítiques, com en la sèrie *Oktober*, en què Richter retrata uns presumptes terroristes alemanys que no van ser jutjats en el seu moment.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 30, *For 48 portraits*, 1971

Els retrats d'enciclopèdia

Richter va realitzar al 1971, una sèrie de retrats clàssics de persones cèlebres universalment. Aquests personatges han destacat aportant el seu coneixement i la seva obra a la humanitat en general, tant en els àmbits de la ciència, com en el de les lletres i les arts. Tots aquests retrats estan extrets de l'enciclopèdia. Aquesta font els dóna aquest caràcter rígid, caracteritzat per un tipus de fotografia objectiva, estereotipada i uniformitzadora. Tots els personatges són importants, i són retratats amb els mateixos barems, amb unes característiques formals idèntiques: retrat de bust, postura rígida, posat seriós, mirada impersonal. Richter manté i potencia aquestes similituds entre si, i aquesta manera de retratar tan rígida, mantenint aquestes característiques alhora de passar les fotografies a la tela, i també a l'hora d'exhibir la sèrie de retrats, els quals els col·loca en fileres ordenades, mantenint sempre la mateixa distància i les mateixes tonalitats neutres dels grisos mates de les fotografies d'impremta.

Podem veure com, en tots els casos, el motor per escollir aquest tipus d'imatge prové del plaer que sent Richter a l'hora de seleccionar-la. Aquesta selecció està relacionada amb el que ell mateix considera l'alliberament que sent mitjançant la utilització d'aquest recurs, doncs ja no sent la pressió que havia sentit anteriorment a l'hora d'escollir temàtica, models, forma, composició i gamma cromàtica per la realització d'una obra. Mitjançant la selecció d'una fotografia, l'artista es veu alliberat davant la possibilitat que ell mateix s'atorga per transformar una vulgar foto en una veritable pintura.

Durant aquest procés de selecció i d'apropiació, Richter va objectivant totes les característiques del propi gènere que agafa, de manera que la seva pròpia fascinació inicial que sent quan escull una imatge es va minimitzant fins a crear una obra objectiva en ella mateixa. Aquest mètode de treball li permet pintar el que vulgui, sense sentir el pes de l'elecció subjectiva. Tota selecció passa pel sedàs del filtre de la



Gerhard Richter, *Deer*, 1963 / Gerhard Richter, *Mustang Squadron*, 1964 / Gerhard Richter, *Secretary*, 1964

fotografia, que va recollint moments que poden ser útils per la creació artística. Aquest sentit de llibertat és completament necessari en tot procés creatiu, i tot artista el busca en algun moment. Richter el troba cap a finals dels anys seixanta, mitjançant l'ús de la fotografia com a punt de partida de la creació de la seva obra, la qual és sovint, la reproducció manual d'aquella imatge escollida. Així doncs, com en tots els moments de llibertat, el món s'obre davant de l'artista. Richter pot pintar tot el que desitgi apropiar-se, l'únic fet indispensable és que aquest element estigui prèviament fotografiat; pot pintar doncs qualsevol objecte fotografiat, sempre que aquest tingui versemblança i aporti sensació de credibilitat; o sigui, sempre que com a fotografia tingui un clar caràcter de representació.

En tots els casos, tant si Richter utilitza fotografies de premsa com si són de l'àmbit familiar o de l'enciclopèdia, el que fa és utilitzar una reproducció de la realitat, enlloc d'adreçar-se a la realitat mateixa. Obté aquesta reproducció de la realitat mitjançant les fotografies extretes d'aquesta realitat. Aquesta podria ser la justificació del seu procés de treball: l'artista ja no s'apropa a la realitat per entendre-la i posteriorment explicar-la mitjançant el llenguatge artístic i la pròpia subjectivitat de l'artista, sinó que s'apropa a la realitat mitjançant les reproduccions que obté d'aquesta, que li arriben en format fotogràfic.

L'artista ja no treballa *au plein-air*, l'artista ja no coneix personalment els models, ja no els rep en el seu taller, ja no cal que conegui la seva particularitat psicològica, l'artista ja no construeix escenes mentalment per després recrear-les mitjançant el dibuix, l'artista ja no ha de recrear mitjançant la invenció ni batalles, ni coronacions reials, ni victòries napoleòniques. Avui l'artista pot treballar a partir de la informació que obté mitjançant les fotografies que busca o troba. L'artista pot pintar paisatges llunyans des del propi taller; l'artista pot retratar models que tan sols coneix en somnis; l'artista pot retratar de la mateixa manera la seva amant que la reina del seu país; l'artista no cal que inventi res.



Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 58, *trees*, 1970

Això és precisament el que li agrada fer a Gerhard Richter, utilitzar les reproduccions de la realitat, per tal de retratar-la, amb comoditat i distància. D'aquesta manera, s'allibera de la pressió d'escollir un tema i representar-lo, aconseguint alhora una forma de corregir una manera de veure i fer massa subjectiva. Richter considera que quan dibuixa del natural, intervé excessivament en la forma de representar allò que veu, perquè ha de prendre mesures, ha de corregir certs efectes de la perspectiva, ha de convertir les tres dimensions de l'espai real en les dues dimensions de l'espai del paper on creixerà el dibuix. Richter creu que totes aquestes modificacions el que fan és allunyar-nos de la representació de la realitat, la vicien. Per evitar-ho, Richter entén la fotografia com la millor eina. La imatge fotogràfica ja ha estat traspasada a les dues dimensions del paper, l'escala ja ha estat reduïda per tal d'encabir la imatge vista a l'espai delimitat del paper, les formes ja queden delimitades de manera clara i concisa.

En la fotografia la realitat ha estat retratada de manera el més objectiva possible; i aquesta mínima desviació de la realitat que s'obté mitjançant la fotografia, és el que li atreu a Richter. Aquest artillugi li permet oblidar totes les lleis que havia après per representar la realitat mitjançant el dibuix, i pintar de manera el més neutra possible, alliberant-lo de les pròpies experiències personals. Richter explica:

La fotografia senzillament ha de concernir-me més que la història de l'art; doncs és una reproducció de la meua realitat, de la nostra realitat actual. I no la vaig agafar com a substitut de la realitat, sinó com a recolzament de la realitat... Necessito la foto més objectiva per corregir la meua manera de veure. Quant dibuixo, per exemple, un objecte del natural, començo a estilitzar-lo i a modificar-lo de manera que correspongui a la meua visió de les coses i a la meua formació. Quan copio una foto, puc oblidar tots els criteris d'aquesta formació i, per tant, pintar contra la meua voluntat.⁷³

⁷³ *La photo devait obligatoirement me toucher davantage que la histoire de l'art. Elle était l'illustration de ma réalité, de notre réalité présente. Je ne l'ai pas prise comme un substitut de la réalité, mais comme une béquille face à cette dernière. J'ai besoin de la photo, plus objective, pour corriger ma manière de voir. Si par exemple, je peins un objet d'après nature, je risque de le styliser et de le transformer pour qu'il corresponde à mes conceptions et à mon éducation. Mais si je copie une photo, tous les critères et les modèles tombent en désuétude et je peins pour ainsi dire contre ma volonté.* Paroles de Gerhard Richter a Gerhard Richter. *Textes. Les presses du réel. Collection Relectures. Dijon, 1999. P.52.*

La fotografia, doncs, li permet a Richter treballar amb imatges, contenint-se dins la literalitat del llenguatge fotogràfic. La importància no està doncs en el debat entre el medi fotogràfic o el pictòric, sinó en la imatge com a entitat, com a essència pura, com a continent d'una experiència real. Aquesta intensitat que conté la imatge en ella mateix, convida a Richter a consumir i produir imatges de manera gairebé compulsiva.

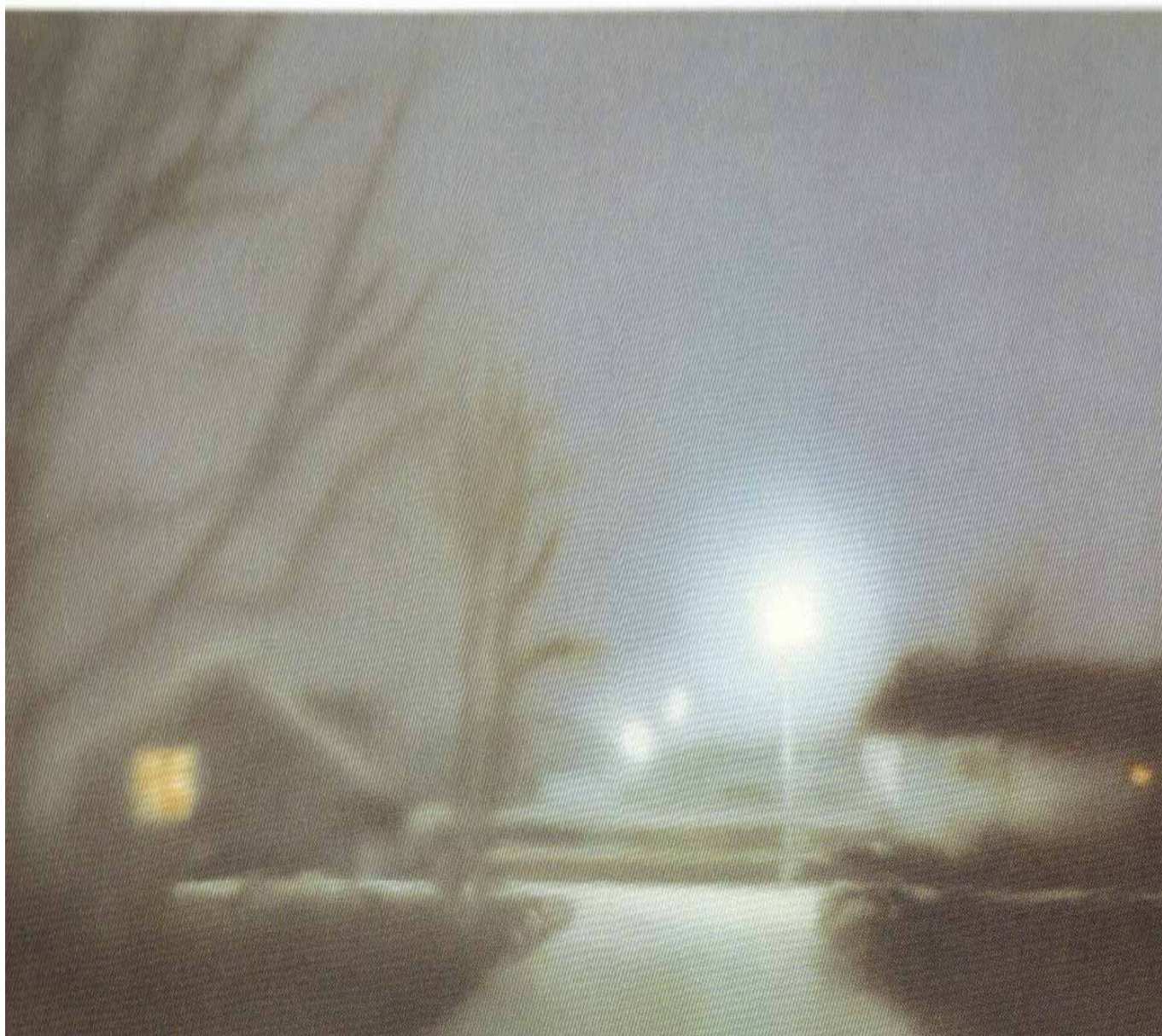
L'*Atlas* és un recull exhaustiu de la recol·lecció d'imatges que ha fet durant dècades, però la resta de la seva obra, és també una mostra d'aquest interès en la imatge en si. Les seves obres recullen mostres d'imatges abstractes i figuratives, d'imatges personals i de públiques, d'imatges trobades i d'imatges buscades, d'imatges en color i en blanc i negre. El seu treball, doncs, podria ser resumit com una investigació exhaustiva i profunda de la imatge en si mateixa. Si queda clar aquesta afirmació, la resta es manté en un segon terme: el debat de si l'obra de Richter és pintura o bé és fotografia cau pel seu propi pes.

Podríem definir l'obra de Richter com un retrat de la Imatge, sota totes les seves formes i models. La realització d'aquest treball és pictòric en quan a matèria, però el medi que utilitza en claredat és el fotogràfic. D'aquesta manera, Richter va teixint una realitat autèntica i amb caràcter, que tan sols la podem trobar en les seves obres. Per aquesta raó, el descobriment de la seva obra ens provocarà una necessitat cada vegada més creixent de conèixer aquesta realitat que en forma pot semblar pública, però que en fons és la pròpia de l'artista. En aquesta intencionalitat de fer un retrat objectiu d'imatges de la realitat trobades, Richter va creant un arxiu alhora personal i alhora comú. Com si és tractés d'una realitat alhora coneguda però al mateix temps amb accent personal, l'espectador es veu atrapat, per tal de discernir la realitat que coneix i aquella que el pintor li mostra.

A tall d'aclariment:

Per realitzar un estudi general de l'obra de Gerhard Richter es necessitaria un context més ampli i pausat. L'objectiu d'aquesta tesi no és la de realitzar aquest estudi exhaustiu sobre la seva obra artística. Sinó que la intenció és realitzar una reflexió entorn les relacions que estableix Richter entre el medi fotogràfic i el pictòric, com també les repercussions conceptuals que aquest gest provoca.

En aquesta línia de recerca, ens centrarem en quatre punts que, creiem, poden donar una visió entorn aquesta problemàtica: la distància que s'estableix entre l'artista i la realitat més propera; el concepte de simulacre i la idea de reconstrucció a partir dels fragments d'aquesta realitat; les diferents formes en què trobem les relacions entre fotografia i pintura en la seva pluralitat artística; i el to de *readymade* que tenen les reproduccions pictòriques que Richter realitza a partir de fotografies.



2.1.1. Art com a simulació d'una realitat llunyana

Gerhard Richter, *Wilhelmshaven*, 1969

2.1.1. Art com a simulacre d'una realitat llunyana

Podríem afirmar que Gerhard Richter reconstrueix la *seva* realitat, utilitzant el referent que obté d'aquesta realitat, a través del procés fotogràfic, el qual li permet crear una representació d'allò real de manera fragmentària. Richter, tal com ja ho havien fet anteriorment Andy Warhol i els artistes pop americans, no s'apropa a la realitat per tal de conèixer-la i explicar-la, sinó que recrea un món paral·lel al seu, mitjançant la reconstrucció de diferents imatges, de tipologies, formes i orígens diversos. Aquesta representació de la realitat representada a partir d'imatges, crea una representació simulada de la realitat. La construcció d'aquest discurs simula conèixer de primera mà les coses, però ràpidament ens adonem que la representació de les coses ve determinada per la visió d'aquestes a través de la imatge fotogràfica. El coneixement del món ja no és directe, vivencial, sinó que està filtrat per una sèrie de mecanismes tècnics – la impremta, la càmera fotogràfica, la televisió, Internet- que ens proporcionen una imatge traduïda a dues dimensions, una imatge consumible, manipulable, a partir de la qual podem recrear el nostre propi món.

Richter reconstrueix el món objectiu, i no ho fa basant-se en el record de les seves pròpies experiències, sinó mitjançant l'acumulació compulsiva d'imatges extretes del seu entorn més immediat: de la premsa, dels anuncis, de les enciclopèdies, dels llibres, del àlbum familiar. Aquestes imatges són referents d'algun tipus de experiència, esdevenen narració fragmentària d'un fet, el qual no necessitem haver-lo viscut en primera persona per poder-nos-els apropiari. Totes les imatges tenen el mateix valor, la de simulacre d'una experiència, i totes elles creen una realitat, la realitat simulada.

Gerhard Richter cita i reproduïx exactament algunes de les imatges que li cauen a les seves mans. A diferència d'altres artistes, com és el cas de Robert Rauschenberg, Richter no interpreta ni afegeix res a la imatge, no vol crear un discurs subjectiu a partir d'una imatge neutra, sinó que vol aconseguir la mateixa neutralitat intrínseca a la imatge trobada. A diferència també dels



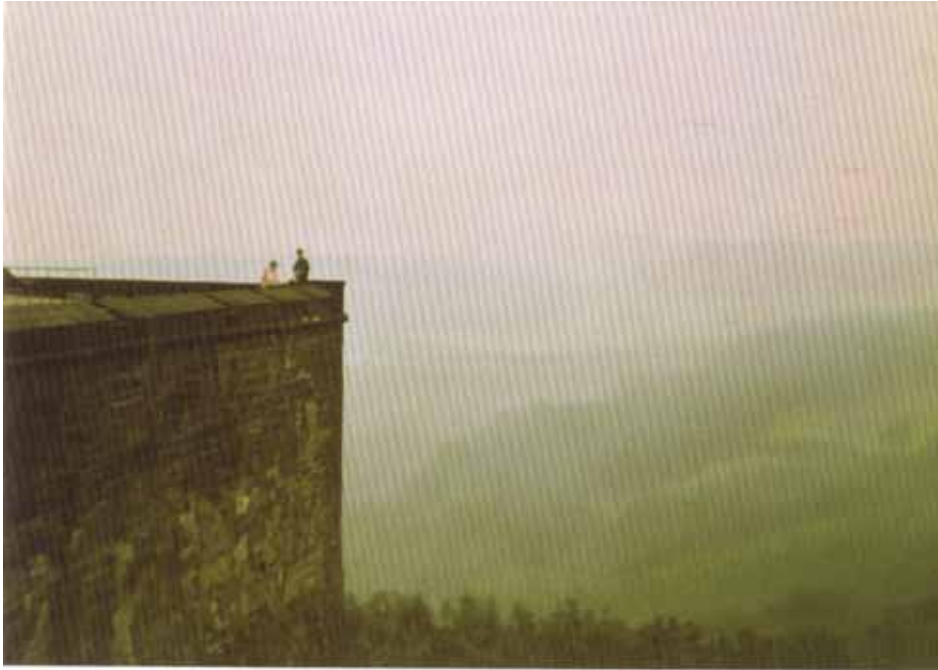
Gerhard Richter, *Wiesental*, 572-4, 1985

ready-mades de Marcel Duchamp, la intervenció en la peça és mínima. A partir de l'objecte trobat –sempre en format fotogràfic –, Richter no hi incorpora res, al contrari, intenta mantenir el mateix grau d'informació, la mateixa tonalitat, la mateixa superfície plana de la imatge. Richter no té res a afegir. Richter no ens explica res de nou. L'artista tan sols ens mostra una realitat, que malgrat tenir aspecte aparentment “real”, en el fons es tracta d'una realitat completament simulada, fingida per un tecnicisme que no té com a finalitat la pròpia demostració del esdeveniment, sinó que en l'aparença de estar enfront una realitat objectivament verídica.

Fins i tot el mateix procés de treball de Gerhard Richter està basat en el simulacre. Vèiem que la seva relació amb l'exterior es realitzava mitjançant la selecció contínua i constant d'imatges provinents de diferents fonts i punts de la realitat. De tota la magnitud d'imatges que conformen el món, Richter en selecciona tan sols unes quantes, les quals arxiva en *l'Atlas*. D'aquest arxiu personal que va conformant la seva visió del món –visió alhora personal, i alhora amb un to completament objectiu –, Richter selecciona alguna imatge que li interessa de manera gairebé irracional, la qual utilitza per construir la seva imatge.

Richter copia a mà la producció d'imatges que en origen són produïdes mitjançant processos mecànics i productes químics fotosensibles. Per fer-ho, calca la projecció d'una imatge fotogràfica, mitjançant llapis sobre la tela i la pinta posteriorment a l'oli, considerada com la pintura clàssica per excel·lència. D'aquesta manera, Richter imita a mà una tècnica de reproducció múltiple. En aquest procés manual, però amb to mecànic, la càmera veu els objectes, sense entendre'ls, i la mà els reconeix en el moment que els calca. En aquest procés existeix un rebuig evident a l'ús de la reproducció mecànica en la producció d'obres d'art, però, en canvi, Gerhard Richter es dedica a simular, amb la màxima cura possible, la forma i les característiques d'aquest tipus de reproducció múltiple, però sense abandonar el sistema clàssic de producció manual de les obres, creant una peça única.

En aquesta simulació, l'artista suggereix mitjançant els colors a l'oli, les tonalitats grises de les fotografies en blanc i negre, així com també les tonalitats descolorides de les fotografies en color antigues, en què hi observem com el temps s'ha anat enduent la saturació dels colors. Aquest és un altre tipus de simulacre, la simulació cromàtica.



Gerhard Richter, *Königstein*, 1987

Richter també utilitza aquest recurs alhora de treballar la forma: com anunciàvem anteriorment, Gerhard Richter calca les formes de la imatge fotogràfica original, i per tant no construeix cap tipus d'espai en cap sistema de representació espacial, doncs les formes ja han estat ordenades per l'aparell fotogràfic. Tampoc no ha de construir cap tipus de composició, doncs aquesta ja ve donada, ha estat anteriorment pensada per l'ull anònim moltes vegades que ha enquadrat i ha disparat la càmera fotogràfica. La imatge final, doncs, tot i semblar fotogràfica, no ho és. Però alhora, podríem dir, que malgrat no ser fotogràfica, ho és.

La peça esdevé un simulacre d'una visió fragmentària d'una realitat que sembla ser propera, però que en realitat és llunyana i impersonal. D'aquesta manera, la visualització de l'obra de Richter està més propera de la simulació actual definida per Jean Baudrillard, en que l'essencial no és la producció d'objectes, sinó la reproducció d'objectes. Segons Baudrillard, "la simulació no oculta res, o millor encara, oculta precisament l'absència de tot possible significat".⁷⁴

L'obra de Richter, malgrat pugui tenir forma d'atlas o de mostrari publicitari, no ens mostra el significat de les coses, sinó que ens mostra l'allunyament de les coses i la pèrdua de tota significació. La seva és una visió melancòlica d'una realitat que cada dia és més distant de nosaltres, i que tan sols hi tenim accés mitjançant mecanismes de reproducció massius. En l'article "El punt on ens trobem" Rainer Rochlitz explica:

Qualsevol imatge de Richter, ja sigui figurativa, abstracta, reflectant o transparent, és també alhora una quasi-imatge, una imatge citada, mimificada, simulada, negada, desitjada sense esperança, com els paisatges romàntics.⁷⁵

Veiem, doncs, com el tema del simulacre està latent en tota l'obra de Gerhard Richter, ja sigui en les seves peces abstractes, o bé les figuratives. Totes elles funcionen com a imatges no complertes, com una *quasi-imatge*, en paraules del crític francès Jean-François Chevrier. Aquesta falta de rotunditat alhora de mostrar-nos una imatge, fa que l'autor posi l'accent més en el fet de simular la representació d'una imatge que en la pròpia imatge. Richter

⁷⁴ BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003. p. 77.

⁷⁵ AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. pp. 114-115.



Gerhard Richter, *Candle (546-2)*, 1983

cita una imatge, la mostra de manera borrosa, la nega, la reinventa, l'exposa, donant una gran importància al fet de suggerir un simulacre de la pròpia imatge inicial, modèlica. En els inicis de la seva trajectòria, Richter va declarar com una revelació el descobriment de l'estratègia metodològica de treballar a partir de fotografies, doncs a partir d'aquell moment ja no havia de decidir res més que la imatge a reproduir.

En aquest procés creatiu, Richter demostra clarament com la imatge que ha creat és una construcció artificial i personal a partir d'una informació que en algun moment va ser real. En aquest tipus de proposta, l'artista tampoc crea la posta en escena de la imatge, doncs aquesta la pren en préstec de la fotografia que troba. El fet de treballar a partir d'imatges ja creades, li proporciona a Richter gran tranquil·litat perquè no ha de compondre, ni decidir temàtica, ni seleccionar enquadrament, ni tan sols gamma cromàtica per tal de construir la seva imatge: tan sols ha de copiar minuciosament una imatge que ja existeix. Però ni tan sols té la pressió de que ha de ser exactament igual a la original – com en el cas dels hiperrealistes -, sinó que ha de procurar que la imatge resultant sigui igual de neutra, fragmentària i banal com la original.

El procés de treball de Richter és molt diferent, doncs, del procés que utilitzen en el mateix moment molts artistes per tal de reconstruir una imatge, com pot ser el cas del propi Jeff Wall, o de Cindy Sherman o bé de Thomas Demand. Aquests dediquen gran part del seu mètode de treball a localitzar espais, a construir escenografies, a crear vestuaris i maquillatges, en buscar actors i actius, per tal de simular una imatge que pot semblar nova, però que es refereix a realitats ja vistes.

Gerhard Richter utilitza imatges que ja han estat realitzades, accions que ja han succeït, actors i personatges que han realitzat l'acció que la fotografia retrata. D'aquesta manera, Jeff Wall simula una acció en el temps present, fent-nos creure que està succeïnt de manera espontània en el transcurs dels segons que es succeeixen successivament davant la càmera. En canvi Gerhard Richter simula un moment que forma part del passat, doncs la font és sempre una imatge que va succeir, que va ser fotografiada, revelada, positivada, posada en el flux del intercanvi d'imatges, que posteriorment va ser vista per l'artista, va ser seleccionada, projectada, dibuixada i, finalment, pintada.

Sota la revisió d'aquests dos processos, podríem afirmar doncs, que Jeff Wall es mou en el temps present, gràcies a la manipulació que fa del temps i de la recreació de les accions, mentre que Gerhard Richter treballa en el període temporal del passat, creant una obra en temps present, però amb alta càrrega nostàlgica, potenciada per aquest pes que conté del passat.

En el cas de Gerhard Richter, fins i tot podríem dir que la temàtica és una simulació de la subjectivitat pròpia de l'artista, és una construcció construïda per ell mateix, a partir de la selecció d'imatges ja preexistents, que Richter troba en format de fotografies.

Tot està condensat en superfícies brillants o mates, en superfícies del conegut format familiar del 10x15, o per pòsters de 100x70, en fotografies a tot color i en imatges en blanc i negre, en fotografies realitzades de forma *amateur* i d'altres amb rerefons professional, en imatges de caire científic i altres amb intenció publicitària. En la visualització primera de la seva obra, ens pot semblar en algun moment que està parlant d'ell mateix, que ens mostra experiències personals, fragments del seu passat, esperances, il·lusions. Però en una segona lectura, podem intuir que Richter s'amaga darrera les obres, utilitzant-les com si fossin unes màscares, i sense deixar entreveure la seva subjectivitat.

Tot, absolutament tot, ha estat descrit en aquest llenguatge, i està capturat en imatges estàtiques que corren pels àmbits de caire més íntim, com també de caire professional i informatiu. Richter es qüestiona, enmig de tot aquest garbuix d'imatges, la utilitat de crear-ne de noves, i l'alternativa d'utilitzar imatges que ja existeixen, que ja han estat composades, enquadrades, disparades, revelades i positivades; regalades, comprades o venudes, trobades.

Gerhard Richter concep la fotografia, no tan sols com el tipus d'imatge que funciona de manera habitual i que informa en la nostra època, sinó que gràcies a l'espontaneïtat que pot tenir, quan és buida d'intencions artístiques, aquesta parla molt de nosaltres mateixos.⁷⁶

Formalment la simulació del format fotogràfic és una de les constants en l'obra de Gerhard Richter. L'artista recrea, mitjançant la pintura a l'oli, la forma en què se'ns mostra una fotografia: agafa i potencia una característica

⁷⁶ Benjamin H.D. Buchloh li pregunta a Gerhard Richter, en una entrevista realitzada en el 1986, el motiu de la seva selecció de les imatges fotogràfiques. Richter respon "perquè busco aquelles imatges que parlen de nosaltres mateixos." (*I looked for photographs that showed my present life, the things that related to me.*)

formal de la fotografia, sobretot quan és de l'àmbit *amateur*, el que en anglès i en francès es coneix com el *flou*, és a dir, aquell tipus d'imatge que per falta de lluminositat en l'escena, o per tremolor del fotògraf, la imatge queda moguda i borrosa, poc nítida, amb els contorns poc definits, i les tonalitats que es veuen barrejades. A Richter li interessa molt aquest no *savoir faire* del fotògraf aficionat, aquesta poca claredat que conté la imatge. El fet de no dominar els recursos fotogràfics, o bé de no disposar d'un aparell digne fa que no aconseguixi la imatge buscada, sinó que li aparegui una imatge borrosa, amb poc interès descriptiu, però amb molta plasticitat en ella mateixa. Aquest tipus d'imatge, que sovint el propi fotògraf llença a les escombraries, és, en canvi, un estímul plàstic i conceptual de gran interès pel propi Richter. Aquest busca en el tou d'imatges que ens acompanyen, imatges espontànies, sense pretensions artístiques, que estiguin vives i que ens mostrin les imperfeccions, els desitjos, les pors i els descobriments de les persones en general.

En moltes ocasions, Gerhard Richter pinta en el quadre el marge blanc propi de les fotografies antigues. També trobem en alguns casos, fragments de textos que normalment acompanyen les fotografies en els diaris, meticulosament pintats a mà, reafirmant d'aquesta manera la seva condició primera de fotografia.

Un altre dels entorns on Richter busca imatges per citar-les posteriorment és en un àmbit més impersonal que en el de l'àmbit íntim de la fotografia d'aficionat: en la fotografia publicitària. D'aquest tipus d'imatges, Richter s'interessa per les idealitzacions de les imatges de les publicitats, de les seduccions directes i fàcils que utilitzen, de la immediatesa estímul-resposta que provoquen, de la fredor que contenen en elles mateixes, de la poca informació real que ens aporten de les coses, i de la quantitat d'informació banal i supèrflua que aporten. Aquesta fredor la troba encara més accentuada en un altre entorn, la fotografia que s'utilitza pel registre de persones, tant en l'àmbit policial, com podrien ser les fotografies d'identitat de delinqüents, o de presoners de camps de concentració. També troba neutralitat en l'àmbit informatiu i acadèmic, com per exemple, aquell ampli recull de fotografies d'identitat completament estilitzades i homogènies dels personatges cèlebres que es troben en l'enciclopèdia, i que Richter va utilitzar per realitzar la sèrie *48 Portraits*.

Richter és fidel sempre a la idea de mantenir la manera en què ens parla



Gerhard Richter, *48 portraits*, exposició, 1971

cada tipus d'imatge: la innocència de la fotografia *amateur*, la fredor de la imatge publicitària, la homogeneïtat de la fotografia d'identitat, etc. Fins i tot, en les pintures abstractes sembla parlar-nos del propi gènere abstracte, amb la màxima intensitat possible. Aquesta intenció es veu reflectida en el títol, ja que tots els quadres que formen part d'aquest grup duen el títol de “pintura abstracta”, acompanyat d'un número de registre.

Una de les característiques de la seva proposta és que els temes als quals fa referència en les seves obres, són tractats també com a exemplars d'un gènere al qual pertanyen. La imatge pintada, doncs, va més enllà de l'anècdota concreta que s'ha desenvolupat en l'espai delimitat del quadre i s'expandeix cap al seu propi gènere artístic, buscant referències més globals. Utilitzant l'estratègia de pintar paisatges típicament paisatgístics, retrats que tenen una forma clara de retrat, i realitzar pintures abstractes de caire molt abstracte, Richter aconsegueix que l'espectador es vegi convidat no només a observar la imatge que té davant seu, sinó també a fer una reflexió en relació al gènere al qual es refereix. L'espectador es veu implicat en el fet d'associar la imatge representada en el gènere que li pertany, fent una relació amb el caràcter que té en la societat. D'aquesta manera, l'espectador no resta passiu davant una obra, sinó que aquesta li desencadenen tota una sèrie d'associacions, que fan que l'experiència de visualització de l'obra surti de la pròpia sala, i s'expandeixi a un àmbit més ampli i personal de la fotografia per part de l'espectador. Durant aquest procés, Richter aconsegueix que sota l'aparença fràgil i anecdòtica de la imatge seleccionada, es desencadenin tot un joc d'associacions que potencien la imatge i la duen a la col·lectivitat del seu propi gènere. Aquest fet fa referència a la reflexió sobre la tasca intrínseca de la pintura, reflexió que està inherent en tota l'obra de Gerhard Richter.

Tot es pot fotografiar. L'absurd, l'estúpida de les imatges fotogràfiques banals, sense estil ni intenció artística, li donen una força a l'obra que per Richter és “més potent que les deformacions practicades pel surrealisme i per Bacon.”⁷⁷ I com que, fins fa poc, la fotografia era la imatge “creïble” per excel·lència del nostre temps, la realitat construïda de manera simulada per Gerhard Richter ens sembla a primera vista, una imatge real del nostre món.

⁷⁷ AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p. 118.



2.1.2. L'Atlas, reconstrucció fragmentària del món

Gerhard Richter, *Atlas, panell 111- cities*, 1968

2.1.2. *L'Atlas*, reconstrucció fragmentària del món mitjançant imatges fotogràfiques

Per cada d'obra d'art que esdevé física, hi ha moltes variacions que no esdevenen.

Sol Lewitt

Si busquem la definició d'*Atlas*, trobem una definició que s'ajusta perfectament a la peça que Gerhard Richter titula amb aquest nom. Atlas es defineix com una "*Col·lecció sistemàtica de làmines, dibuixos, planxes*".

No sabem si en el diccionari alemany existeix una definició que sigui tant fidel a l'obra de Richter, la qual recull un enorme quantitat de làmines, dibuixos que l'artista col·loca meticulosament en diferents planxes. A la definició de l'Enciclopèdia Catalana hi faltaria incloure el terme fotografia. Potser el terme "dibuix" es podria actualitzar amb el mot "imatges", el qual pot incloure dibuixos, pintures o fotografies. O potser la paraula "planxa" fa referència a les planxes de gravat que s'utilitzaven antigament per descriure un objecte mitjançant la imatge. Si fos així, la definició seria encara més literal a la peça de Richter.

Però en el mateix diccionari hi trobem altres definicions que també ens poden interessar:

"Col·lecció sistemàtica de mapes o esquemes cartogràfics", "Sistema muntanyós de plegament alpi d'Àfrica d'uns 2 700 km de llargada, paral·lel a la costa del nord-oest, travessa el Marroc, Algèria i Tunísia", "El satèl·lit més intern de Saturn, de forma irregular, amb un radi màxim de 20 km i una òrbita amb un semieix major de 137 700 km", "Un dels titans, la genealogia del qual és molt diversa", "Primera vèrtebra dels tetràpodes, articulada amb el crani, i molt modificada respecte a la primera vèrtebra dels peixos".⁷⁸

⁷⁸ Definicions extretes de l'Enciclopèdia Catalana, <http://www.enciclopedia.cat/cgi-bin/CercaGEC3.exe?APP=CERCAPAR&PAG=0001&PAR=atles> [13/05/2008]



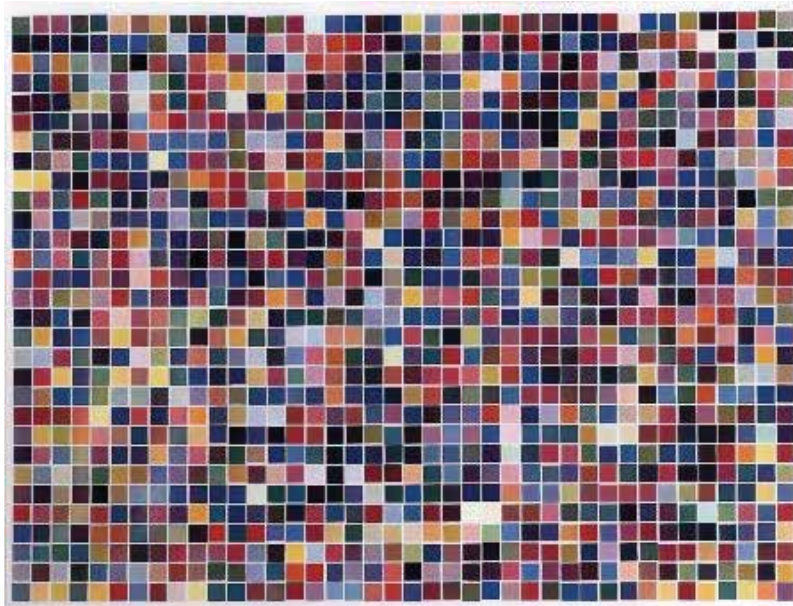
Gerhard Richter, *Atlas*, Panell 1, *Família*, 1962-66

Aquesta complexitat de móns –el cartogràfic, el botànic, el físic, l'astronòmic, el mitològic- que s'acullen en el mateix mot sembla definir encara millor la peça *Atlas* de Gerhard Richter. Aquesta obra funciona de manera autònoma respecte el gruix de l'obra artística de Richter, la qual s'engloba en el *Catalogue Raisonné*. Però alhora l'*Atlas* funciona com a nucli de tota la seva extensa obra pictòrica i fotogràfica, la qual parteix o es refereix en algun moment a alguna imatge recollida en l'*Atlas*.

Com hem vist anteriorment, a mitjans dels anys seixanta, Richter va començar a conservar les fotografies que utilitzava com a models per realitzar els seus quadres, i a finals de la dècada, va decidir reunir en plafons aquelles fotografies que eren importants per les seves pintures, que podrien haver estat utilitzades com a models, malgrat finalment moltes d'elles tan sols existiren com a fotografies en si mateixes. Richter va ordenar les reproduccions per afinitats temàtiques, agrupant-les en grups reduïts, els quals la vista podia abastar en una sola mirada, i les va enganxar sobre panells de cartró blanc, de mesures estàndards -50x65 o 50x70 i 50x35 cm -. En els primers panells varien sovint els formats i el nombre de les imatges que el conformen, però a mesura que es va ampliant l'arxiu, el nombre d'imatges esdevé estàndard, i s'acostumen a organitzar en sèries de 4, 6, 9, 12 o 20 fotografies.

En aquesta obra, que funciona alhora com a obra d'art autònoma i com a treball de documentació, l'artista hi ha arxivat de manera constant i sistemàtica, un gran nombre d'imatges (o làmines, o dibuixos, o fotografies) que conformen el seu propi món, el qual ens mostra sense pudor.

Actualment l'arxiu està compost per més de 5.000 fotografies, il·lustracions, imatges, dibuixos, làmines, pintures i planxes. Fullejant l'edició impresa de l'*Atlas*, -que Richter edita des del 1972, quan exposa per primera vegada els panells originals de la peça -, o visitant físicament l'exposició, veiem una gran quantitat d'imatges de temàtiques variades, que ens mostren objectes, personatges, esdeveniments, preocupacions i discursos molt diferents, que conviuen o es desenvolupen en el mateix espai, el nostre món contemporani.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 281, *colour fields*, 1973

Les imatges de Richter parlen, sobretot, del seu temps, i del seu passat més recent; inclou fotografies de la Història moderna alemanya, de la geografia d'arreu i també fotografies de la seva història personal.

Si bé en els primers panells hi predominen les imatges en blanc i negre, a mesura que avancen els panells, i el temps va succeïnt-se, les fotografies adquireixen cada vegada més color. Fins i tot, les imatges van passant d'allò més públic a la part més privada de la seva pròpia vida. Tot i que les primeres imatges són més llunyanes temporalment que les que apareixen en els panells posteriors, no pot observar-se una cronologia rigorosa, sinó que Richter incorpora estratègicament grups d'imatges que trenquen amb el possible fil lineal temporal.

Armin Zweite defensa la idea que aquest trencament d'una possible concepció lineal del temps està íntimament relacionat amb la idea d'un tot global, el propi Zweite ho explica:

Richter considera aquest fons d'imatges com una totalitat espacial, que s'experimenta de forma simultània i no successiva.⁷⁹

El món és complex, la vida varia, la realitat no està mai quieta, el present d'avui caduca just demà, tan sols la memòria i les fotografies, poden recordar-ho.

Passegem per un espai expositiu que ha estat expressament dissenyat pel propi Richter, qui en cada ocasió crea un disseny adequat per mostrar de la millor manera possible aquest treball. Els panells recobreixen les parets de la sala, com si es tractés d'una segona epidermis, sense deixar espais buits. D'aquesta manera, la nostra mirada s'encadena d'un panell a un altre, emborratxant-nos amb tanta imatge. Però aquest *tempo* d'observació és el que dóna sentit a l'obra, i al sortir de la sala ens sentim bombardejats per un gran nombre d'imatges que, malgrat tenir procedència i tons molt dispars a vegades, comparteixen el mateix espai: la realitat quotidiana.

⁷⁹ Zweite a "L'Atlas de fotografies, collages i esbossos de Gerhard Richter", A: AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p.93.

La realitat quotidiana ha estat fotografiada per nombrosos fotògrafs, de diferents parts del món i amb objectius dispars. Fotògrafs *amateurs* que disparen instantànies en els seus moments feliços, i que guarden zelosament en el seu àlbum privat; reporters de guerra, que mostren la part més cruel de la humanitat; fotògrafs publicitaris que intenten mostrar el producte tot embel·lint-lo; persones que viatgen i fotografien els símbols que demostren “haver estat allí”.

A Richter sembla interessar-li tot tipus de fotografia; exceptuant tant sols la fotografia “artística”, perquè considera aquest tipus de fotografia com una manera d’empobrir les imatges, de compondre excessivament la imatge, sense deixar cap marge d’error a l’atzar o als imprevistos tècnics de la pròpia càmera o del propi subjecte que realitza la fotografia.

El propi Richter explica la concepció que té de la fotografia artística:

(Les fotografies artístiques) són imatges profundament empobrides, amb el seu joc de llums i ombres, les seves harmonies i els seus efectes compositius. En canvi, la foto familiar, on tothom es plantifica just al centre de la imatge, desborda literalment de vida.⁸⁰

Una de les declaracions més polèmiques i conegudes de Richter és la que afirmava categòricament que “algunes fotos d’aficionats són més bones que el millor Cézanne”.⁸¹ Si avui l’enunciat encara ens pot semblar polèmic i, fins i tot exagerat, és perquè estem llegint aquesta frase en quant a judici de valor, i en quant a la forma i la manufactura de les dues peces, una fotografia no professional i un quadre dels millors quadres de Cézanne.

Però creiem que el plantejament de Richter, no es queda ni en la forma de les obres, ni en el valor com a obra d’art; sinó que l’enunciat defensa la fotografia *amateur* com a portadora en si mateixa –i sense una recerca artística– del noema propi de la fotografia, *l’això-ha-estat*.⁸²

⁸⁰ Jean-François CHEVRIER en l’article “Entre les belles arts i els mitjans de comunicació”. A: AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p. 37.

⁸¹ *Ibid.* p.38.

⁸² Concepte definit per Roland Barthes, en relació el moment instantani de la fotografia.

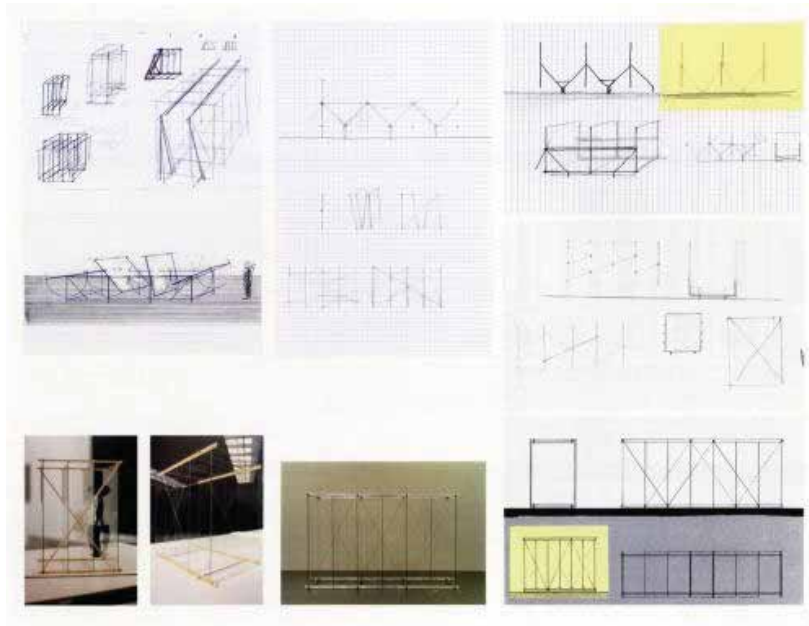
Roland Barthes ja fa una distinció entre el concepte d'*amateur* en fotografia respecte el que pot tenir en altres àmbits, en els quals la lectura és pejorativa i inferior respecte al concepte de professional: "D'ordinari l'*amateur* és definit com una no maduració de l'artista: com algú que no pot –o no vol– elevar-se fins la mestria d'una professió. Però en el camp de la pràctica fotogràfica és l'*amateur*, pel contrari, qui assumeix el caràcter de professional: doncs és ell qui es troba més proper al noema de la Fotografia."⁸³

Les fotografies que Richter selecciona o realitza, i que col·loca en l'*Atlas* són, sense voler ser obres d'art, testimoni que aquells esdeveniments han succeït, i que la prova és la pròpia imatge fotogràfica. Amb l'*Atlas*, Richter sembla dir-nos "tot això ha succeït, i aquí ho podeu veure." No hi ha imatges punxants, ni extraordinàries, ni fotografies realitzades amb filigranes tècniques: són fotografies "normals", realitzades sense cap intenció artística per diferents fotògrafs, o per ell mateix.

En aquest fet rau una de les limitacions, provocada pel propi Richter, d'aquesta peça: malgrat que ens col·loca davant nostre totes aquestes imatges, descriptives d'una realitat que ens és propera, aquestes pròpies imatges ens impedeixen "veure més enllà" d'elles mateixes. Malgrat que les imatges puguin semblar-nos explícites i descriptives, la seva pròpia essència com a fotografia no ens permet conèixer cap tipus d'informació més enllà de tots aquells elements que estan col·locats de manera ordenada sobre la superfície llisa de la fotografia. Aquesta és enganyosa en si mateixa, malgrat sembla ser el llenguatge que ens pot proporcionar més informació de les coses. La fotografia tan sols ens ensenya la imatge d'allò que està imprès en la seva superfície; sense poder accedir a la lectura de com està construïda la imatge, ni a poder obtenir informació més extensa o profunda sobre el tema retratat. La capa d'informació que ens ofereix és molt fina, com la pròpia superfície fotogràfica (i si gratem una mica, la trenquem i no hi trobem res més).

Sent completament coherent amb el llenguatge que utilitza, Gerhard Richter sembla explicar-nos moltes coses sobre la realitat en el seu arxiu fotogràfic, però en el fons, darrera les imatges en si, no hi trobem cap tipus d'informació més profunda o més subjectiva. Les fotografies de l'*Atlas* ens

⁸³ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós. Buenos Aires, 2005. p.151.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 740, *Vertical panes*, 2006

proporcionen una informació immediata i evident de les coses –ja coneixem les glaceres, els sotabosc, Venècia, els núvols, les valls i els rierols -. Però quan intentem anar més enllà d'aquestes imatges, no hi trobem coneixement, ni tan sols emoció. És la pròpia evidència inherent a la fotografia la que limita el seu camp de coneixement.

Les paraules que Roland Barthes dedica a aquest fet implícit en el noema fotogràfic semblen ser una descripció del sentiment que tenim després d'observar detingudament l'*Atlas* de Richter:

No puc aprofundir, perforar la Fotografia. Tan sols puc escombrar-la amb la mirada, com una superfície quieta. La Fotografia és *plana* en tots els sentits del terme.⁸⁴

La banalitat de les imatges que Richter selecciona i ordena en l'*Atlas* és de fet el nexa comú que uneix la gran majoria de fotografies que donen forma a aquest arxiu, i que l'estructuren de manera íntima i forta alhora. Més que per la temàtica recurrent, el format o les similituds cromàtiques que podem establir entre els diferents panells que conformen l'*Atlas*, el denominador comú de gran part de les fotografies és que són imatges “normals”, que no desperten un interès punxant en l'espectador com a imatges, ni desconcerten, ni sorprenen, ni tan sols fereixen l'espectador (segurament les imatges més torbadores són les que fan al·lusió a la Història recent d'Alemanya, amb escenes fotografiades de Hitler i dels camps de concentració).

El gran gruix d'imatges poden ser intercanviables, les fotografies de Groenlàndia podrien ser substituïdes per imatges de la Patagonia argentina; les imatges de les vistes aèries podrien ser preses d'altres ciutats, o de paisatges; les flors que apareixen en l'*Atlas* podrien ser altres; fins i tot els personatges que apareixen retratats esdevenen anònims i prescindibles, en el fons poc ens importa que sigui la filla de l'artista o sigui una jove anònima, són persones que es troben retratades en l'*Atlas* però podrien perfectament no ser-hi.

El nombre d'imatges que s'assemblen és molt gran. Aquestes són col·locades de manera sistemàtica de manera similar, formant sèries temàtiques i compositives, potenciant sens dubte l'anonimat i l'anivellació de valor de les fotografies.

⁸⁴ *Ibid.* p. 160.

Enmig de la gran massa de fotografies que s'ordenen mitjançant una estructura rígida i constant, cap imatge sobresurt com a protagonista; cap imatge és més important que una altra. Totes participen de la mateixa manera, i amb la mateixa intensitat, en la construcció de la realitat autònoma que conforma l'*Atlas*. Ni tan sols les imatges que han estat utilitzades com a models per la creació d'un quadre per part de Richter, destaquen enmig de la massa visual que forma l'arxiu de fotografies.

Evidentment no podem deixar de crear una relació conceptual entre aquesta selecció d'imatges banals i objectives per part de Gerhard Richter amb el que seria un dels assajos més destacats en relació a la fotografia, *La chambre claire. Note sur la photographie*, escrit per Roland Barthes al 1980, que ha condicionat la concepció de la fotografia en la contemporaneïtat. En aquest text, Roland Barthes realitza un estudi del signe expressiu de la fotografia, de l'obra com a mecanisme productor de sentit, proposant la lectura semiòtica de diverses fotografies. En aquesta lectura, evidencia el fet que quan observem una fotografia, normalment no distingim entre la fotografia (el significant) i l'objecte o el subjecte reproduït (el significat). Aquesta falta de distinció provoca, sobretot quan contemplem fotografies realitzades per *amateurs* que ens fixem únicament amb allò que està reproduït en la imatge, sense tenir en compte la pròpia fotografia, i la seva construcció, tant tècnica com estructural.

A diferència de la pintura, en què l'observador sempre té en compte el com ha estat construïda la imatge, en la forma de representació que ha utilitzat el pintor, en el cas de la fotografia, i sobretot, com dèiem, en la fotografia d'afecionat, l'observador tan sols es fixa amb allò representat. A partir d'aquesta primera premissa, Barthes fa una distinció entre dos aspectes propis de la fotografia, que ell anomena l' *studium* i el *punctum*.

Roland Barthes descriu la definició dels dos termes:

Intentaré nombrar aquests dos elements que la seva copresència establia l'espècie d'interès particular que jo tenia per aquestes fotos. El primer, visiblement, és una extensió, que jo percebeixo bastant familiarment en funció del meu saber, de la meva cultura; (...) remet sempre a una informació clàssica.(...) Milers de fotografies estan fetes amb aquest camp, i per elles puc sentir una espècie d'interès general, emocionat a vegades, però aquesta

emoció és impulsada racionalment per una cultura moral i política.(...) Es el *studium*, (...) que vol dir l'aplicació a una cosa, el gust per algú. El segon element ve a dividir el *studium*. Aquesta vegada no sóc jo qui el va a buscar, (...) és ell qui surt a l'escena com una fletxa i ve a punxar-me. Aquest segon element l'anomenaré *punctum*; doncs, *punctum* és també: punxada, forat, petita taca, petit tall, i també casualitat. El *punctum* d'una foto és aquell atzar que en ella em despunta (però que també em fa mal, em punxa).⁸⁵

En el lèxic de Barthes, que serà utilitzat a partir de llavors en molts altres textos referents a la fotografia, el concepte *studium* fa referència a l'interès general que provoca la imatge fotogràfica, el qual propicia un interès culturalment mediatitzat, una reacció general. L'interès que la imatge fotogràfica d'aquest tipus desperta en l'espectador no és potenciant una lectura original i individualitzada, sinó que desperta un interès comú amb molts altres espectadors.

En canvi, el terme *punctum* és utilitzat per fer referència al poder que tenen certes imatges –o certs detalls inherents en una imatge- per irritar, sorprendre l'espectador, trencant amb l'afecció general que podia provocar l'*studium*. El *punctum* va més enllà dels interessos generals de grup, i fa que la fotografia en si desperti un interès personal, un dubte que augmenta la curiositat per desxifrar aquella imatge que en un primer moment ens ha irritat o ens ha sorprès. Com explicita Barthes, “el *studium* pertany a la categoria del *I like/I don't*, i no del *To love*.”⁸⁶

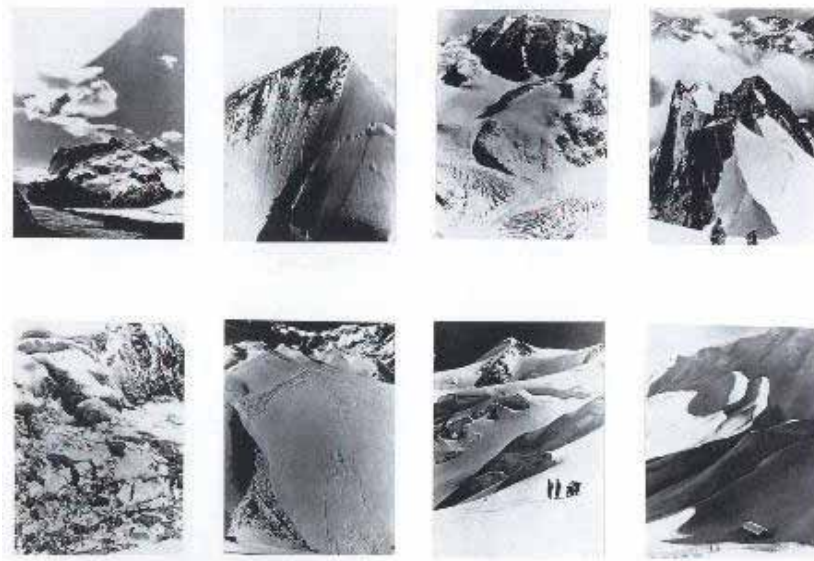
Sembla que Richter coincideixi amb la diferenciació d'aquestes dues tipologies d'imatges fotogràfiques que realitza Barthes, decantant-se clarament per les imatges del primer grup, el més habitual, l' *studium*. Les fotografies que Richter ha col·locat en *l'Atlas*, han estat seleccionades, enmig d'una gran quantitat d'imatges existents, des del punt de vista del *studium*.

En general, les imatges de Gerhard Richter desperten un interès moderat i suau, no ens sorprenen, ni ens desconcerten ni ens fascinen, ni ens alteren com a espectadors.

Al contrari, totes les seves imatges formen part d'un món visual que ja coneixem, i sobretot, d'una forma de veure les coses a la que estem

⁸⁵ *Ibid.* pp. 57-59.

⁸⁶ *Ibid.* p. 60.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 129, *Mountain range*, 1968

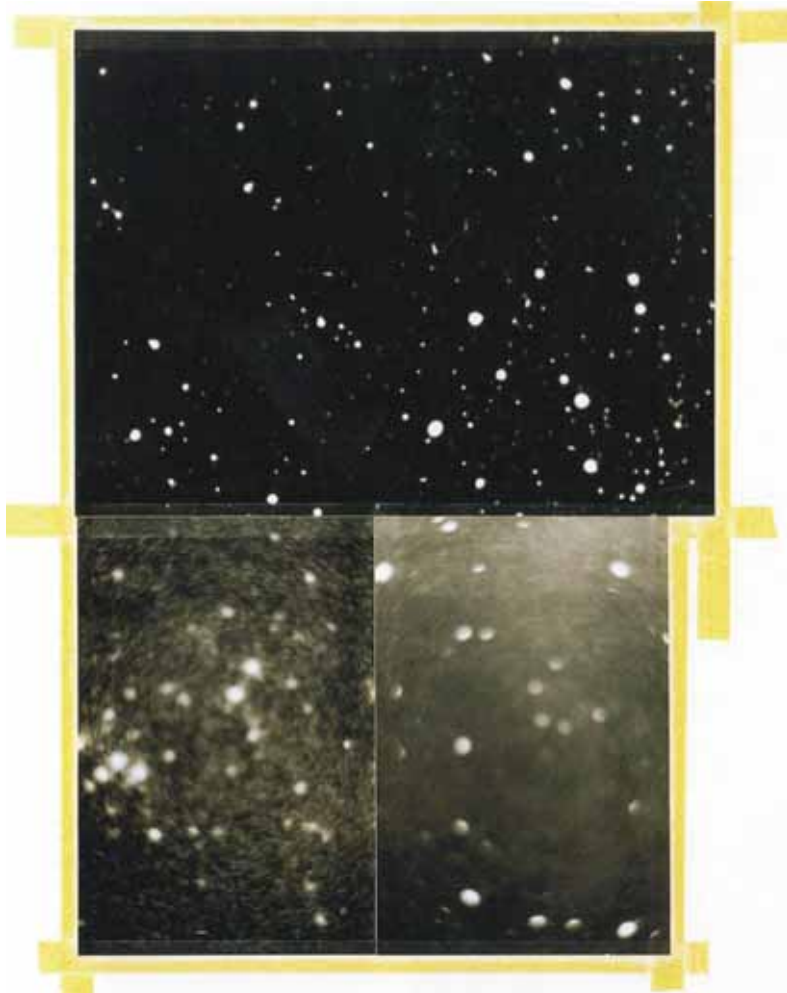
completament habituats. Gran nombre d'imatges estan tretes del gruix d'imatges sense particularitats diferenciadores que il·lustren les notícies a la premsa, les quals estan esmorteïdes, neutralitzades, sense provocar-nos ni rebuig ni irritació, malgrat el tema a la que es refereixen ens en pot fer. Les fotografies realitzades per fotògrafs *amateurs* se situen al grup d'imatges que no ens sorprenen, perquè mostren temes quotidians, de forma banal, i sense sorpreses. Moltes de les fotografies que apareixen a l'*Atlas* podrien ser substituïdes per moltes d'altres, de manera que el *punctum* de les imatges és gairebé inexistent.

En la visualització del global de la peça, la sensació no és de voler anar més enllà, fer una lectura més transcendent de les imatges, perquè aquestes, mostrant-se de manera expansiva al llarg de centenars de panells, i mantenint el mateix to neutre durant més de 5.000 imatges, semblen estar-nos dient “el que hi ha és el que esteu veient”. Aquest anivellament de les imatges, aquest crear un tot inseparable, que malgrat les seves imatges es poden intercanviar o substituir per altres, la forma i el contingut conceptual del treball resta inalterable.⁸⁷

A més a més, aquesta contundència que manté el conjunt el posiciona a una lectura present, malgrat que les imatges formin part del passat. En aquest treball no existeix, per part de Richter, la recerca d'un to nostàlgic, d'una metàfora que equilibra la fotografia amb el passat.

La forma en què Richter ens mostra clarament les imatges, i el fet que aquestes tan sols apel·lin a una lectura culturalment ja establerta, posicionen el treball en el moment de la lectura de l'obra. El sotabosc que veiem en el panell 777, no ens transporta al passat en el que Richter o algú altre va realitzar la imatge fotogràfica, sinó que ens mostren *aquell* sotabosc de la mateixa manera com si l'estiguéssim veient nosaltres mateixos en aquest precís moment. La imatge ni ens convida a traspasar més enllà del que hi pot haver darrera el sotabosc, -la mirada recorre tots els detalls que l'epidermis de la fotografia ens mostra d'aquella realitat fotografiada -, ni tampoc ens convida a viatjar en el temps i situar-nos en el passat en què, evidentment, s'ha realitzat la fotografia.

⁸⁷ Per aquesta raó ha estat possible mostrar l'*Atlas* en diferents ocasions i amb estats molt distints, des de la primera vegada que es va mostrar al 1972, a Utrecht, que l'*Atlas* contenia 315 panells, fins als 783 actuals, sense que el treball perdés la seva identitat i el seu interès.



Gerhard Richter, *Atlas*, sheet 79-*Stars*, 1968

Una vegada més, sembla que hi ha forts lligams conceptuals entre l'artista alemany i el filòsof francès. Les fotografies de l'*Atlas* no ens desperten records (ni ens aporten al passat imaginari de Richter, ni tampoc ens activen records personals que es podrien establir per proximitat en experiències comunes). Les imatges de Richter funcionen més com a *contre-souvenir* que com a records. Com defineix Barthes, i contràriament al que se suposa, la "fotografia no desperta cap record, sinó que bloqueja el record i el converteix en el seu contrari, el "*contre-souvenir*".⁸⁸

L'*Atlas* no funciona com a plataforma reveladora de passat i potenciadora de records, sinó que la seva exhaustivitat i la seva neutralitat fotogràfica funcionen com a amnèsia pel record. La visualització dels milers de fotografies no ens ha provocat el record de tantes experiències que es podrien associar amb les imatges representades, sinó al contrari, es mostren tancades en si mateixes, en forma de present absolut, sense possibilitat ni de pensar el passat ni el futur. El que es mostra al llarg de tots els panells és l'objecte a observar, sense possibilitats de veure-hi més enllà.

Les connexions entre Gerhard Richter i Roland Barthes es poden estendre més enllà de l'*Atlas*, i les podem trobar en les seves produccions pictòriques. Roland Barthes apuntava que una fotografia sempre és invisible, no és allò que percebem. De la mateixa forma, Richter sembla necessitar pintar les fotografies perquè aquestes perdin la seva condició d'invisibilitat, i esdevinguin cosa, objecte factual, visible.

Igual que en el món *real*, en el qual les coses es desenvolupen de manera paral·lela, i se solapen i canvien; en l'*Atlas* de Richter, no hi ha un ordre temàtic ni rigorosament cronològic, sinó que les imatges s'agrupen per proximitat de motius o de forma, creant històries i línies de lectura que s'entrecreuen contínuament, que a vegades es complementen i a vegades s'oposen. D'aquesta manera, després d'una sèrie de fotografies de camps de concentració i extermini, apareixen fotografies pornogràfiques.

⁸⁸ Zweite en el text "*L'Atlas de fotografies, collages i esbossos de Gerhard Richter*". A:AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p. 96.



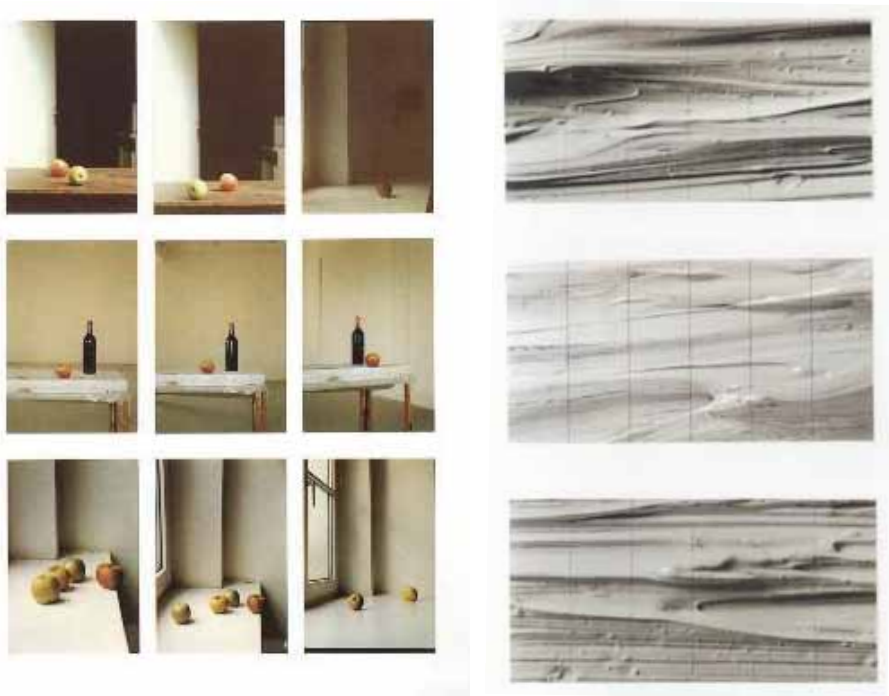
Gerhard Richter, *Atlas*, sheet 414-double portrait, 1981

L'*Atlas* comença amb fotografies de família, que es barregen amb retalls de premsa i fotografies de revistes, de models, de mobles i pentinats. Continuem amb retrats de gent cèlebre, el líder polític xinès Mao, filòsofs, músics, científics. Imatges neutres que Richter troba en una enciclopèdia –la qual li proporciona ja aquella uniformitat de tamanys i tons que tan li interessa, i que repetidament ell mateix recrea –, i que més tard utilitzarà per pintar els famosos *48 Portraits*. Cares conegudes al costat de tantes cares anònimes, de secretàries, joves estudiants, infermeres, amics seus, parelles d'enamorats, prostitutes, paletes que comparteixen espai amb fotografies de territoris variats, de muntanyes, de rius, glaceres, i d'objectes, d'avions, d'ampolles.

Tot tipus d'imatges sembla tenir lloc a l'*Atlas* de Richter, de la mateixa manera que ell mateix descobrirà, meravellat, en els seus primers anys de trajectòria artística, que tot pot ser pintat. Tot doncs, pot ser fotografiat, i arxivat.

Cels canviants, amb núvols. Cotxes, es mesclen amb milers de flors. Fotografies dels atacs terroristes del 18 d'octubre. Fotografies de traços de pintura, de graelles i textures. Fotografies d'Adolf Hitler. Imatges de Joseph Beuys, entre les poques fotografies d'obres d'art. Vistes aèries de ciutats, plànols i esbossos van seguits de reines, cérvols i volcans. La seva filla Betty i la seva dona. Més esquemes per projectes encara no realitzats comparteixen panell amb proves d'edicions o amb fotografies de pintures. Més retrats de dones, i en alguna hi trobem un tímida autoretrat. Imatges del disseny de la seva pròpia casa i del taller. Esbossos de les exposicions del propi Atlas.

Estrelles, vaixells i avions. Natures mortes, amb ampolles, i pomes, a l'estil de Cézanne. Fotografies de pintures seves, abstractes i fotopintures. Fotografies de Venècia. Un naixement d'una altra filla, àmpliament documentat. El seu creixement. Imatges de Groenlàndia, paisatges de Canàries i de Suïssa, fotografies d'espelmes, d'ampolles i de pomes. Fotografies de pintures abstractes. I més paisatges, molts paisatges.



Gerhard Richter, *Atlas*, sheet 441, *apples and bottle*, 1984 / Gerhard Richter, *Atlas*, panell 104, *Photographic Details of colour Samples* (B/W), 1973

Una vegada hem vist la globalitat de les imatges que conformen l'Atlas, tenim una visió àmplia del món, i la sensació d'haver vist moltes coses, d'haver tafanejat en moltes vivències d'altri, però que també ens recorden les nostres (els viatges, els paisatges, l'amor, la pintura, els naixements, el color). L'amplitud de la temàtica és enorme, i l'arxiu està format actualment per un gran nombre d'imatges –ha passat de tenir 343 panells en el 1972 fins tenir-ne 733 a l'actualitat -.

Després de la lectura o visió de l'*Atlas*, sortim, doncs, baldats. Necessitem temps per digerir tot allò que hem vist. Com tot arxiu, l'*Atlas* no està creat per una visualització complerta i immediata, sinó que cal recórrer a ell en múltiples ocasions, amb la intenció de conèixer noves parts de l'*Atlas* personal de Gerhard Richter.

Atlas no és, doncs, un arxiu arbitrari, perquè segueix un ordre rigorós, malgrat els paràmetres siguin de caire subjectiu i formal. La seva estructura és rígida, les imatges estan col·locades per grups, seguint nexes temàtics o formals. La classificació temàtica s'estableix entorn a certs nuclis, omnipresents durant el recorregut de l'arxiu: els paisatges, amb vistes tant urbanes com naturals; els objectes aïllats, que tenen certa similitud amb el gènere pictòric de la natura morta; els retrats; i el grup format per esbossos, proves, dissenys i projectes d'instal·lacions.

Generalment la similitud formal ve donada o bé per la coincidència temàtica de les imatges, o bé perquè sovint la lluminositat o la tonalitat de les imatges resten invariables en un mateix plafó. D'aquesta manera, cada panell adquireix amb gran rapidesa una identitat estètica pròpia, podent funcionar com a obra en si mateixa, i allunyant-se del simple recull d'informacions gràfiques. En molts panells, hi trobem fotografies d'una sola sessió fotogràfica, registres d'un paisatge en un mateix moment del dia, les quals mantenen unitat cromàtica o compositiva. Cada panell, tot i formar part del global de l'arxiu, té autonomia estètica i de contingut en ella mateixa, pot ser vista com una composició pictòrica, és una imatge que pot ser llegida en si, o la podem relacionar amb altres panells, creant possibles recorreguts de lectura diversos, personals i que poden prendre direccions molt diferents, depenent de cada espectador o del moment de lectura.

Sovint les imatges aporten informacions que es complementen entre si; i sovint trobem imatges contradictòries entre elles. Com si de la realitat es tractés.

Tot aquest arxiu enorme d'imatges s'emmagatzema amb cura, i cada grup de fotografies es col·loca en un sol panell. En cada un d'ells podem trobar des d'una sola fotografia fins a trenta-sis, en el cas de les fotografies de persones cèlebres. En els primers panells de l'*Atlas*, formats principalment per fotografies extretes de la premsa, els formats de les imatges són força irregulars, el que provoca que la composició de les imatges en la superfície del panell sigui menys ordenada que en la majoria de panells que segueixen, doncs sovint estan formats per fotografies de tamany estàndard, doncs sovint són fotografies realitzades pel propi Richter, i positivades en un laboratori professional, amb el tamany habitual.

Les imatges s'emmagatzemen amb atenció, de la mateixa manera com si es tractés de la memòria; per tal de no oblidar-les, de no perdre-les, i poder recórrer a elles, en el moment que sigui necessari. Potser per aquest motiu és necessari un cert ordre, que ens permeti localitzar un tipus d'imatge de manera més o menys immediata, enmig dels milers d'imatges que conformen l'arxiu. Però de la mateixa manera que la memòria no està partida de manera matemàtica en parcel·les de coneixements independents, sinó que sovint les àrees es mesclen, i ens és difícil recuperar una idea que sobreviu enmig de moltes d'altres, l'*Atlas* no està compost per àrees temàtiques rígides i tancades, sinó que les fotografies s'agrupen per temes similars, però que no queden condensats en un sol grup de panells, sinó que podem trobar més endavant, altres imatges del mateix tema.

Així doncs, les fotografies de paisatges no estan recollides en una única part de l'arxiu. Les imatges de paisatges van apareixent contínuament, i són agrupades de manera formal, i en la majoria de panells en que hi ha fotografies de paisatge existeix un nexa de forma molt important, provocat perquè sovint la presa de les fotografies han estat realitzades en un mateix indret i en un únic dia.

En l'arxiu de la memòria hi ha informacions que utilitzem sovint, i altres que resten intactes, algunes semblen que s'hagin perdut dins la massa informe de records, i malgrat les vulguem recuperar, a vegades no podem, doncs s'han esfumat. Altres apareixen de sobte, sense esperar-les, i apareixen com una visió nítida que dura tan sols uns segons. De la mateixa manera que ho fa la memòria, Richter utilitza algunes de les imatges de l'*Atlas*, algunes seran pintades a posteriori, però la majoria no.

El gruix d'imatges de l'*Atlas* resten en un segon terme i no són necessàries per realitzar un quadre, però són necessàries per crear la xarxa d'informacions visuals que conforma l'arxiu, i tot el treball artístic de Richter. Sense aquesta xarxa, -imaginem-nos per un instant que Richter no treballés amb aquest arxiu enorme d'imatges, o que no l'hagués mostrat mai -, el treball pictòric de Richter tindria un altre sentit; veuríem pintures realitzades a partir de fotografies, però no veuríem el valor que té per ell el món de les imatges.

Per realitzar una Foto pintura, Richter necessita tenir un recull extens d'imatges, entre les quals en selecciona una, per tal de dur-la a la tela. Però a Richter no li interessa la fotografia seleccionada, de manera autònoma, que transportarà mecànicament a la tela. Per ell és molt més important tota la xarxa d'imatges visuals que ha anat construint, que es relaciona de manera íntima i directa amb la gran quantitat d'imatges que l'envolten, i ens envolten, en el dia a dia. A diferència dels pintors hiperrealistes, a Richter no el mou el motor de descriure amb el màxim detall *una* fotografia determinada, sinó que la fotografia que utilitza podria haver estat una altra, la seva veïna en l'arxiu *Atlas*.

Així doncs, Richter fuig de l'ús d'una fotografia com a icona d'un tema, i per aquesta raó és tan important mostrar tot el ventall de fotografies que prèviament ja ha seleccionat, i que formen part també de la seva obra artística.

Evidentment, Richter necessita fer una selecció enmig de totes les imatges que veu, i que selecciona, per tal de realitzar algunes imatges de manera pictòrica.

En el seu diari, explica el seu procés de treball:

Veig incomptables paisatges, en fotografio a penes un de cada 100.000 i en pinto a penes un de cada 100 de fotografiats. Per tant, cerco alguna cosa molt definida; de tot plegat puc concloure que sé què vull.⁸⁹

De tota la gran quantitat d'imatges que veu diàriament, en fotografia una part que, en realitat, és molt petita en proporció respecte les que veu; a

⁸⁹“*I see countless landscapes, photograph scarcely one in 100 000, painting hardly one in 100 photographed landscapes –I am therefore looking for something quite specific; from this I can conclude that I know what I want*”Anotació de Gerhard Richter del 12 d'octubre de 1986 en el seu diari. *Notes 1964, A: Gerhard Richter, Texts escrits i entrevistes*, e. Per Hans-Ulbrich Obrist. Frankfurt, 1993. p.17.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 506, *Cologne*, 1993 / Gerhard Richter, *Atlas*, panell 449, *landscapes*, 1986

partir d'aquestes imatges fotogràfiques, en pinta algunes, en proporció encara més minsa. Aquest procés de filtratge que utilitza mitjançant el medi fotogràfic, li serveix per seleccionar algunes imatges –les quals no tenen més importància que les que les succeeixen –, enmig de l'allau d'imatges que veiem diàriament.

La fotografia serveix alhora de filtre i d'aturador, doncs sense ella, la imatge s'esmunyiria a gran velocitat. La càmera fotogràfica i, sobretot els processos químics de revelat i fixació, permeten aturar el que és tan sols un instant irrisori en la gran cadena d'imatges que conformen la realitat de cada dia.

Richter relaciona de manera íntima les imatges que recull i emmagatzema en l'arxiu *Atlas* amb el seu treball artístic. De fet, gairebé totes les Fotopintures que Gerhard Richter ha realitzat tenen el seu origen en fotografies que formen part de l'*Atlas*. Richter selecciona d'aquest arxiu personal aquelles imatges que, per interès propi i completament subjectiu, decideix pintar. Després d'utilitzar-les com a model, les torna al panell del qual les havia extret. D'aquesta manera l'obra *Atlas* i l'obra pictòrica, dialoguen contínuament, intercanviant informacions gràfiques.

Però l'*Atlas* no funciona únicament com a contenidor d'imatges que possiblement poden ser pintades. Si fos així, l'*Atlas* formaria part tan sols parcialment del conjunt de l'obra de Richter, doncs faria al·lusió a les seves Fotopintures. Però com hem vist, la seva obra s'amplia i crea obres distintes de les Fotopintures, des de les Pintures Abstractes, a les pintures Grises, o al seu treball d'edicions, instal·lacions i dibuixos. L'*Atlas* també recull totes aquestes experiències artístiques, i en ell hi trobem esbossos preparatius de diferents obres, com la sèrie de *Colour Tables*, en què Gerhard Richter recull les possibles composicions de color a partir de les taules de color de les cases de pintura industrial.

L'*Atlas* és una gran enciclopèdia d'imatges visuals, i en ell trobem moltes imatges de caire experimental, que Richter realitza amb la mateixa intenció creativa que rau en tota la seva obra, la de crear imatges. Fotografies de foc, retrats realitzats a velocitat lenta, macros de fragments de pintures seves, esbossos de composicions, fotografies *overpainted*, dissenys de taules, projectes per la seva pròpia vivenda. En aquest arxiu, Richter inclou també els dissenys que ell mateix crea per l'exposició dels mateixos panells de l'*Atlas* en

diferents espais expositius; o esbossos d'espais expositius que l'artista projecta, però que no han existit mai.

Proves, imatges i més imatges. L'*Atlas* sembla ser el laboratori on Richter treballa de manera lliure i seguint les seves pròpies normes, en busca de noves imatges, extretes del propi món real, però filtrades per tamisos subjectius. En l'*Atlas* fins i tot hi trobem recursos tècnics que Richter utilitza en les seves pintures, com pot ser l'efecte borrós de les imatges. A vegades Richter fotografia imatges que troba en llibres o en els diaris, fent reproduccions directament, sense trípod i sense suficient distància focal, i les imatges resultants no són nítides, sinó que estan completament borroses. El fet d'incloure aquest tipus d'imatges en l'arxiu, mostra el posicionament de Richter envers aquest tipus d'imatge, que a l'artista alemany li sembla molt interessant, doncs provoca en l'espectador una necessitat d'intuir certes informacions, per tal de llegir la imatge de forma personal. En aquestes imatges, doncs, la informació no es donada de forma categòrica, sinó que és suggerida. L'efecte borrós crea una distància respecte el model, oferint una imatge nova i gairebé autònoma, apropant-se al terreny abstracte.

Helmut Friedl defineix aquest procés:

Fotografiant els models que ha trobat en revistes i llibres de manera desenfocada, Richter crea un espai entre el què s'ha reproduït i l'espectador. Aquest ha de fer un esforç suplementari per veure en les imatges borroses, allò que anhela veure.⁹⁰

No és casual que sovint, les fotografies que Richter torna a fotografiar de nou i que, posteriorment, inclou a l'*Atlas* facin referència a temes polèmics, o si més no delicats.

Fullejant l'arxiu, podem veure com algunes de les imatges més borroses són fotografies dels camps de concentració de l'època nazi, que Richter ha extret de llibres, o que en el panell següent ens trobem fotografies

⁹⁰ "By photographing the models he has found in magazines and books out of focus, Richter creates a space between what is reproduced and the viewer. The voyeur has to perform supplementary work to see what he or she wants to see in the paintings." Helmut FRIEDL, Helmut. *Gerhard Richter. Atlas. d.a.p.* New York, 2006. p.8.

pornogràfiques. Sembla que Richter substitueix la morbositat del tema -de diferent forma en tots dos casos -, per un difuminat que ens amaga parcialment el dolor de la visió de les imatges que reflexen la crueltat dels camps d'extermini alemanys, i alhora ens amaga la part més explícita del sexe en les imatges pornogràfiques professionals, que Richter troba en revistes especialitzades. Mitjançant el mecanisme del difuminat, Richter proporciona a l'espectador una visualització més fàcil d'aquest tipus d'imatges, provocant un interès en la pròpia lectura, doncs el desenfoc convida l'espectador a imaginar tots aquells detalls que el desenfoc s'ha empassat.

En el cas de les fotografies pornogràfiques, el vel borrós, augmenta l'interès per aquelles imatges, propulsant la participació imaginativa del lector. En el cas de les imatges dels camps de concentració, l'efecte borrós permet a l'espectador mirar les imatges durant més temps, doncs l'efecte borrós disminueix part del dolor que provoca la imatge en l'ànima de l'espectador.

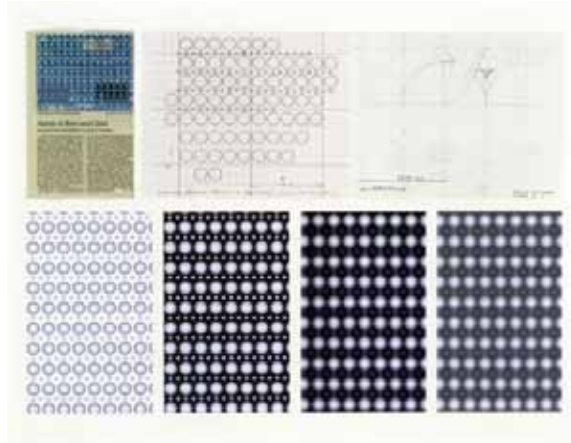
L'*Atlas* s'entén com una eina de treball, a partir de la qual Richter va iniciar moltes de les seves obres pictòriques, creant un vincle molt fort entre elements que pictòricament ja no era possible conciliar.⁹¹

Però aquest arxiu no és tan sols l'acumulació de models per a les pintures –això tan sols és una petita part, tant del seu contingut com de la seva funció -, sinó que té un sentit molt més ampli, en què tots els elements recollits formen part d'una reflexió que genera el propi Richter sobre el fet pictòric, les seves possibles funcions i formes en la realitat contemporània.

Sense aquesta peça, l'obra de Richter tindria segurament una altra lectura. La manera en què Richter va eixamplant l'*Atlas*, transcorre de manera paral·lela a la forma en què el *Catalogue Raisonné* del mateix artista va creixent.

Però no hem de concebre l'*Atlas* com la mare de l'obra de Richter, sinó com a obra que es va desenvolupant de manera paral·lela a la seva obra pictòrica.

⁹¹ Arwin Zweite descriu, “el material reunit en els plafons és la base d'operació, que lliga allò que, com a pintura, ja no és conciliable.” A: .” *L'Atlas de fotografies, collages i esbossos de Gerhard Richter*”.AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p.83.



Gerhard Richter, *Atlas*, panell 745, *strontium*, 2006

Així doncs, les relacions entre la “*Col·lecció sistemàtica de làmines, dibuixos, planxes*” (*l’Atlas*) i l’arxiu de pintures realitzades al llarg de més de quatre dècades (el *Catalogue Raisonné*) són constants, i tots dos projectes es fonen en un de sol: el d’investigar contínuament en la percepció, emmagatzemant i creant d’imatges, en el fet doncs, de realitzar un únic Arxiu d’Imatges.



2.1.3. Contaminació dels medis artístics

Gerhard Richter, *Firenze*, 2000

2.1.3. Contaminació dels medis artístics: diàleg entre fotografia i pintura

“Vull realitzar una fotografia”⁹²

Aquesta frase de Richter, sembla mostrar-nos clarament l'objectiu de la seva proposta creativa, crear una fotografia. Enfront aquesta declaració tan explícita, tan sols podem preguntar-nos, quina necessitat té Richter d'utilitzar el medi pictòric.

Malgrat que moltes de les seves imatges tenen una base evidentment fotogràfica, la majoria d'elles estan realitzades mitjançant pintura a l'oli. Ens preguntem per què Richter no crea imatges fotogràfiques mitjançant el propi medi fotogràfic? Quina necessitat té de recórrer a la pintura per tal de crear imatges, si el que desitja és “realitzar una fotografia”?

Per trobar respostes a aquestes preguntes que apareixen de manera instantània quan veiem la seva obra, podem buscar enmig de la gran quantitat de textos, entrevistes i reflexions que el propi artista realitza i recull en el llibre *Notes*, en el qual queden recollides algunes de les entrevistes més destacades que se li van fer durant 1962 fins 1986, juntament amb algunes de les seves nombroses anotacions entorn la seva pròpia proposta artística i l'art en general. Enmig d'aquestes informacions escrites en primera mà pel propi Richter, hi trobem declaracions que ens poden semblar confuses i contradictòries a vegades, però que conformen la gran complexitat conceptual de la seva obra. En aquest recull de textos hi trobem unes declaracions realitzades per Gerhard Richter en el context de la presentació de la seva obra en la Biennial de

⁹² Frase de Richter, citada en el text de Jean-Philippe Antoine “*Photography, painting and the real. The question of landscape in the painting of Gerhard Richter*”. A: AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p. 53. BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona, 1967.



Gerhard Richter, *Bushes*, oli sobre tela, 1987

Venècia de 1972, on explica el seu interès immediat amb la fotografia:

La fotografia, que tots nosaltres utilitzàvem tant sovint, em va sorprendre. De sobte vaig ser capaç de veure-la de manera diferent, com una imatge que transmet un *look* diferent, sense el criteri convencional que acostumava a relacionar amb art.⁹³

Però bàsicament l'interès que immediatament la fotografia va despertar en les inquietuds creatives del jove Richter va ser, com molt bé descriu ell mateix, “em vaig començar a interessar en la fotografia perquè aquesta il·lustrava la realitat tant bé.”⁹⁴

El rol de la fotografia en la proposta artística de Gerhard Richter ha estat des de fa anys un dels centres de discussió de la seva obra. L'actitud enigmàtica, i a vegades contradictòria, de les seves pròpies declaracions ha promogut una inquietud envers l'ús que Richter fa del medi fotogràfic. Aquest fet se situa en un context històric, a finals de la dècada dels seixanta i sobretot principis dels anys setanta, en què la fotografia cercava establir-se com a medi artístic, enmig de les belles arts tradicionals, Gerhard Richter utilitza, i de moltes maneres diferents, la imatge fotogràfica, però amb el seu ús sembla allunyar-se de les posicions que defensaven la inclusió de la fotografia en el context de l'Art i de les institucions museístiques.

Des dels seus inicis com a artista Richter es qüestiona les relacions entre fotografia i pintura. De fet, en la seva primera obra catalogada, *Table*, realitzada al 1962, hi trobem la confrontació entre aquests dos medis, doncs en

⁹³ “*La photo m'étonnait et surtout cette masse de photos que nous utilisons chaque jour. Alors, soudain, je les ai vues différemment, comme des images qui, sans répondre à tous les critères traditionnels que j'associais auparavant à l'art, me transmettaient une autre vision. Cette image n'avait aucun style, aucune composition, elle ne jugeait pas, elle me libérait de mes expériences personnelles. D'emblée, elle n'avait rien, c'était une image à l'état pur. Voilà pourquoi je désirais l'avoir, la montrer, non pas pour l'utiliser comme support de la peinture, mais pour me servir de la peinture comme moyen photographique.*” Resposta de Gerhard Richter en una entrevista amb Rolf Schön, publicada en el catàleg de l'exposició de la Biennial de Venècia, 1972, i extreta de *Gerhard Richter. Textes. Les presses du réel. Collection Relectures. Dijon, 1999.* p.57.

⁹⁴ “*La photo m'intéressait parce qu'elle traduisait parfaitement la réalité.*” Paraules de Richter en una entrevista amb Rolf Günther Dienst, a *Gerhard Richter. Textes. Les presses du réel. Collection Relectures. Dijon, 1999.* p.48.

el quadre hi ha una taula pintada a partir d'una fotografia publicitària, la qual està parcialment tapada per un gest pictòric abstracte.

Richter troba un món plenament interessant en les fotografies publicitàries, en les imatges extretes dels diaris, en les fotografies *amateurs* que busca i troba en els àlbums familiars, en les instantànies realitzades en els viatges per milers de turistes que s'emporten fotografies dels llocs visitats com a *souvenirs*. Enmig d'imatges anònimes i banals, l'autor sembla trobar el motor per començar el seu projecte artístic. De fet, sembla que Richter troba en la fotografia la informació i la via per convertir coses ordinàries en art, tal com Duchamp ho havia aconseguit anteriorment mitjançant els *readymades*.

Però aquesta coexistència d'imatges provinents dels *mass media*, amb altres que Richter extreu de l'àmbit familiar, el diferencia amb les propostes dels artistes Pop, els quals es refugien principalment en les imatges populars extretes dels mitjans de comunicació i el cinema, fugint d'utilitzar imatges de caire més íntim, com podrien ser les fotografies de la seu entorn familiar.

Una de les característiques de la fotografia familiar, i que atreu conceptualment Richter, és el fet que en el dispar de la fotografia, la mà de qui realitza la fotografia està buida de qualsevol recerca artística, i la màquina fotogràfica realitza de manera automàtica tots els càlculs per tal que la fotografia surti correctament. En aquest cas, i tal com descriu perfectament el sociòleg francès Pierre Bourdieu, en el seu assaig *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, “la fotografia és un art sense artista.”⁹⁵

En aquest assaig Bourdieu descriu:

Res és més directament oposat a la artística creació pictòrica que l'activitat del fotògraf amateur, qui demana a la càmera que realitzi la majoria d'operacions per ell, identificant el grau de perfecció de la màquina amb com d'automàtica és.⁹⁶

⁹⁵ Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris, 1965), “Introducció », p.23-24. L'expressió « art sense artista » apareix en el capítol 2.

⁹⁶ *Ibid*, p.23-24.

Un altre element que és característic de la fotografia d'aficionat i que condiciona l'interès de Richter per aquest tipus d'imatges és el concepte del què és una “bona fotografia”. En el sentit ampli, en les fotografies instantànies, i de manera general, es considera una bona fotografia la que està “ben” enquadrada, en la que es reconeix perfectament els elements o subjectes representats, en la que no hi ha cap tipus d'error – ni en el desenfoc, ni en la velocitat d'obturació o en la obertura de diafragma- que no interromp la lectura de la imatge per part de l'espectador.

Veurem com Richter potencia la primera característica que hem vist d'aquest tipus de fotografies, el fet que siguin fotografies sense artista, potenciant-ne l'anonimat de la factura fotogràfica. En canvi, Richter sembla invertir la segona de les característiques, i enlloc de “reproduir” una foto, de manera “correcta”, el que fa és potenciar-ne els seus errors, convertint la bona fotografia convencional en una imatge “defectuosa” i de difícil lectura. En aquesta acció, Richter comença a mostrar part de la seva actitud silenciosa però polèmica, convertint una bona fotografia en una imatge pintada que simula una fotografia defectuosa.

Mitjançant aquesta distorsió, Richter permet a l'espectador entrar en acció, i l'obliga a acabar la lectura d'una imatge que no és de fàcil lectura i que, culturalment, ha estat considerada imatge fotogràfica amb errors bàsics, més vàlida per ser tirada a les escombraries que no pas ser portada al terreny de l'Art. El fet d'emfatitzar i augmentar aquests errors bàsics en la producció fotografies –que en qualsevol manual de fotografia bàsica serien titllats d'errors monumentals -, també li serveix a Richter com a estratègia per mostrar-nos que ell no ens està parlant de “fotografia” en si mateixa, sinó que ens està mostrant imatges artístiques que se situen en el llindar de la fotografia i la pintura. Són fotografies, doncs ens mostren una situació típica d'una fotografia instantània de caire familiar, però el seu tractament com a imatge no és “vàlid” com a fotografia, i a més a més, no està realitzat amb el medi fotogràfic, sinó que la imatge està realitzada amb pintura a l'oli, i per tant, un cop expulsada per mèrits propis del terreny de la fotografia, sembla que vulgui entrar en l'àmbit pictòric.



Gerhard Richter, *Teyde Landscape*, impressió offset, 1971

El tercer tret característic de la fotografia d'aficionat que interessa a Gerhard Richter és el fet que aquesta tan sols fotografia “allò que es pot fotografiar”, centrant-se en la descripció formal de moments agradables i festius de les persones que formen part de l'entorn d'aquella persona que dispara l'obturador. Els àlbums familiars estan construïts per la ordenació cronològica de moments feliços dels seus membres: casaments, naixements, aniversaris, viatges. La fotografia *amateur* elimina tot element negatiu o dolorós, com pot ser la mort, la separació o la tristesa. El fet que una fotografia de tan sols 10x15 centímetres, sigui una imatge contenidora de tanta felicitat ha convidat a artistes com Gerhard Richter, i d'altres artistes com és el cas de Christian Boltanski o Sigmar Polke, a utilitzar algunes de les seves imatges per les seves creacions pròpies.

Fins i tot, Gerhard Richter, a finals dels anys seixanta, va començar a realitzar fotografies “banals” a partir de la seva realitat més immediata, convertint algunes d'aquestes imatges en material per les seves obres. Cada vegada Richter utilitzarà més fotografies realitzades per ell mateix, allunyant-se de l'ús exclusiu de fotografies “trobades” dels seus inicis.

Aquest canvi no està potenciat per un gir cap a un treball de caire més subjectiu, sinó que les imatges que Richter realitza durant els seus viatges, o en el seu entorn íntim i familiar, són compositivament igual de neutres que els milers de fotografies d'aficionat. Les imatges personals de Richter no es diferencien de la resta de fotografies trobades o regalades per companys seus. D'aquesta manera, Richter banalitza i objectiva la seva pròpia experiència subjectiva, i sembla posar-la a disposició de qualsevol altra persona, ja sigui amb intencions artístiques com no. En el recull d'imatges *Atlas*, ens és molt difícil separar les imatges realitzades per Richter de la resta d'imatges que incorpora i que han estat realitzades per fotògrafs anònims i no professionals.

Una altra diferència important que distingeix la proposta de Gerhard Richter amb la dels artistes Pop americans, és l'accent que posen aquests últims en la reproducció mecànica de les imatges. Com vèiem, Richter utilitza gairebé sempre un sistema de reproducció manual, més proper a la pintura tradicional que als nous mitjans de reproducció mecànica. En les obres de Richter no hi trobem un estudi formal de la repetició que proporciona la serigrafia, com podem trobar en les obres d'Andy Warhol o de Robert Rauschenberg.

Però veurem com la multiplicitat de maneres en què l'artista alemany utilitza la imatge fotogràfica, l'allunyen de poder-lo encapsular tant en propostes com és el Pop Art com també de l' Hiperrealisme, dues corrents que neixen i es desenvolupen en el mateix moment en què Richter inicia la seva trajectòria artística. Richter no utilitza les fotografies com a models formals per construir els seus quadres, sinó que la relació entre aquests dos medis és molt més complexa, i ens és difícil comprendre la seva obra sense un dels dos. És evident que la seva proposta no es podria entendre sense el referent fotogràfic de la realitat, però alhora la seva obra va més enllà d'una representació fotogràfica del món.

Si la imatge fotogràfica ja fos suficient, la pintura hauria perdut definitivament el seu pes com a representació que havia tingut durant tants segles, però aquest fet permet a la pintura continuar desenvolupant-se com a medi artístic. Richter és conscient del pes històric de la pintura i de la importància que va tenir l'aparició de la fotografia, la qual va provocar canvis importants en el concepte de la imatge, de la seva construcció artística, i també de les condicions de percepció visuals, modelades per l'aparició de tècniques de producció mecàniques d'imatges.

Ell mateix expressa el reconeixement del pes històric de la pintura, el qual el porta a examinar les condicions que li permeten produir pintures en l'actualitat:

Em veig com l'hereu d'una vasta, gran, rica cultura de la pintura, de l'art en general, que hem perdut, però que ens col·loca obligacions.⁹⁷

Gerhard Richter té una actitud de respecte envers el passat de la pintura, i és conscient de la nostra tradició artística, sense la qual no podem crear en l'actualitat. Aquest estudi l'obliga a reflexionar contínuament amb el desenvolupament dels gèneres artístics i dels paradigmes estètics. Per exemple, quan Richter crea un paisatge, ho fa considerant el desenvolupament del propi gènere. El pes de la tradició és molt important, però no en el sentit de participar

⁹⁷ *"I do see myself as the heir to a vast, great rich culture of painting –of art in general- which we have lost, but which places obligations on us."* Descripció que Richter es fa a ell mateix, en l'article de Butin Hubertus: *"Gerhard Richter and the Reflection on Images"*. A: BUTIN, Hubertus; GRONERT, Stephan. *Gerhard Richter 65-04. Catalogue Raisonné*. Dallas Museum of Art, Dallas, 2004. P.11.

d'una continuïtat simple, "sinó com una apropiació i qüestionament crític de les categories històriques".⁹⁸

La reflexió que Richter realitza entorn el propi art i els seus gèneres, és el que dóna uniformitat a la seva obra artística, la qual pugui semblar força heterogènia, se sustenta i reflexiona entorn a les investigacions que l'artista fa en relació les formes de construcció d'imatges de la pintura i la fotografia. Per construir i desenvolupar aquesta línia d'investigació entorn les relacions que s'estableixen entre el medi pictòric i el fotogràfic, Richter ha desenvolupat diferents línies de treball. Totes elles sorgeixen del vincle entre fotografia i pintura, però adopten diferents formes, sumant esforços per tal d'arribar a una investigació el més profunda possible. Totes elles parteixen del mateix punt d'origen –el qüestionament íntim de les relacions que s'estableixen entre els dos medis en el moment visual contemporani -, i es desenvolupen mirant al mateix objectiu, el de respondre a aquesta pregunta, mitjançant la creació d'una proposta artística ferma.

Tot i que en general, Gerhard Richter és considerat com a pintor, ell s'allunya de la concepció de pintor tradicional, centrant-se més en la idea de creador d'imatges visuals, que tant pot desenvolupar mitjançant pintura a l'oli, fotografies, aquarel·les, impressions, o fins i tot, instal·lacions i escultures.

El que ens preguntem sovint és si Gerhard Richter pinta amb el medi fotogràfic? O si bé el que realitza són fotografies mitjançant el medi pictòric? La fotografia és utilitzada en el seu sentit reproductiu, o també el trobem com a producció? I la pintura, en el cas de Richter, produeix imatges, o bé reproduceix imatges ja existents?

El binomi clàssic que associa la fotografia amb la reproducció, i la pintura amb la producció d'imatges es veu clarament alterat en la proposta de Richter, el qual és capaç de reproduir imatges pictòricament alhora que produeix imatges mitjançant la fotografia.

La seva obra es concep, de fet, enmig d'aquest estira i arronsa de les fronteres dels medis artístics, creant obres que alteren aquests paradigmes clàssics. Si Walter Benjamin augurava una llibertat de moviment per les

⁹⁸ Butin explica en el mateix article aquesta idea: "*The concept of the tradition plays a large role in this: not in the sense of simple historical continuities, but as an appropriation and critical questioning of historical categories.*" *Ibid.* p. 11.



Gerhard Richter, *Übermalungen-Atlas* panell 227, 1998

tècniques de reproducció massives, Richter ho posa a la pràctica, creant un encreuament constant i aparentment contradictori entre les diferents possibilitats que es poden establir entre la confluència dels dos medis artístics. Ell mateix es qüestiona perquè pinta a partir de fotografies, i una de les seves reflexions entorn a aquesta pregunta, ens deixa la porta oberta a continuar investigant dins la seva proposta, però ens demostra la necessitat que té Richter de donar entitat d'objecte a les imatges:

Potser és perquè la fotografia em fa pena -condemnada a una vida tan miserable, tot i ser una imatge perfecta- que vull donar-hi validesa, fer-la visible... en una paraula, *fer-la* (fins i tot a risc de fer una cosa pitjor que la fotografia). I quan ho faig, no puc entendre-ho, ni meditar-ho ni planificar-ho. Per això pinto i continuo pintant a partir de fotografies, perquè no ho entenc, perquè l'únic que es pot fer amb fotografies és pintar a partir d'elles. Perquè m'agrada veure'm tan a mercè d'una cosa, dominant-la en un grau tan ínfim.⁹⁹

⁹⁹ Text de Gerhard Richter en el seu diari, *Notes, 1964-1965*, extret de AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997.p.19.



Gerhard Richter, *Elisabeth I*, impressió offset, 1971

Funcions i usos de la fotografia en la proposta artística de Richter

Ens interessa realitzar una visió general en la diversitat de funcions que la fotografia juga en la proposta artística de Gerhard Richter, doncs el seu ús de la fotografia no està limitat a la pintura, sinó que aquest artista utilitza el medi fotogràfic de manera molt més extensa, utilitzant-lo tant en dibuixos com en impressions o llibres d'artista.

Richter juga amb la possibilitat de pintar a partir de fotografies, de pintar sense cap referent fotogràfic, de pintar sobre fotografies, de fer fotografies a partir de les pintures, a realitzar edicions de fotografies, a editar pintures, a realitzar fotografies autònomes, a crear arxius fotogràfics, fins i tot és capaç de transgredir la funció del dibuix com a esbós preparatori de la pintura, i substituir-lo per la fotografia, creant dibuixos a partir de fotografies. Sembla que totes les possibilitats de combinació entre el medi fotogràfic i el pictòric són possibles per Gerhard Richter, i que no existeix jerarquia entre ells. De fet tots dos medis, i en totes les possibilitats de combinació que existeixen i que personalment explora, l'objectiu és el mateix: crear imatges visuals contemporànies i seductores que facin referència a la Realitat.

En aquest assaig, estudiarem totes les combinatòries entre fotografia i pintura amb les quals Gerhard Richter crea, des de les seves famoses "fotopintures" fins a formes menys conegudes de la seva proposta artística, però igualment vàlides per comprendre el seu estudi en tota la seva complexitat. Les similituds iconogràfiques entre les diferents formes pictòriques de Richter fan que veiem les seves edicions de manera similar a les seves pintures. L'obra de Gerhard Richter està formada per aquesta gran complexitat de formes i gèneres artístics que conviuen trencant les fronteres que anteriorment les havia separades. Si la pintura de Richter és més coneguda i més valorada que les seves edicions és més per un valor de mercat i un judici cultural, que no pas per una separació jeràrquica entre els propis medis. Gerhard Richter és un clar exemple del trencament de les fronteres entre els diferents gèneres artístics que es va produir, en els anys seixanta, amb el sacseig en el món de l'art, provocat entre altres raons pel creixement de les tècniques de reproducció de masses. Veiem, doncs, les diferents maneres en què Gerhard Richter utilitza la fotografia, i d'aquesta manera veurem la importància de la fotografia en la seva proposta.

Fotopintures

Les obres artístiques que s'han anomenat "Fotopintures" són les creacions més conegudes arreu de Gerhard Richter.

Aquest tipus d'obres pictòriques tenen com a base una imatge fotogràfica, la qual Richter acostuma a extreure dels mitjans de comunicació o de les fotografies de l'àmbit familiar. Sovint s'han definit com a pintures "que, per molt estrany que sembli, només es poden descriure en termes negatius. No són fotografies ni pintures, tot i que tenen característiques d'ambdues."¹⁰⁰

La imatge fotogràfica que serveix de punt de partida per la construcció de l'obra, és seleccionada per Gerhard Richter enmig de l'allau d'imatges que rebem diàriament, i que provenen principalment dels mitjans de comunicació de masses, que a principis dels anys seixanta iniciaren la invasió amb informacions públiques del terreny privat de les persones.

Com hem comentat anteriorment, el procés de treball en la realització d'aquestes obres és sempre el mateix: l'artista selecciona una fotografia que li interessa, i la projecta sobre la tela mitjançant un projectador de cossos opacs, tot dibuixant amb llapis les formes projectades sobre la tela. Una vegada ja té el dibuix traçat, pinta la imatge amb pintura a l'oli. Abans que la pintura s'assequi, Richter realitza un lleuger esborrat dels contorns, passant un pinzell sec per la superfície del quadre. Aquest efecte borrós és propi de l'obra de Richter, qui utilitza aquest recurs en totes les *fotopintures*, anul·lant l'acabat perfeccionista de la fotografia, i absorbint-ne detalls superflus.

El propi Richter explica el motiu del seu ús com a recurs pictòric:

Difumino per tal de fer les coses iguals, iguals en la seva importància i iguals en la seva manca d'aquesta. Difumino perquè les coses no tinguin un aspecte artístic i artesanal, sinó tècnic, llis i perfecte. Difumino perquè els diferents elements es compenetrin millor. I en difuminar potser també esborro també una mica de l'excés d'informació insignificant.¹⁰¹

¹⁰⁰ Definició que Sean Rainbird expressa en el seu assaig "Variacions d'un tema: la pintura de Gerhard Richter", en el catàleg *Gerhard Richter*. Tate Gallery, Londres, 1991.p.26.

¹⁰¹ Text de Gerhard Richter, *Notes, 1964-1965, op.cit.*, p.21.

Aquest efecte de *blur* és propi del llenguatge fotogràfic, doncs apareix en aquelles fotografies mal enfocades, o amb manca de llum que impedeix el fotògraf realitzar una imatge nítida. Però una vegada més, Richter utilitza aquest recurs fotogràfic de manera contradictòria doncs l'utilitza per potenciar el contingut pictòric de la imatge. L'efecte borrós que l'espectador veu en un quadre de Richter atrapa la seva mirada encuriosida i estranyada per un efecte que, primer de tot és fotogràfic, i segon és considerat de "fallida" i per tant, li estranya que una imatge borrosa i, per tant, defectuosa, pugui estar penjada de les parets del museu. L'efecte borrós del quadre obliga l'espectador, després d'aquest efecte immediat de captació de la seva mirada, a apropar-se al quadre, buscant més detalls que li permetin situar millor la imatge que el quadre li ofereix.

Però el resultat de l'apropament no li proporciona més informació, sinó al contrari, l'allunya definitivament del contingut icònic i de la informació de la realitat que sembla descriure, i l'apropa de manera absoluta a la pintura. L'espectador veu que en el quadre s'insinuen arbres, i un paisatge, però quan decideix apropar-se per veure millor cap a on es dirigeix el camí, la sorpresa l'atrapa quan veu que el camí és la pròpia pintura.

Richter defensa l'ús de les imatges borroses en la construcció d'imatges perquè, segons ell, es tracta d'imatges més complertes, que fugen de la descripció massa detallada de la majoria de fotografies. L'efecte borrós dona una idea global de l'espai o la situació pintada, deixant marge interpretatiu a l'espectador, el qual se'l fa partícip de la lectura de l'obra. Richter explica:

Mai trobo res a faltar en una pintura borrosa. Al contrari, un veu moltes més coses que en una imatge definida. Un paisatge pintat amb exactitud requereix que vegis un nombre d'arbres diferenciats de manera definida, mentre que en una pintura borrosa tu pots percebre el número d'arbres que desitgis.¹⁰²

Així doncs, tot i que el tema del quadre és contemporani i ha utilitzat un sistema de projecció i calc, la tècnica i el suport són els clàssics de la pintura, oli sobre tela. En la imatge fotogràfica, Richter hi trobava l'objectivitat formal

¹⁰² "I never found anything missing in a blurry painting. On the contrary, one sees much more in it than in a sharp image. A landscape painted with exactitude requires you to see a given number of trees sharply differentiated, while in a blurry painting you can perceive any number of trees you wish." Afirmació de Richter, A : ANTOINE, Jean-Philippe; KOCH, Gertrud; LANG, Luc. *Gerhard Richter*. DisVoir. Paris, 1995. P.65.



Gerhard Richter, *Kitchen chair*, oli sobre tela, 1965

i conceptual que li permetia allunyar-se del subjectivisme que havia estat immers en la pintura, i li treia a la vegada, la funció de representativitat a la pintura, transportant-la a la fotografia.

L'ús de la fotografia com a punt de partida per la construcció de l'obra també li era útil per tal de determinar la forma compositiva de la imatge, sense tenir la necessitat d'interpretar la realitat, tant sols li calia reproduir la imatge de manera gairebé mecànica.

Mitjançant el fet de copiar pictòricament les fotografies, Richter sembla participar del debat que oposava pintura i fotografia. A través del procés de calc, i mantenint la forma de la fotografia amb gran precisió, Richter provocava la subordinació de la pintura respecte la fotografia, doncs la pintura esdevé tan sols el mitjà per construir una imatge que és, primerament, imatge fotogràfica. De fet, les primeres fotopintures poden ser vistes com a que formen part del reconeixement de la negació històrica de la pintura per la fotografia. Doncs, es tracta de peces que funcionen com a fotografies fetes amb pintura.

El propi Richter ha declarat les seves intencions que existeixen darrera aquest tipus d'obres, i que en cap cas era utilitzar la fotografia com a significat per la pintura, sinó "d'utilitzar la pintura com a significat per la fotografia"¹⁰³, per tal de qüestionar la fotografia com a forma cultural, capgirant-la i produint-la amb altres mitjans que no fossin els purament fotogràfics.

Seria un error entendre aquestes obres com a representacions pintades d'objectes o situacions, en què l'artista utilitza la fotografia tan sols com a models. No es tracta d'un mecanisme per tal de facilitar la interpretació pictòrica de coses reals, sinó que es tracta d'una estratègia que va molt més enllà, i que produeixen una demostració de la distància que existeix respecte a la realitat. Aquest posicionament de Gerhard Richter a favor de la fotografia forma part del seu meravellament envers la llibertat que li proporciona la fotografia, envers els lligams que sent enmig de la cultura de la pintura.

¹⁰³ "to use painting as a means for photography", expressió de Richter extreta de l'entrevista que Rolf Schon fa a l'artista, publicada en el catàleg de la 36 Biennale di Venezia. Museum Folkwang, 1972.

El propi Richter afirma,

Havia pintat fotografies precisament per no tenir res a fer amb la pintura; la qual constitueix un obstacle per qualsevol tipus d'expressió apropiat per la nostra època.¹⁰⁴

En l'execució d'aquest procés de calc a llapis mitjançant la projecció d'una fotografia, apareix una de les ironies pròpies del treball de Gerhard Richter: el fet de reproduir la fotografia mitjançant mètodes tradicionals de la pintura, "Richter buida la imatge produïda del seu caràcter d'índex, o sigui de l'últim intent de persuasió de que la pintura és un bon enregistrament de la realitat."¹⁰⁵

La ironia que proposa Richter està basada en el qüestionament del rol d'autenticació de la fotografia, que se li ha atorgat històricament. El fet de pintar sempre les imatges fotogràfiques de manera borrosa, converteix la imatge en una icona dolenta, en un referent objectiu no vàlid, però, sobretot, és funciona com a manera de recordar-nos que el que tenim davant els nostres ulls, més que una icona, és un objecte real, una pintura que més que documentar un fet real sembla prendre pes com a presència en si mateixa, com a obra d'art.

Richter nega que la pintura fotogràfica que realitza sigui objectiva, doncs ell mateix afirma:

Primer de tot, només les fotografies poden ser objectives, perquè estan lligades a un objecte sense ser objectes en elles mateixes. Enlloc de tot això, jo les veig com a objectes en si mateixes, i encara millor, vull construir-les com a objectes, mitjançant pintant-les, per exemple. Després, ja no poden ser, ni s'espera que siguin objectives. No han de documentar res, ni una realitat ni una manera de veure. Elles són realitat i manera de veure, o sigui, un objecte en elles mateixes, i no poden ser documentades.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Entrevista amb Benjamin Buchloh, *op.cit.*, p.94

¹⁰⁵ *Richter empties the image produced of its indexical character, that is, of its only claim to supersede painting as a good recording of the real.* Descripció de Koch, en l'article "The Open Secret. Gerhard Richter and the Surfaces of Modernity.", publicat a ANTOINE, Jean-Philippe; KOCH, Gertrud; LANG, Luc. *Gerhard Richter*. Dis Voir. Paris, 1995.p.64

¹⁰⁶ "First of all, only photographs can be objective, for they are linked to an object without being objects themselves. In spite of everything, I can see them as an object as well, and even

Com vèiem anteriorment el denominador comú dels primers treballs de Gerhard Richter, és que la majoria de les fotografies utilitzades sorgeixen o bé de la premsa o bé del seu àlbum familiar, i en totes les obres la fotografia té el sentit tradicional d'imatge que preserva, que documenta un fet que, suposadament, ha succeït a la realitat, i que ha estat enregistrat de forma "autèntica" i instantània per la fotografia. Aquest caràcter d'autenticitat que té en aquells moments la fotografia, permet que la fotografia esdevingui el model perfecte per la pintura de caire "representatiu".¹⁰⁷

A partir d'aquest moment, la fotografia entra dins el regne de la Pintura, i substitueix la tasca preparatòria del Dibuix, que es veu desbancat per la precisió, el detallisme i la immediates que proporciona la fotografia al pintor. La majoria d'aquestes primeres obres de Gerhard Richter estan realitzades en blanc i negre, sent fidels a la gamma cromàtica reduïda de les impressions econòmiques extretes de la premsa o de les fotografies familiars revelades en blanc i negre.

Richter no amaga l'origen d'aquestes imatges, tal com ho feia Warhol, qui malgrat treball sovint a partir de fotografies de la premsa no incloïa cap tipus d'informació evident que ho pogués demostrar. Sinó al contrari, Richter sovint inclou els marges blancs propis de les fotografies, o fins i tot, en certes ocasions, pinta també un fragment del text que originàriament acompanyava la fotografia extreta d'un diari. En aquest primer grup d'obres hi trobem una mescla de treballs que tenen com a origen una fotografia pública, extreta principalment de diaris o revistes, com és el cas de *Table* (1962), o *Folding dryer* (1962), amb altres que s'originen a partir d'una imatge fotogràfica de caire privat, com per exemple *Uncle Rudi* (1965) o *Three Sisters* (1965). La primera obra que Richter realitza a partir d'una fotografia realitzada per ell mateix és l'obra *Emma*, en el 1966, que inclou un element important que desapareixerà rarament al llarg de la seva trajectòria: el color.

better, make them into objects, by painting them for example. Afterwards, they can no longer be, nor are they supposed to be, objective. Nor should they document anything, whether a reality or a way of seeing. They are reality and a way of seeing, that is, an object, themselves, and cannot be documented." Gerhard Richter. *Ibid.* P.24.

¹⁰⁷ No hem d'oblidar que és en aquest moment, en què apareixen amb força les propostes Hiperrealistes, que basen el seu treball en la reproducció fidel, mitjançant la pintura, de la Realitat, que ja no és mirada de forma directa, sinó que ve tamisada pel segell autèntic de la fotografia. Els pintors Hiperrealistes treballen sempre a partir de fotografies, que substitueixen completament la Realitat. Aquesta esdevé fragmentada, plana i bidimensional, preparada per ser pintada de manera literal.



Gerhard Richter, cr 512-1, *Candle*, 1982

En aquesta peça també potencia un dels elements més característics de la seva obra, el desenfoc, que ens remet a la imperfecció de les fotografies *amateurs*.

Veiem com amb aquest recurs, propi del medi fotogràfic, Richter fuig de la nitidesa que proporciona la fotografia, i malgrat que és evident que la base de la pintura és fotogràfica la negació de les seves qualitats intrínseques fan que la concreció del propi medi fotogràfic es posi en dubte. A partir d'aquest moment, Richter es posiciona envers les relacions que s'estableixen entre fotografia i pintura, i "Richter demostra la superioritat de la pintura com a forma pictòrica, contradient els qui dubtaven del propi medi."¹⁰⁸

El plaer que el propi Richter declara en el fet de pintar, ve potenciat en aquest grup de pintures en que el tema ve donat per la fotografia. Mitjançant aquest procés el pintor se sent alliberat per pintar qualsevol cosa, tan sols ha de seleccionar una fotografia del seu entorn més immediat i posar-se a pintar. D'aquesta manera totes les dificultats que tenia fins llavors el pintor per escollir temàtica, per crear una composició que funcionés, per traduir les tres dimensions en les dues dimensions de la tela, per resoldre tots els temes de perspectiva i de clarobscur, es veuen resolts des d'un principi. L'esforç del pintor rau només en traspasar les formes i els colors de la superfície bidimensional de la fotografia a la superfície bidimensional també de la tela.

A partir d'aquest moment, i gràcies a la fotografia, el pintor pot pintar allò que desitgi, qualsevol objecte que estigui fotografiat, sempre i quan sigui una imatge que tingui un contingut representatiu com a imatge. El pintor se sent lliure de pintar el que vulgui enmig de tots els motius que estan al seu abast, i que se li presenten sobretot en format fotogràfic. I se sent meravellat davant la possibilitat que té de convertir aquella imatge vulgar en una pintura en el sentit més clàssic.

Richter se sent fascinat per aquest ventall de possibilitats temàtiques que s'obra davant seu, gràcies a l' utilització de la fotografia, i ho expressa en més d'una ocasió:

¹⁰⁸ Richter demonstrates the lasting superiority of painting as a pictorial form, contradicting the genre's many doubters. BUTIN, Hubertus; GRONERT, Stephan. *Gerhard Richter 65-04. Catalogue Raisonné*. Dallas Museum of Art, Dallas, 2004. p.87.

Cérvols, avions, reis secretàries. No haver d'inventar res, oblidar tot el que s'entén per pintura, el color, la composició, l'espai, tot el que sabies i pensaves. Ja no era la condició de l'art.¹⁰⁹

Si les fotopintures de Richter han esdevingut clau en el desenvolupament de l'art del segle XX, és perquè han participat de la reflexió entorn l'experiència i les funcionalitats de la imatge fotogràfica que s'han anat desenvolupant a partir de la seva aparició. Al no tractar-se de fotografies, malgrat mantenir la seva forma i la seva essència, les fotopintures creen una tipologia d'imatge diferent, la qual conté un espai i un temps de lectura diferent de les imatges fotogràfiques.

Entre les múltiples definicions que s'han donat a la imatge fotogràfica durant el segle XX, seleccionarem una definició de Roland Barthes, qui havia escrit que una fotografia és un “certificat de presència”, doncs la imatge conté una presència del passat que està congelat en la superfície fotogràfica, la qual no té present. En contraposició, una foto pintura de Gerhard Richter és alhora certificat de present –en quant a imatge que neix d'una fotografia -, però també és un certificat de present –en quant a que és una imatge pintada, que ha estat construïda durant un temps de realització present -. Aquesta ambivalència és el que s'ha anomenat com a “mediació de proximitat i distància”: proximitat i distància respecte la fotografia.¹¹⁰

La mateixa ambivalència és una característica pròpia de les fotopintures, doncs aquestes funcionen com afirmacions de la fotografia mitjançant la pintura. Però alhora, esdevé una forma de pintura, és a dir, poden ser llegides també com a afirmacions de pintura enfront la fotografia. L'ambivalència no romandrà tan sols en les fotopintures, sinó que s'estendrà al llarg de tota l'obra de Gerhard Richter, com a estratègia per validar tant la fotografia com la pintura com a medis artístics vàlids en la contemporaneïtat.

¹⁰⁹ Rainer Rochlitz en l'article “*El punt on ens trobem*”, recollit en AAVV. *Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter*. Llibres de Recerca, MACBA. Barcelona, 1999. p.118.

¹¹⁰ “*Mediation of proximity and distance: proximity and distance to the photograph.*” Descripció de Peter Osborne en l'article *OSBORNE, Peter. (Tardor 1992). “Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives.”* October, The MIT Press, vol.62. pp. 102-113.

Fotografies pintades

Un altre apropament a les possibles relacions que s'estableixen entre la pintura i la fotografia es troba en les fotografies pintades de Gerhard Richter, conegudes com *overpainted photographs*. En aquesta tipus d'obra Richter intervé pictòricament sobre una fotografia impresa. La pintura està col·locada, habitualment mitjançant una espàtula, sobre la superfície fotogràfica. Aquest gest pictòric anul·la el caràcter de representativitat que podia tenir la fotografia original, i convida l'atzar a participar en el contingut formal de l'obra.

Si en el cas de les *fotopintures*, el referent fotogràfic era evident però no era físicament present, en el cas de les fotografies pintades, la imatge fotogràfica està latent sota la capa de pintura que està sobreposada damunt seu. Així doncs, en aquest cas, la fotografia és present físicament, i la pintura juga un paper de distorsió, anul·lant el grau de veracitat que la imatge fotogràfica podia tenir en si. El diàleg entre fotografia i pintura es transforma en una lluita entre el valor de mimesis de la fotografia i la materialitat de la pintura. De fet, aquestes fotografies pintades posen en qüestió la relació pictòrica entre els dos medis, portant el dilema fins l'extrem. La gran majoria d'aquest tipus d'obres estan realitzades en fotografies de petit format, habitualment imatges que representen algun tipus de paisatge. D'aquesta manera la dualitat entre fotografia i pintura es veu reforçada pel fet que la fotografia ens mostra un paisatge figuratiu, mentre que la pintura està col·locada de manera gestual i abstracta.

Una de les sèries més conegudes d'aquest tipus d'imatge és la sèrie *Firenze*, que Richter va crear l'any 2000 i va publicar en un llibre, en què va realitzar més de vint intervencions pictòriques sobre diferents còpies exactes d'una sola imatge de la ciutat de Florència. Sobre una imatge fotogràfica estereotipada, més pròpia de les postals de *souvenir* que ens enduem en la visita d'una ciutat que visitem de passada, Richter sembla deixar-hi la seva empremta personal, convertint una única imatge estàndard en múltiples composicions pictòriques, totes úniques i diferents entre si. Enfront la pèrdua de l'aura de l'obra d'art en l'era de reproductibilitat tècnica, Richter sembla respondre a Benjamin mitjançant una intervenció pictòrica i manual que



Gerhard Richter, *Sils, Maria*, fotografies pintades, 1989-1990

recupera l'aura i la singularitat de cada una de les imatges, donant a la imatge una multiplicitat de significats nous que la fotografia original no posseïa.

L'ús de la fotografia que fa Richter en aquests treballs se centra, un cop més amb la funció descriptiva de la fotografia, i no tant en les seves qualitats tècniques, les quals mai han estat massa del seu propi interès. En què es converteix una imatge fotogràfica que perd la seva capacitat descriptiva degut a una intervenció pictòrica sobre la seva pròpia superfície? Manté el seu caràcter com a representació de la realitat, o bé es converteix en una obra abstracta i autor referencial?

La imatge fotogràfica que rau en el fons de l'obra esdevé informació plàstica –color, formes, textures- equivalent a la informació plàstica que proporcionen les pinzellades col·locades mitjançant una espàtula, o mitjançant la impressió de la pintura per contacte directe amb la superfície. No hi ha jerarquies entre ambdues disciplines, les dues tenen el mateix grau de representativitat i d'autor referència, tant la fotografia com la pintura són medis que s'uneixen per tal de crear una imatge nova, autònoma.

Evidentment, Richter no és el primer artista que utilitza el recurs d'aplicar manualment pintura sobre una imatge fotogràfica, sinó que trobem molts casos des de l'aparició de la fotografia. Una de les primeres corrents fotogràfiques es va anomenar Pictorialistes, perquè retocaven i manipulaven les fotografies amb pintura, per tal d'apropar al màxim les fotografies a l'art de la Pintura. Altres corrents posteriors, com el Surrealisme o el Dadaisme, intervingueren les fotografies pictòricament, malgrat els seus objectius fossin diferents dels Pictorialistes. En el segle XX, artistes com Robert Rauschenberg i posteriorment Arnulf Rainer o Helena Almeida basaren part de la seva proposta artística en la intervenció directa de fotografies mitjançant pintura.

Però a diferència de la qualitat expressiva que Rainer aconseguia mitjançant la intervenció pictòrica en les seves obres conegudes sota el títol de *Coverings*, les obres de Richter són molt més contingudes, i el fet d'incloure pinzellades de pintura sobre les fotografies no representa un gest expressiu i subjectiu, sinó que evidencia una reflexió entre la relació que s'estableix entre els dos medis, quan els dos estan col·locats cara a cara sobre la mateixa superfície.

Impressions de Fotografies

Un altra manera en què Richter utilitza la fotografia és potenciant, precisament, una de les seves qualitats intrínseques com a medi, el de la seva reproductibilitat mecànica.

Si en els casos anteriors, que en el fons són els més coneguts de la seva obra, vèiem com la fotografia servia com a referent en les fotopintures, i com a material plàstic sense contingut referencial, en aquest cas, Richter realitza impressions de fotografies, potenciant el seu caràcter reproduïble alhora que evidenciant el caràcter intrínsec de representativitat de la realitat que se li va atribuir a la fotografia des dels seus orígens. Malgrat que la via d'utilitzar fotografia en el context pictòric mitjançant la impressió sigui una de les maneres menys espectaculars de fer-ho, tant a nivell tècnic com conceptual, no deixa de ser interessant. Sobretot per entendre la complexitat de la reflexió que Richter realitza al llarg de tants anys entorn la relació entre aquests dos medis expressius. Per aquest motiu, m'ha semblat interessant incloure aquest tipus de propostes de Richter, que pocs assajos han estudiat amb profunditat.¹¹¹

Les impressions de fotografies de Richter no són impressions convencionals i estàndards, sinó que són obres en si mateixes, que reflexionen entorn el mateix tema que les fotopintures o les *overpainted photographs*, el de les possibles maneres en què la fotografia pot participar en la construcció imatges en l'actualitat. Honisch descriu aquest aspecte, “vist des de la perspectiva d'un concepte clàssic de la impressió, els treballs de Gerhard Richter no són impressions. Són reproduccions basades en fotografies.”¹¹²

Podem trobar dos tipus d'impressions, que es diferencien per la font fotogràfica original.

¹¹¹ Un dels estudis més complets que fan referència a aquest grup d'obres és el catàleg *Gerhard Richter 65-04. Catalogue Raisonné*, publicat pel Museu d'Art de Dallas, que se centra principalment en recollir i analitzar les edicions i els llibres d'artista de Richter.

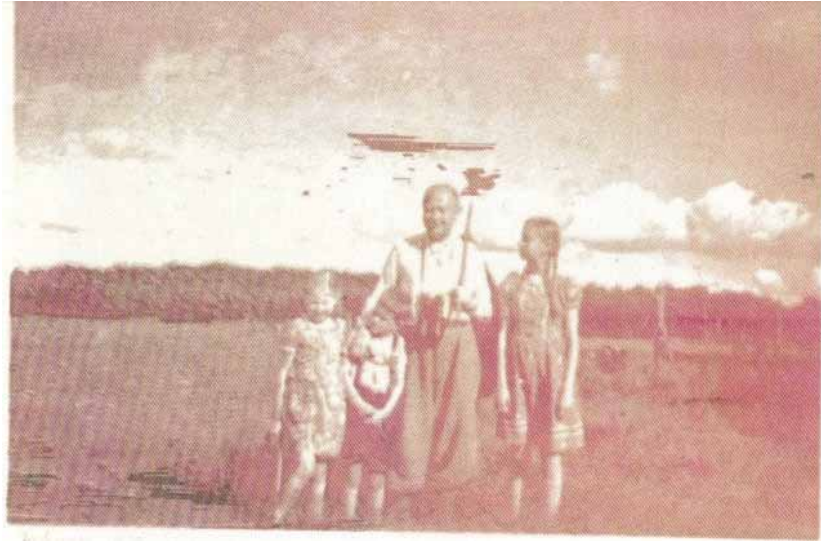
¹¹² “viewed from the perspective of a classical concept of the print, Richter's works are not prints. They are reproductions based on photographs.” Stefan Gronert recull aquesta definició de Honisch entorn l'obra de Richter, en el seu article “*Pictorial (Re)Production. On the role of Photography in the Art of Gerhard Richter*”, A: BUTIN, Hubertus; GRONERT, Stephan. *Gerhard Richter 65-04. Catalogue Raisonné*. Dallas Museum of Art, Dallas, 2004. p.93.

El primer grup està format per impressions de fotografies que Richter extreu del seu context quotidià, és a dir, de la premsa, dels llibres, de l'enciclopèdia, dels àlbums familiars. La majoria d'imatges estan en recollides en l'*Atlas*, i Richter les selecciona per tal d'imprimir-les, normalment en blanc i negre (en algunes d'elles Richter inclou el color, com és el cas de *Family*, malgrat que la fotografia original sigui en blanc i negre). L'objecte que en surt ja no és una fotografia, sinó una impressió realitzada en sistema *offset*, sobretot en els inicis. La forma objectual de la impressió és diferent de la fotografia: el material de suport no és el paper fotogràfic, el format pot ser més gran que el que s'acostuma a utilitzar per les impressions fotogràfiques, les variacions de tons es poden modificar fàcilment mitjançant els nivells de tinta. El procés de positivat d'una fotografia, que és bàsicament òptic i químic, es diferencia del procés mecànic de reproducció d'una impressió. Aquesta diferenciació en els processos, evidentment, condiciona la forma de la peça final, que té característiques pròpies segons el mitjà utilitzat.

Richter sembla voler utilitzar tots els procediments de reproducció tecnològica que el segle XX ha desenvolupat, i crear obres artístiques amb cada un d'ells. Una vegada més, Richter no crea jerarquies entre les diferents tipologies d'obres, sinó que treballa minuciosament en cada una d'elles, comprenent les pròpies característiques intrínseques i aprofundint en les reflexions conceptuals corresponents. Sabem que Richter es basa principalment en fotografies per realitzar els seus quadres; però a vegades el procés entre anar i tornar entre ambdues disciplines no s'acaba aquí, i Richter torna al medi fotogràfic, fent una fotografia de la pintura que tenia com a base una fotografia.

Mitjançant aquest procés, la fotografia torna a l'estat fotogràfic, però amb l'empremta de la pinzellada pròpia de Richter, la qual simula a la perfecció l'acabat fotogràfic, provocant un augment del desconcert en l'espectador, el qual es troba davant una fotografia, però les qualitats d'aquesta el fan dubtar de si es tracta realment d'una fotografia o bé d'una pintura.

En l'ús d'aquesta metodologia, Richter sembla demostrar amb tota naturalesa que en cap moment, el seu interès com a artista és demostrar si una imatge és fotogràfica o bé pictòrica. Al contrari, Richter s'abandona al joc de múltiples reproduccions, plantejant noves sortides a la imatge pictòrica, la qual

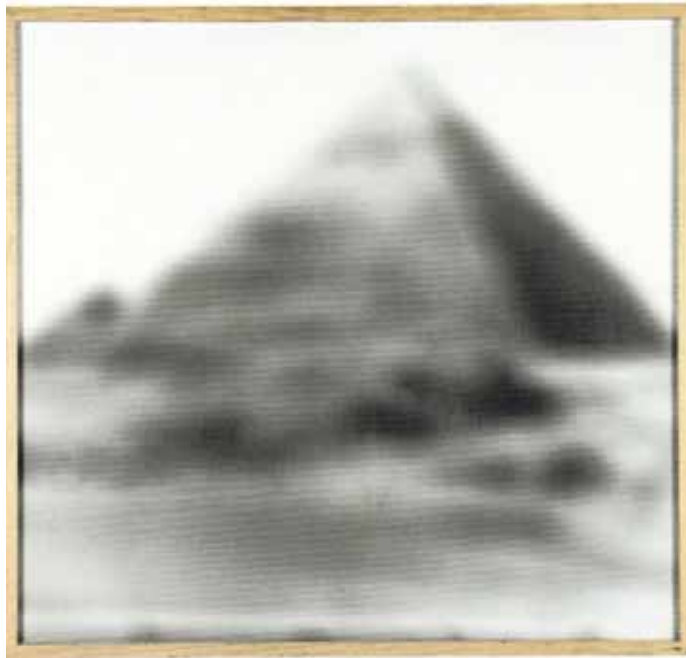


Gerhard Richter, *Family*, impressió offset, 1966

ja no és intocable, única i excepcional. La imatge pintada es pot fotografiar, i la seva imatge es pot reproduir fotogràficament en edicions limitades o en edicions massives. De fet, Richter, s'oposa a l'actitud que prevalia en els anys setanta, en què els fotògrafs limitaven els tiratges de les seves imatges, per tal d'apropar la fotografia al regne de la pintura, i elevar així el seu preu en el mercat. De manera oposada, Richter realitza tiratges grans, posant l'accent precisament en una de les característiques pròpies de la fotografia, que Benjamin ja augurava a finals de segle XIX, que era la seva reproductibilitat tècnica.

El segon grup d'imatges que sorgeixen pel sistema d'impressió són les que parteixen de fotografies del propi treball de l'artista. En aquest cas, doncs, les impressions no fan una referència únicament a fotografies, sinó que esdevenen versions de fotografies de pintures realitzades per ell mateix. En aquest procés l'ordre sembla invertir-se respecte les fotopintures, doncs aquí, les pintures són utilitzades com a motius per fer les fotografies, les quals no tindran format fotogràfic, sinó que es convertiran en impressions.

Richter anirà desenvolupant aquesta línia d'investigació amb impressions realitzades a partir de fotografies, i a finals dels anys vuitanta prendrà forma com a llibres d'edicions de fotografies.



Gerhard Richter, *Pyramid*, fotografia, 1971

Fotografies a partir de Pintures

Si veiem com la fotografia porta de manera intrínseca la seva capacitat de reproducció tècnica, per què, com a artistes, ens hem de limitar en la reproducció d'una imatge que estem imprimint de manera fotogràfica, i per tant, mecànica, si el medi ens possibilita la seva reproducció massiva de forma fàcil i econòmica?

Richter, de manera silenciosa i tranquil·la, sembla respondre aquesta pregunta amb la seva pròpia obra: reproduueix fotogràficament les seves obres pintades. La primera vegada que realitza aquest procés és en el 1966, quan fotografia la seva pintura *Large Pyramid* que havia pintat un any abans. La sèrie fotogràfica està formada per deu còpies, i la titula *Pyramid*, per tal de diferenciar-la de la pintura. Richter és plenament conscient del joc que està realitzant entre imatge pictòrica i imatge fotogràfica, entre original i còpia; i per evidenciar que es tracta d'un joc completament conscient, que té com a objectiu trencar aquestes distàncies fictícies entre aquestes dues disciplines, posant en dubte paradigmes clàssics com els d'obra d'art única i irrepètible, Richter exposa juntament la pintura *Large Pyramid* al costat de la fotografia *Pyramid*.

L'efecte borrós tant de la pintura com de la fotografia, feien difícil la tasca de l'espectador de discernir quina imatge era la fotogràfica i quina la pictòrica. Amb aquesta actitud, Richter aconseguix dos fets que són importants al llarg de la seva proposta artística, i que també ho són en propostes d'artistes contemporanis a ell: primer de tot, aboleix les jerarquies entre disciplines, equiparant-les en el mateix nivell, i segon, fa participar activament a l'espectador, el qual ha d'interpretar quina imatge és la "original" i quina és la "còpia". El fet que la pintura –suposadament considerada com a imatge "original"– sigui una còpia d'una fotografia, enreda encara més el procés, i el fa, evidentment, més interessant. Si bé, com dèiem, les *Fotopintures* de Richter han suscitat molt interès entre estudiosos i artistes, hi ha hagut poques crítiques i reflexions entorn a l'edició de fotografies d'obres seves. Imaginem que aquest interès menor deu anar relacionat més amb el tema



Gerhard Richter, *128 details from a picture*, llibre d'artista, 1980

del mercat de l'art, que no pas amb l'interès conceptual intrínsec de la proposta. Però Richter no utilitza aquest procés tan sols en el cas de les pintures que tenen com a base una imatge fotogràfica, sinó que també realitza edicions de fotografies que prenen com a model pintures abstractes seves.

En aquests treballs, Richter realitza una abstracció de les seves pròpies pintures abstractes. El format de llibre és una de les formes en què l'autor reuneix algunes de les sèries fotogràfiques que sorgeixen d'una mateixa obra, com pot ser el cas de *128 Details from a Picture*, publicat al 1980. En aquesta obra, tal com diu el títol, es recullen 128 fotografies realitzades prenent com a model una única obra pictòrica, un quadre de la sèrie *Abstrakt Bild*. En aquest treball, Richter fragmenta l'obra pictòrica, i sembla explorar de manera íntima l'epidermis de la única pintura que serveix com a punt de partida pel centenar d'imatges que queden impreses en el llibre. Mitjançant aquest procés, Richter anul·la completament la qualitat descriptiva inherent de la fotografia, doncs les fotografies resultants no ens expliquen com és l'obra "original", ni tan sols ens ofereix una vista complerta, doncs cada fotografia mostra tan sols un petit fragment del quadre. A més, Richter aboleix la informació cromàtica del quadre, realitzant les fotografies en blanc i negre, empastant completament els colors i les textures, amagant-nos les qualitats característiques del quadre.

Evidentment que sota aquest gest rau una intenció d'investigar en el propi medi fotogràfic, extraient-lo de les seves funcions habituals, la funció descriptiva i la informativa. Les fotografies del llibre *128 Details from a Picture* no ens expliquen com és el quadre original, sinó que les fotografies tenen interès en elles mateixes, com a imatges.

El propi Richter declara aquesta intencionalitat reflexiva en propostes com aquesta:

En la fotografia, encara trec més desenfoc de la imatge pintada, la qual ja té poc focus, i fa la imatge més suau. També trec la materialitat, la superfície de la pintura, i esdevé alguna cosa diferent.¹¹³

¹¹³ "In the photograph, I take even more focus out of the printed image, which is already a bit out of focus, and make the picture even smoother. I also subtract the materiality, the surface of the painting, and it becomes something different." Notes de Gerhard Richter, recollides en l'article de Stefan Gronert "Pictorial (Re)Production. On the role of Photography in the Art of Gerhard Richter", A:BUTIN, Hubertus; GRONERT, Stephan. *Gerhard Richter 65-04. Catalogue Raisonné*. Dallas Museum of Art, Dallas, 2004. p.96.

Un dels fets que fan que aquest tipus de proposta que ofereix Richter sigui tan interessant conceptualment és precisament aquesta no descripció de la fotografia. Un cop més, l'autor salta una barrera i permet al medi fotogràfic expandir-se cap a terrenys que no li han estat atribuïts per naturalesa o per condicions històriques.

Un altre fet important que cal remarcar en aquests treballs fotogràfics que Richter realitza a partir de fotografies és la negació de l'equació validada durant molt de temps en què la fotografia era considerada la forma equivalent a la instantaneïtat del moment fugaç de la Realitat. Amb aquest gest, que a priori pot semblar massa tancat en si mateix, Richter participa a l'anulació del paradigma modern d'instantaneïtat en la imatge fotogràfica que tant havien defensat fotògrafs com Henri Cartier-Bresson o Robert Capa, entre molts altres. Aquestes fotografies de Gerhard Richter no retraten res de fugaç ni de caduc. Sinó que retraten un objecte immòbil, una pintura. No mostren gestos èpics, ni moments històrics, ni tan sols moments íntims, sinó que ens mostren una imatge plana i artística: un quadre.

No cal dir que Richter no és el primer ni és l'únic artista que realitza una acció similar. Un dels antecedents més clars d'aquest fet de fotografiar pintures com a obres en si mateixes, el trobem, una vegada més en Marcel Duchamp. La primera vegada que Duchamp inclou imatges d'obres seves és en l'obra *Boîte en Valise*, que realitza al 1936, quan decideix fugir de l'Europa sagnant de la gran Guerra i començar de nou als Estats Units. *Boîte en Valise* és una obra que, com el seu títol indica està formada per una maleta, dins la qual l'artista inclou una sèrie important de reproduccions fotogràfiques en miniatura d'obres seves, des de *readymades* a pintures o escultures. Aquesta obra, contenidora de fotografies de les seves obres, simbolitza alhora el fet de l'exili, i també esdevé una crítica a les institucions artístiques que en aquell moment creixien en importància en el món de l'art, els Museus. Duchamp crea una obra que ironitza amb les Obres d'Art que esperen ser exposades en el context museístic, reproduint les seves pròpies obres.

Aquest fet de "tornar a produir" una obra mitjançant la seva pròpia reproducció fotogràfica sembla interessar-li a Richter, qui uns anys més tard, també decideix reproduir les seves pròpies obres, per tal de crear-ne de noves, i al mateix temps, i sobretot, per tal d'ampliar el radi de reflexió entorn les relacions que es poden establir a nivell conceptual entre el medi fotogràfic i

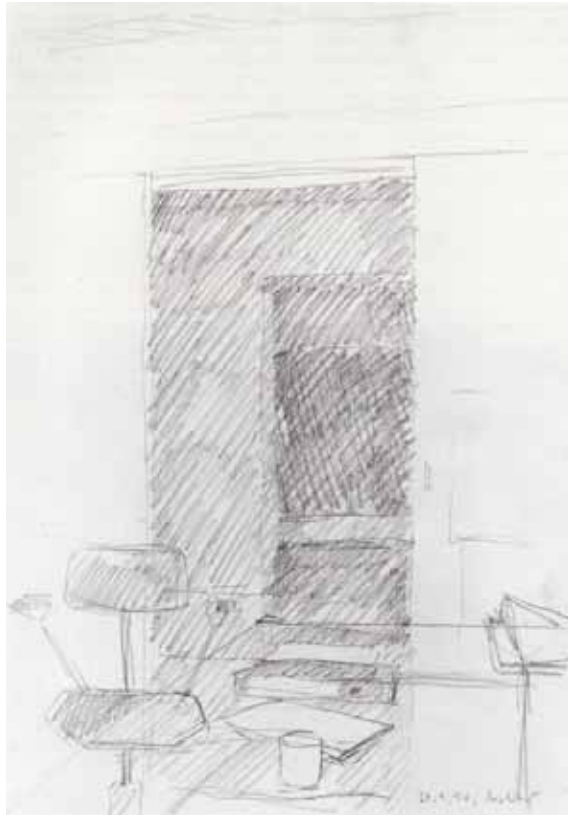
el pictòric. Amb aquest acte fotogràfic, “el que apareix en la fotografia és el mateix motiu, però no la mateixa imatge.”¹¹⁴ De manera que el que trobem en el centre de la seva proposta artística és, una vegada més, l’interès per reflexionar i crear una imatge visual, autònoma i potent en quant a imatge, i no dependent de la seva categoria o del medi amb el que ha estat realitzada. Tant si Richter parteix d’una fotografia o si bé l’origen de l’obra és una pintura, i tant si la forma final de l’obra és pictòrica o bé fotogràfica, quan veiem una obra de Richter ens trobem davant una imatge visual que engloba totes aquestes reflexions, però que ens sedueix com allò que és, com a imatge artística.

Dibuixos a partir de Fotografies

Sovint s’ha estudiat el canvi de rol que va tenir la pintura a partir del moment en què apareix la fotografia, però s’ha parlat menys dels canvis produïts en el medi artístic del dibuix, degut al mateix esdeveniment, la creació d’imatges mitjançant una càmera fotogràfica. Durant molts segles, el dibuix havia esdevingut el mitjà més utilitzat per tal d’esbossar una primera idea, un projecte sobre la superfície del paper o de la tela. En general, la pintura sempre era precedida per un o varis croquis que li permetien a l’artista començar a definir la forma i el concepte d’allò que volia expressar mitjançant la pintura.

L’aparició de la fotografia, va provocar que molts artistes consideressin el medi del dibuix com extremadament subjectiu, mentre que veien en l’aparell fotogràfic la via per construir una imatge de manera veloç i real. En canvi, a partir de la fotografia ja podien treballar el motiu de manera més subjectiva, utilitzant el medi pictòric. En aquest moment la fotografia va assumir el rol com a medi preparatori per a la pintura, que fins llavors havia estat realitzat pel dibuix, aquest comença a desenvolupar-se de manera autònoma i esdevé un medi artístic en si mateix, sense la categorització jeràrquica que havia tingut fins llavors la pintura envers el dibuix.

¹¹⁴ “What appears in the photograph is the same motif but not the same picture.” *Ibid.* p.99.



Gerhard Richter, 27.9.90, dessin, 1990

De la mateixa manera que ho feia la pintura, el dibuix va començar a utilitzar la fotografia com a material d'esbós, per tal de crear obres realitzades mitjançant el dibuix. Albert Dürer ja va utilitzar la càmera obscura per crear els seus delicats dibuixos, i posteriorment, molts artistes, entre ells Leonardo da Vinci, Edgar Degas o Auguste Courbet, i sobretot els artistes del segle XX, s'entregaren a la rapidesa i a les facilitats que li facilitava la fotografia per la creació dels seus dibuixos.

Gerhard Richter no ha estat una excepció, i té nombrosos dibuixos realitzats a partir de fotografies, a més de les pintures realitzades a partir de la projecció de fotografies. Richter utilitza exactament el mateix sistema de projecció d'imatges que utilitza en la creació de les seves *fotopintures*, per mostrar-nos el concepte global que té de la imatge artística, i trencant definitivament les jerarquies entre els diferents medis artístics, utilitzant els mateixos mètodes de treball en la creació de dibuixos i de pintures. El propi Richter explica el procés de treball que segueix quan dibuixa i el que aconsegueix mitjançant el dibuix a partir de les fotografies:

Quan dibuixo —una persona, un objecte—, he de ser conscient de la proporció, la precisió, l'abstracció, la deformació, etc. Quan pinto a partir d'una fotografia, el pensament conscient queda suprimit. No sé el que faig. El meu treball s'assembla més a l'informalisme que a qualsevol mena de «realisme»¹¹⁵.

Més endavant, en el mateix text publicat a *Notes*, sembla justificar l'ús que realitza del calc mitjançant el projector i del fet de recórrer a la fotografia com a model per les seves obres:

Pintar a partir d'una fotografia forma part del procés de treball. No és una característica distintiva de la meua visió, és a dir, no substitueixo la realitat amb una reproducció d'ella, amb un món de segona mà. Jo recorro a la fotografia com Rembrandt va recórrer al dibuix i Vermeer a la cambra obscura, per fer un quadre. Podria prescindir de la fotografia i el resultat continuaria presentant l'aspecte d'una fotografia copiada. Així, de fet, els conceptes «reproductiu» o «directe» no volen dir res.

¹¹⁵ AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997. p.17 .

Pel que fa a la manera de presentar els objectes, hi ha una gran diferència entre la fotografia i el quadre pintat. I és que la màquina de retratar no reconeix els objectes, sinó que els veu. En l'acte de dibuixar, l'objecte es reconeix en totes les seves parts, mides, proporcions, formes geomètriques. Tots aquests elements són codificats, xifrats, coherents i il·legibles. Això és una abstracció que deforma la realitat i que fomenta una estilització específica. Si es tracen els contorns mitjançant un projector, s'evita aquest complicat procés de reconeixement, hom ja no reconeix, sinó que veu i fa (de manera informal) tot allò que no ha reconegut.¹¹⁶

Tot i que els dibuixos de Gerhard Richter és una de les parts menys conegudes de la seva obra, aquest artista va crear, sobretot en els anys 67 i 68, un gran nombre de dibuixos de gran format a partir de fotografies, alguns dels quals els va publicar en un llibre. Gairebé tots els dibuixos de Gerhard Richter estan creats mitjançant la projecció d'imatges fotogràfiques.

Un dels treballs més interessants fets per Richter mitjançant el dibuix, és una sèrie de cent autoretrats que va realitzar a través de la repetició mecànica, enfrontant-se a la idea d'obra d'art única. En aquesta sèrie Richter realitzava variacions en un mateix dibuix, fugint d'aquesta manera del autoretrat únic i autèntic. I alhora restaurava l'aura de l'obra d'art, en un context de reproducció mecànica. Veiem, una altra vegada, com Richter busca en la intersecció de premisses que a primera vista poden semblar contradictòries, la reflexió personal entorn a la creació d'imatges artístiques.

¹¹⁶ *Íbid.*, p.20.

Fotografies autònomes

Caldria destacar un últim grup d'imatges que poc sovint es citen, però que ajuden a completar l'estudi dels usos que Richter fa de la imatge fotogràfica en el desenvolupament de la proposta artística.

Aquest és el grup d'imatges més clar de tots, i potser, per aquest motiu, el que ha estat considerat menys interessant dins la seva producció. Ens estem referint a aquelles imatges fotogràfiques que Richter crea mitjançant el medi fotogràfic, i que són produïdes sense fer referència a altres imatges, ni tampoc a altres medis artístics. Es tracta de fotografies en el sentit clàssic del terme, i no estan concebudes com a estudi preparatori d'una pintura, sinó que són realitzades per ser vistes com a fotografies, positivades en procés fotoquímic sobre paper fotogràfic. Hi ha poques imatges de Richter que han estat concebudes com a fotografies, i que no s'han desenvolupat en altres medis posteriorment. Aquestes minses propostes fotogràfiques es situen sobretot en els inicis de la seva trajectòria artística, en un moment en què fins i tot, Richter va exposar alguna d'aquestes imatges fotogràfiques, al costat de pintures i, fins i tot, una pel·lícula seva.¹¹⁷

Tot i ser conscients que el treball fotogràfic autònom ha estat marginal en l'extensa obra de Gerhard Richter, creiem que seria un error obviar-lo dins aquest estudi. És evident que les propostes fotogràfiques de Richter no han estat mai realitzades amb l'objectiu únic de crear "fotografies", i per tant, no es pot considerar Richter com a fotògraf.

Malgrat hem vist que la fotografia juga un rol crucial al llarg de tota la seva obra, i que l'artista alemany investiga a fons aquest medi artístic, mitjançant diferents tipologies i funcions d'aquesta, la seva fi no és produir fotografies. Així doncs, si no podem considerar Richter com a pintor en el sentit clàssic de la pintura "pura", tampoc podem encaixar-lo dins la creació

¹¹⁷ Al 1966, Gerhard Richter participa en l'exposició *Hommage à Scmela*, on Richter presenta una pintura, una pel·lícula, i nombroses fotografies mostrant el retrat d'un únic personatge, Volker Bradtke.



Gerhard Richter, *Six photos, 04.05.89*, fotografia blanc i negre, 1989

fotogràfica. Amb aquesta actitud investigadora tan prolífica i versàtil, Gerhard Richter s'escapa de qualsevol categorització massa tancada de la seva proposta, que limitaria l'amplitud real de la seva creació artística.¹¹⁸

De la mateixa manera que no podem entendre Gerhard Richter com un fotògraf, també hem de descartar la visió d'aquest artista com a pintor tradicional. La relació que aquest estableix amb el medi fotogràfic és complexa i variat, però sempre està al servei de la seva reflexió subjectiva i artística entorn a la creació d'imatges artístiques, les quals es diferencien de les imatges visuals produïdes a gran rapidesa pels mitjans de reproducció mecànica de la època, pel grau d'iconicitat que són capaces de produir les seves imatges artístiques, i les fa altament necessàries en aquest context replè d'imatges visuals. Richter no incorpora gratuïtament més imatges visuals en el seu context cultural, el qual rep una gran quantitat d'imatges diàriament, sinó que utilitza aquestes, per tal de reflexionar sobre la pròpia imatge visual, emfatitzant en la construcció d'imatges artístiques amb valor icònic i transcendental, propiciant una reflexió del seu valor i les seves necessitats en el món actual. Per Richter aquesta reflexió entorn la imatge visual sembla trobar en l'apropiació de la imatgeria dels *media* una via per la recerca del sentit en l'expressió pictòrica.

D'aquesta manera, Richter utilitza aquesta imatgeria dels *mass media*, per seleccionar i reutilitzar les imatges amb una altra intenció, no tan immediata, i més profunda, amb intenció de reflexió artística. Per fer-ho, Richter no utilitza un sol mètode de construcció d'imatges, sinó, com hem vist, sembla obrir tot el ventall de possibilitats que té a les seves mans per tal d'investigar el poder de la imatge artística, en totes les seves possibles formes.

¹¹⁸ El crític Rainer Roschlitz, estudiós de l'obra de Richter, ha declarat "és dubtable si Gerhard Richter cal ser inclòs en la història de la fotografia", extret de AAVV. *Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter*. Llibres de Recerca, MACBA. Barcelona, 1999. p.102.



Gerhard Richter, proves d'edició de *Orchid*, 1998



2.1.4. (Re)producció pictòrica com a *readymade*

Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965

2.1.4. (Re)producció pictòrica com a *Readymade*

L'efecte que va causar el *readymade* duchampià en el propi concepte de l'art no pot ser negat, i ha estat reconegut tant per artistes com per teòrics i crítics d'art de diferents èpoques i ideologies diverses. Entre aquests reconeixements, destaquem el que realitza el teòric de l'art Thierry de Duve:

Per més de trenta-cinc anys, el que ha estat més significant en l'art modern ha estat treballat com a interpretació de la ressonància del *readymade*, a vegades com a repetició compulsiva, a vegades com a negació violenta, però també com a repensament d'aquest, i en qualsevol cas, sempre com a reconeixement.¹¹⁹

En referència al terreny de la pintura, que és el que ens interessa per entendre millor la proposta de Gerhard Richter, el que realment podem afirmar és que pel que fa a la concepció de la pintura, l'aparició del *readymade* va provocar una profunda crisi. Com sabem, el *readymade* va aconseguir que un element que fins llavors formava part de la vida quotidiana esdevingués obra artística, mitjançant la desubicació de l'objecte i la seva introducció en l'àmbit o institució artística. De la mateixa manera, a partir de llavors seria possible anomenar com a pintura, un objecte o una imatge que fins llavors hauria estat impossible d'anomenar-la com a tal.

Aquest acte que pot semblar a primera vista com a gairebé intranscendent, aconsegueix provocar una de les majors crisis que ha patit la pintura al llarg de la seva història: el trencament de la concepció de la pintura en relació a la seva manufactura manual. Si l'objecte trobat pot ser entès com a pintura, ja no és necessari el tecnicisme de la mà del pintor, sinó que l'artista

¹¹⁹ Thierry de Duve en l'article "*Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from painting to the Readymade*" (1984), Univ. Minnesota Press, 1991, p.188.



Gerhard Richter, *cr 75, Toilet Paper*, 1965

pot pintar mitjançant l'acte d'apropiació de determinades imatges o objectes de la realitat que l'envolta. Però no hem d'entendre l'aparició del *readymade* com a sinònim de la impossibilitat de la pintura, o com l'aparició de la seva mort anunciada; sinó que el gir que provoca aquesta aparició en el món de l'art, serveix per tornar a delimitar les possibilitats de la pròpia pintura com a medi artístic, actualitzant les seves funcions i les seves possibles funcions en el moment contemporani.

Així doncs, lluny de les veus apocalíptiques que tornen a fer aparèixer les pors de la desaparició de la pintura, hem de dir que “la pintura no és impossible. Tan sols l'antiga concepció de la pintura és impossible: impossible de justificar.”¹²⁰

Alguns teòrics, com és el cas de Peter Osborne o Thierry de Duve, han defensat al opció de realitzar una divisió ontològica entre la pintura abans i després del *readymade*.

Per altra banda, alguns artistes, com és el cas de Gerhard Richter, han cercat una nova via per la pintura, a partir de l'aparició del *readymade* i del sotrac que aquest va provocar en el terreny de l'art. Una de les vies que Richter troba en aquest moment de canvis en la concepció de la pintura, és el que s'ha conegut com les fotopintures, en les quals Richter hi incorpora la pròpia crisi de la pintura, dins el propi procés de creació d'aquestes obres. Per la realització de les fotopintures, Richter selecciona fotografies del seu entorn quotidià, i posteriorment, traspasa la fotografia pictòricament, mitjançant el calc de la imatge, i la seva realització posterior mitjançant pintura a l'oli sobre tela, mantenint fidelitat gairebé mecànica a les formes i la gamma cromàtica de la imatge original. Aquest gest d'agafar imatges fotogràfiques de la realitat i convertir-les en obres d'art, sense cap tipus de manipulació especial, s'ha relacionat directament amb l'acte dadaïsta de convertir un objecte trobat en obra d'art, mitjançant la descontextualització de l'objecte i la inserció en la institució museística.

¹²⁰ “*Painting is not impossible. Only the old conception of painting is impossible; impossible to justify.*” Paraules de Richter, recollides en l'article de Peter Osborne OSBORNE, *Peter. (Tardor 1992)*. “*Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives.*” *October*, The MIT Press, vol.62. pp. 102-113.

El mateix Gerhard Richter ha declarat obertament la importància que ha tingut el ready-made duchampià pel desenvolupament de la seva tasca creativa:

(30 maig 90). A mi em sembla que la invenció del *Readymade* va ser la invenció de la realitat. Va ser el descobriment crucial en el què compta és la realitat, no qualsevol visió del món. A partir de llavors, la pintura no va representar la realitat; va esdevenir realitat (creant-se a ella mateixa). I tard o d'hora el valor de la realitat haurà de ser negat, per tal de crear imatges d'un món millor.¹²¹

El reconeixement de la importància del *ready-made* per part de Richter pot tenir una doble lectura.

En un primer nivell, més immediat i alhora més superficial, però no per això menys important, és el reconeixement de la influència que l'obra de Duchamp ha tingut sobre la seva pròpia trajectòria artística. Aquest reconeixement públic no és individual, sinó que l'hem de situar en un ampli reconeixement de la proposta trencadora de Duchamp per part de molts artistes, que va iniciar en els anys setanta, estenent-se en les dècades posteriors.

Però la reflexió se situa en un segon nivell, que provoca un sotrac important en la pròpia funció de la pintura, posant en qüestionament la seva tasca descriptiva de la realitat. Richter defensa la idea que a partir del *ready-made*, la pintura s'allibera de la funció de representació fidel de la realitat. A partir d'aquest moment esdevé realitat en si mateixa, creant-se i reiventant-se contínuament a ella mateixa, amb les seves pròpies eines i amb l'únic objectiu de construir realitat. Si el *collage* cubista havia permès per primera vegada que la realitat formés part de l'obra pictòrica, substituint fragments de representació per fragments reals –diaris, teles, fragments de cadires, etc.–, el *ready-made* convidava completament a la Realitat a entrar en escena i convertir-se en obra. En l'obra *Fontaine* de Duchamp, la peça tenia forma d'orinal; però per primera vegada, l'orinal de Duchamp ja no era una representació escultòrica d'aquest objecte real, sinó que *era* un urinal, extret de la realitat i convertit en obra artística. Aquest punt d'inflexió, que trasllada la

¹²¹ “ 30 May 1990. It seems to me that the invention of the *Readymade* was the invention of reality. It was the crucial discovery that what counts is reality, not any world-view whatever. Since then, painting has never represented reality; it has been reality (creating itself). And sooner or later the value of reality will have to be denied, in order (as usual) to set up pictures of a better world.” Notes de Gerhard Richter, recollides a *Gerhard Richter. Atlas. The Reader*. Whitechapel. Londres, 2004. p.27.

funció de l'art de la descripció del món a la creació de realitat mitjançant els medis artístics, forma part de la base estructural del treball de Gerhard Richter. Durant tot el seu procés artístic, ja sigui creant obres abstractes, *fotopintures*, o editant sèries d'impressions *offset*, Richter no cerca en cap moment explicar la realitat, sinó que li interessa crear una realitat pròpia. Malgrat que aquesta sorgeix de la realitat comú, i que pren forma en fotografies impreses, Richter el que fa és crear una realitat mitjançant les eines que pot utilitzar, les de l'art. En el fons, el seu treball té un rerefons utòpic, doncs el que Richter desitja és que les seves imatges puguin ajudar a crear un món més complet, o fins i tot, més feliç.

A diferència dels pintors Hiperrealistes, que busquen realitzar la descripció pictòrica més acurada possible de la seva realitat més immediata, centrant el seu interès en la representació fidel d'aquells elements característics de la societat de consum -cotxes, gasolineres, restaurants, avions -, Richter dedica tot el seu esforç a construir realitat.

Alguns d'aquests objectes quotidians formen part també del món de Richter, però el seu món és molt més ampli: està format per secretàries, graelles, infermeres, flors, núvols, reflexes, prostitutes, cadàvers i calaveres, famílies, color, absència de color, publicitats, *empastes* i esgrafiats, etc. Sembla que Richter vulgui crear el màxim de coses possibles, malgrat ser conscient de les seves limitacions temporals i físiques, que com tota persona té. El propi Richter declara que no li interessa retratar la realitat, sinó l'aparença de la realitat. En aquest desig de retratar l'aparença de la realitat, el que realment Richter està construint és realitat en si mateixa; la qual evoluciona de manera paral·lela a la realitat objectiva, que pot tenir moltes formes i que mai és exactament igual. Aquest recerca constant que s'escampa en totes direccions és el que l'impulsa a realitzar aquest treball tan intens i extens, construint tot tipus d'imatges, abstractes, figuratives, fotogràfiques, i a realitzar un treball posterior de catalogació rigorós. Si *l'Atlas* és l'extens arxiu d'imatges que Richter troba, crea, selecciona, manipula, guarda, utilitza; el *Catalogue Raisonné* és l'arxiu que l'artista crea a partir de la catalogació metòdica de les seves obres artístiques, les quals fotografia i numera per rigorós ordre cronològic, per tal de tenir una prova gràfica de totes aquelles imatges que ell mateix ha construït i que, juntament amb les imatges de *l'Atlas*, conformen la realitat que dia a dia va construint. Per aquesta raó la seva obra, que en un principi ens podia



Gerhard Richter, *256 Colours*, cr 352 3, 1974

semblar tant heterogènia, ja no ens ho sembla. La seva obra és variada i complexa, està formada per diferents realitats, que conviuen en el mateix espai, la seva proposta artística.

El crític d'art Jean-Francois Chevrier, en el conegut assaig “*Entre les Belles Arts i els Mitjans de Comunicació (L'exemple alemany Gerhard Richter)*”, explica clarament aquest anhel de construcció de realitat com a premissa en l'obra de Richter. Chevrier relaciona l'ús que fa de la fotografia Gerhard Richter amb l'actitud de trencament dels dadaistes, intentant construir imatges lluny de la concepció clàssica de les imatges pictòriques, i movent-se sempre en un llindar polèmic entre la pintura i la fotografia, com a medis per crear realitat, i no pas per il·lustrar-la. Segons Chevrier, Richter troba en la fotografia el mecanisme per crear una sensibilitat oposada a la de l'art modern, allunyant-se sobretot de l'expressionisme subjectiu dels expressionistes abstractes.

La fotografia li serveix com a eina, per no basar la seva obra en el delicat terreny de la subjectivitat ni el gest expressiu pictòric, sinó creant una narrativa que podia ser comú i fàcilment identificable per la majoria dels espectadors. Si els artistes Pop ja havien trobat en la fotografia el mecanisme per distanciar-se d'aquesta visió subjectivista del traç pictòric, Richter amplia encara més el tipus d'imatges fotogràfiques utilitzades, interessant-se per tot tipus d'imatge que formés part de la seva vida quotidiana, i no tan sols per aquelles imatges que feien referència a la societat del benestar i dels seus béns consum, com era el cas dels artistes Pop nord-americans.

Chevrier ho defineix de la següent manera:

El recurs de Richter a la fotografia, a partir de 1962 i sobretot de 1963, va presentar de seguida els signes d'un postulat doble. D'una banda, participa d'una voluntat de ruptura (antiart) d'acord amb l'esperit dadà, com també d'una necessitat de simplificar la pintura. Com l'obra de Lichtenstein i Warhol, s'oposa tant al *pathos* retòric de l'expressionisme abstracte tardà com als efectes pintorescs de *l'assemblage* a l'estil Rauschenberg. La fotografia es va convertir en un instrument de l'«antisensibilitat», que Ivan Karp, un dels primers defensors del pop art americà, va proposar com a característica definitòria de «la pintura d'imatges comunes», el 1963.



Gerhard Richter, *Olympia*, 1967

D'altra banda, l'enfocament de Richter va tenir en compte l'impacte emocional de la imatge fotogràfica.¹²²

Richter utilitzava la fotografia amb la mateixa finalitat que ho havien fet anteriorment Henri Matisse o Edgar Degas, és a dir per facilitar el treball de dibuix, i impedir la estilització del treball per part de la mà de l'artista. El propi Richter explica que «la fotografia t'impedeix estilitzar, veure "malament", donar una interpretació massa personal del tema.»¹²³

Però el motiu principal era un altre, de més personal, el fet de la seva concepció de la imatge fotogràfica de la mateixa manera com si es tractés d'una imatge pictòrica. Per ell tenen el mateix valor, com a imatges en si mateixes. Però perquè llavors se li fa necessari a Richter pintar una imatge a partir de fotografies, si aquestes ja són imatges?

Aquesta pregunta es pot relacionar amb la qüestió que ha planejat per sobre el domini artístic des de l'aparició de la fotografia, a finals del segle XIX. Sabem que l'aparició de la fotografia produeix un trasbals en la concepció de la pintura, i que aquesta a partir de llavors va tenir formes i funcions diferents respecte la seva naturalesa ontològica que havia mantingut fins llavors. Però malgrat ser-ne conscients, una qüestió sembla mantindre's al llarg dels períodes posteriors al invent de la fotografia: el per què pintar, el com pintar, i el què pintar, després de la fotografia?

El treball de Richter sembla prendre aquesta qüestió a principis dels anys seixanta, en el moment de la crisi del projecte hegemònic de la pintura de postguerra americana i europea: la crisi de l'abstracció modernista. Sembla que Richter intenti respondre a aquestes preguntes mitjançant la seva producció incansable i amb la varietat de propostes que realitza, que van des de l'apropiació, a les fotopintures, a les pintures abstractes, passant per multitud de registres i investigacions plàstiques i conceptuals molt diverses. La resposta

¹²² Jean-François Chevrier en el text "*Entre les Belles Arts i els Mitjans de Comunicació (L'exemple alemany Gerhard Richter)*", publicat a AAVV. *Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter*. Llibres de Recerca, MACBA. Barcelona, 1999. p.35.

¹²³ *Ibid.* p.35.



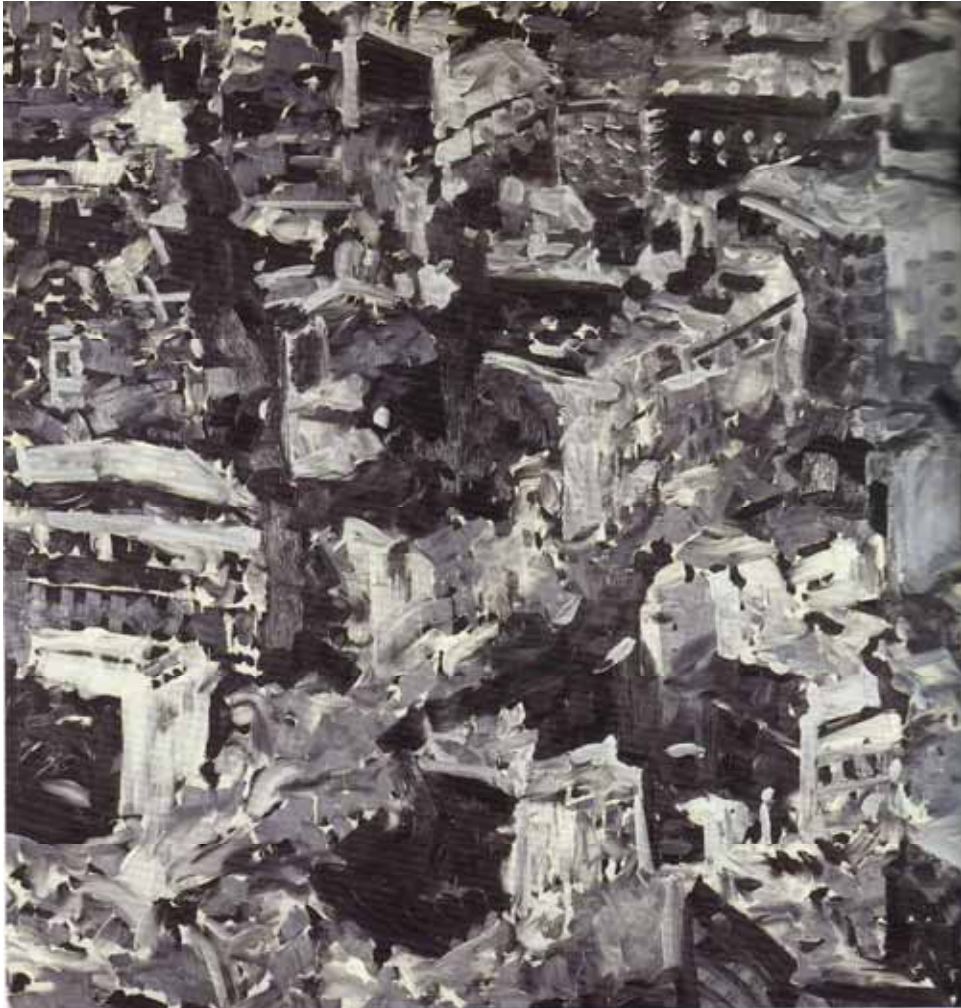
Gerhard Richter, *Krems*, 1986

de Richter és, com sempre, ambivalent: sembla que vulgui “retornar a la font de la crisi (el desplaçament de la pintura de la seva funció de representació naturalista) i adreçar la posició històrica de la pintura directament, no com una descripció, sinó com a tasca: pintar “a partir” d’una fotografia com pintar “en la manera de” la fotografia; pintar com a foto-pintura.”¹²⁴

Però el que ens agradaria remarcar sobretot de la opció que pren Gerhard Richter, enfront el dilema que l’aparició dels *readymades* provoca és que aquest no va abandonar la pintura, per tal de treballar en nous medis artístics, com estaven fent artistes contemporanis seus, que s’endinsaven en el terreny de la fotografia o la *performance*, per tal de crear obres significants. Sinó que la seva resposta davant la crisi va consistir, bàsicament, en pintar. Malgrat la utilització que fa de la fotografia, i malgrat el seu discurs ambivalent, Richter continua pintant. I no ho fa de manera irresponsable, sinó que plenament conscient de la crisi que ha provocat el model duchampià, ha d’endinsar-se en la investigació de noves maneres de pintar, que li permetin fugir alhora de la figuració expressiva que abundava principalment en el seu país, i de l’abstracció extremadament subjectiva que havia ocupat la majoria de l’àmbit i el mercat de l’art durant molts anys.

Si en un primer moment, el fet de continuar pintant podia ser entès com una actitud conservadora i tradicionalista, ràpidament es veurà que en aquest gest de continuació resideix l’oposició radical a la majoria de propostes artístiques contemporànies. Segons el propi Richter les fotografies, tot i ser imatges vàlides i interessants, manquen d’una cert pes físic com a objecte que, personalment, el molesta. Aquest fet és el que el provoca i l’impulsa a crear una imatge que sigui més complerta, més rotunda que la imatge original. El que no dóna el pes necessari a la imatge pintada no és el tecnicisme de la manufactura, que a diferència dels pintors hiperrealistes a Richter no li interessa el més mínim, sinó la part física de la pintura, la qual dóna cos a la imatge –aquesta té un gruix, una amplada, una dimensió molt més important que la que pot tenir una fotografia -.

¹²⁴ “to return to the source of the crisis (the displacement of painting from its naturalistic representational function) and address painting’s historical position directly, not as a description, but as a task: painting “after” photography as painting “in the manner of” the photograph; painting as photo-painting.” Descripció de Richter, recollida en l’article de Peter Osborne, *OSBORNE, Peter. (Tardor 1992). “Painting Negation: Gerhard Richter’s Negatives.”* October, The MIT Press, vol.62. pp. 102-113.



Gerhard Richter, *Townscape Paris*, 1968

Aquest punt és realment important en la proposta de Richter, doncs en el seu plantejament diferencia clarament, entre el “fer” una fotografia, i el “reproduir-la”. Aquí rau el motiu de fons pel qual Richter necessiti utilitzar el medi pictòric per poder construir imatges, doncs el medi fotogràfic no li és suficient pel seu projecte artístic de realitzar realitat. La fotografia no permet *fer* realitat, sinó que tan sols li permet *prendre* imatges. Aquesta mancança del propi medi, és el que l’impulsa a pintar, malgrat sovint, el punt de partida pugui ser una fotografia, en el procés de creació, Richter està *fent* una imatge. En aquest moment apareix el punt que diferencia ontològicament la fotografia i la pintura: mentre la pintura *fa* imatges, la fotografia les *pren*.

Douglas Crimp reprèn aquesta diferència entre els dos medis en el seu assaig “*Del vell subjecte del Museu al nou subjecte de la Biblioteca*”¹²⁵, establint alhora una relació amb el canvi en la producció artística provocada per l’aparició del *readymade* en l’escena artística, doncs la proposta del *readymade* duchampià provoca que l’artista ja no fa, sinó que únicament pot prendre allò que ja existeix, per tal de transformar-lo, manipular-lo. Si en la Modernitat l’Art es caracteritza per la idea de Fer, i aquest construir es realitza principalment mitjançant la pintura, en la Contemporaneïtat l’art supleix, mitjançant la fotografia, l’acte de Fer per l’acte de Prendre. D’aquesta manera, l’artista ja no construeix una imatge mitjançant el llenguatge pictòric, sinó que en l’ús de la fotografia, pren una imatge que ja existeix prèviament de forma objectiva.

En la proposta de Richter hi trobem condensat el seu anhel de construir realitat; i en el seu procés creatiu, s’allunya de la dicotomia de Crimp, entre el Fer pictòric i el Prendre fotogràfic, doncs mitjançant el seu procés personal de construcció d’imatges, Richter *fa fotografies* prenent-ne una altra com a model. Aquesta és una de les aportacions més interessants de Gerhard Richter, la mescla entre els dos medis no és tan sols formal, sinó alhora és una mescla conceptual, que el porta a *fer fotografies a través del medi pictòric*.

¹²⁵ L’article de Douglas Crimp “*The Museum’s Old/The Library’s new subject*”, va ser publicat originalment al MIT Press, en el 1989. Posteriorment ha estat publicat en diverses ocasions, entre les quals destaquem la publicació AAVV. *Indiferència i Singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. MACBA, Barcelona, 1997.; en la qual es recullen nombrosos articles imprescindibles entorn la temàtica de la fotografia contemporània, com pot ser el cas de l’article de Crimp.



2.2. Jeff Wall, pintor de la vida (post)moderna

Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. Of Anatomy at the University of Vancouver*, 1992

2.2. Jeff Wall, pintor de la vida (post)moderna¹²⁶

El fet d'estudiar l'obra artística de Jeff Wall es basa principalment en l'ús que fa aquest autor del medi fotogràfic, en relació a altres medis artístics.

Jeff Wall utilitza el medi fotogràfic com a mitjà, però no l'utilitza com a medi tancat en si mateix. En el seu cas, la fotografia no sembla voler preservar la seva especificitat, com en el cas dels artistes moderns, sinó que sembla servir de base on col·locar registres i informacions provinents d'altres medis artístics. Podríem arribar a dir que la fotografia és el medi que Wall utilitza per treballar en el terreny de l'art.

Per entendre la relació que l'artista estableix amb els diferents medis s'hauria de situar el context artístic dels seus inicis, a principis dels anys setanta. En aquest moment el debat entre la validesa del concepte de fotografia pur s'enfrontava amb aquells que consideraven la fotografia com a medi útil de forma conceptual. Però des dels inicis, Jeff Wall es va voler allunyar d'aquesta separació general que s'establí entre els seguidors de la *straight photography* i els artistes conceptuals que fugien d'ella.

Ell mateix se situava enmig d'aquests dos móns. Malgrat que els seus inicis eren més propers a l'art conceptual, en cap moment Wall va negar el seu interès envers l'art modern i l'art clàssic, com altres artistes i teòrics postmoderns feien. Jeff Wall fugí d'aquesta dicotomia exclusiva entre aquestes dues concepcions de la fotografia, situant-se al bell mig d'aquesta intersecció, utilitzant el llenguatge fotogràfic de manera similar a les estratègies d'un pintor.

Darrera una fotografia de Jeff Wall podem entreveure rastres d'altres medis artístics, principalment de la pintura i del cinema, també fins i tot del fotoperiodisme. Tot i no ser influències evidents, hi ha un pòsit molt important de la tradició pictòrica occidental, que li serveix a l'artista com a base compositiva important, alhora que com a referent conceptual. En molts estudis crítics de Jeff Wall veiem com els autors fan referències explícites de les

¹²⁶ Títol a partir de la definició de Baudelaire « pintor de la vida moderna », concepte que és posteriorment reelaborat per Jean-François Chevrier per referir-se al propi Jeff Wall. Afegim el prefix de post- per tal de situar-lo en un context contemporani al nostre, en qual Wall se situa.



Jeff Wall, *Double Self portrait*, 1979

similituds compositives entre les obres de l'artista canadenc i moltes obres clàssiques de la pintura occidental, sobretot d'Édouard Manet, Eugène Delacroix o Nicolas Poussin. Però les relacions que Jeff Wall estableix amb la pintura són molt més profundes que les meres relacions compositives o les semblances de postures entre els seus personatges i els pintats pels mestres de la pintura occidental. Les relacions que Jeff Wall crea entre fotografia i pintura són, gairebé, existencials.

Jeff Wall beu incansablement de la Història de l'Art occidental, en un context en què els artistes i els crítics giraven l'esquena a aquest tipus d'art, centrant-se en les propostes de caire Expressionista Abstracte, i posteriorment de l'Art conceptual de finals dels anys seixanta i setanta. Jeff Wall sempre es va mostrar més interessat en l'estudi de les obres d'art antigues que en la pròpia Història de la Fotografia, per exemple. És curiós l'afany d'estudi de Jeff Wall per la pintura clàssica, sobretot si situem l'artista en el context on va néixer i ha viscut sempre, la ciutat de Vancouver. Aquesta ciutat canadenc, estava situada lluny de les propostes artístiques clàssiques i modernes, les quals havien tingut els seus epicentres a Europa i, posteriorment, a Nova York. En canvi, la ciutat de Vancouver va crear en els anys seixanta i setanta un nucli de creació artística molt destacat, que estava format per artistes com Jeff Wall, Ian Wallace, Roy Arden, entre altres, conegut com l'Escola de Vancouver. Un fet característic que cal destacar d'aquests artistes és que tots ells combinaven completament la seva praxis artística, amb la teoria i la docència. Sembla ser que el seu aïllament geogràfic no els va impedir per crear línies de treball interessants, amb un caràcter determinat.

Jeff Wall, tot i compartir moltes premisses i inquietuds amb els seus col·legues, va mantenir sempre el seu caràcter especial i definit, que el va allunyar d'un posicionament clar envers l'art conceptual, apropant-se cada vegada més a l'estudi de l'art modern i clàssic europeu.

De fet, Jeff Wall després de produir els seus primers treballs artístics, va estar set anys sense realitzar absolutament cap peça, doncs va decidir dedicar-se a la docència i a l'estudi de la Història de l'Art, per tal de solidificar els seus coneixements teòrics i alhora, per no haver de dependre econòmicament del mercat de l'art. Durant aquest període, es desplaça a Europa, per tal de conèixer de manera directa les obres d'art que tant havia estudiat mitjançant reproduccions fotogràfiques i textos crítics. En aquest viatge, visita museus



Jeff Wall, *The storyteller*, exposició a la Tate Gallery, Londres, 2005

com el de El Prado, o el *Louvre*, on s'emociona al poder veure en directe obres de Diego Velázquez, Francisco Goya o Eugène Delacroix, entre molts altres.

El que impressiona més a l'artista és la vigència d'aquell tipus d'imatge. Malgrat que ell mateix estava vivint en un entorn artístic i conceptual que poc es referia a l'art clàssic, sinó que se centrava bàsicament en l'intent de reprendre el to de les avantguardes, allunyant-se de la retòrica de la pintura moderna. En aquell moment, com molts altres artistes i teòrics coetanis a ell, Jeff Wall creia que la pintura no era vàlida per representar la vida moderna. Però el fet de viure aquell ventall de gran riquesa pictòrica en directe, li va fer trontollar certs aspectes que donava per suposats fins llavors, i el seu treball va començar a fer un gir cap a la pintura.

Ell mateix es va reconèixer influenciat per la pintura, i comença a treballar a partir de referents de la Història de l'Art, i a defensar la seva proposta artística, definint-se com a “pintor de la vida moderna”, citant les paraules de Charles Baudelaire, en la seva descripció dels pintors impressionistes en el Saló de París de 1868. Aquest posicionament respecte els seus col·legues va semblar estranya, però la seva proposta es va mantenir fidel als seus propis principis, fugint de qualsevol tipus de corrent que fos més actual, i es va anar consolidant de manera ferma i atractiva.

Jeff Wall se sent commogut davant la grandària de les pintures que, fins llavors, tan sols havia vist en reproduccions fotogràfiques. Les grans dimensions de les teles de Diego Vélazquez o Jacques-Louis David, conviden a l'espectador a « entrar » a l'escena pintada, situant-lo a la mateixa escala que els personatges pintat. Jeff Wall pren prestada la grandària de la tradició pictòrica occidental i la transporta a la imatge fotogràfica. A partir d'aquell moment, la superfície de grans dimensions ja no estava en exclusivitat a mans dels pintors expressionistes americans, sinó que també “els artistes que utilitzaven la fotografia”¹²⁷ podien utilitzar-la.

Aquesta ampliació de la superfície fotogràfica i de l'escala humana que utilitza Jeff Wall és utilitzada per molts altres artistes – Cindy Sherman ho fa en el mateix període que Wall, i posteriorment infinitat d'artistes, com Beat Streuli, Florence Paradeis, Valérie Jouve, etc.- que alliberen la fotografia del

¹²⁷ L'expressió “els artistes que utilitzen la fotografia” és utilitzada primerament per Jean-François Chevrier per tal de diferenciar els fotògrafs-artistes dels artistes que utilitzaven la fotografia, però no com a medi en si, sinó com a eina per desenvolupar una idea concreta.

petit format, permetent els personatges estirar-se fins al format natural dels cossos representats.

Jeff Wall ja no abandonarà més l'ús dels grans formats, les seves obres sovint tenen més de dos metres d'altura i quatre metres de llargada. Malgrat ser imatges de grans dimensions, es caracteritzen per una nitidesa de la imatge, pròpia alhora del detallisme de la pintura holandesa i també de la *straight photography*.

Per tal de realitzar aquestes imatges de gran escala i nitidesa impol·luta, Jeff Wall utilitza una càmera de 8x10, per tal de captar imatges estàtiques d'esdeveniments que podrien ser reals i després disposa aquestes imatges en formats molt grans. Abans de l'arribada de la imatge digital i de les impressions amb *plotter*, Wall aconseguia aquests grans formats mitjançant la unió manual de dues imatges, col·locades de manera horitzontal, per tal de guanyar en altura.

En aquests espais fotogràfics de gran escala hi trobem personatges que són representats gairebé sempre a escala natural. Les persones habitualment ocupen les escenes fotografiades per Jeff Wall, de fet, podríem afirmar que la figura humana, en el concepte més sociològic de la paraula, és un dels temes principals de la seva obra. Les persones semblen ser retratades en el seu habitat habitual, realitzant accions quotidianes, a vegades fins i tot, banals. El fet d'ampliar els personatges a escala real proporciona a l'escena un grau alt de veracitat.

Els personatges de la fotografia són tan grans com els espectadors de l'obra, tenen els braços igual de llargs que els nostres, caminen de la mateixa manera per l'espai públic, ens miren de manera directa al mateix nivell d'ulls que els nostres, els personatges de les seves fotografies sembla que siguin els nostres veïns, compartim desitjos semblants, i també pors similars, tenen una actitud pensativa que s'assembla a la nostra quan ens situem al seu davant. Aquesta empatia de l'espectador amb els personatges representats, tan sols la podíem trobar en les escenes pictòriques de l'art clàssic, en què els pintors ubicaven sovint personatges a escala natural en els grans formats pictòrics.

Jeff Wall utilitza el mateix recurs d'escala, creant el mateix vincle entre espectador i personatge retratat, allunyant-se radicalment de la fotografia miniaturista, en què els personatges estan reduïts per tal que entrin a escena. El format petit o mitjà era el tamany habitual en la fotografia clàssica i moderna, on l'experiència de l'espectador es situava sempre fora de l'obra, el qual mirava cap a una escena reduïda on hi trobàvem escenes reproduïdes de

manera comprimida. Jeff Wall trenca amb aquest fet que tanca la recepció de l'obra fotogràfica en un sol tipus d'experiència controlada, i busca una similitud directa entre realitat i representació, entre el *jo* com a espectador i *l'altre* com a personatge retratat.

Davant les fotografies de Jeff Wall podem sentir por, tristesa, seducció, de manera similar a la que sentim a la realitat. El personatge occidental de *Mimic*, ens pot transmetre la mateixa agressivitat com si l'haguéssim creuat pel carrer, la mirada femenina de *The Double portrait* ens pot seduir com si ens estigués realment mirant a nosaltres mateixos. De fet la mirada sembla seguir-nos per la sala d'exposicions, de la mateixa manera que la mirada de *Las Meninas* de Velázquez ens segueix per la sala del Museu del Prado. L'empatia que l'espectador tan sols trobava amb els personatges representats pictòricament, ara els troba en la superfície fotogràfica.

Les transparències de Jeff Wall estan muntades sobre caixes de llum, fet que provoca que brillin davant la mirada de l'espectador. A dintre estan plenes de nombrosos fluorescents que generen llum artificial, creant un espai imaginari darrera la transparència, un espai que no es veu de manera directa, però que afecta la manera de visibilitat de l'obra. En el cas que no es donés la corrent, l'obra restaria fosca. L'escena seria narrada amb una altra intensitat i no tindria el mateix to realista que el que té. “La llum brillant desenvolupa una aura específica que no és comparable amb la “autenticitat de l'ara i aquí” de la pintura de Walter Benjamin. Es tracta més aviat d'una aura de visibilitat i realitat de la matèria representada.”¹²⁸ Tant la lluminositat de l'obra, com l'escala natural dels personatges i dels objectes, fan que per uns moments puguem creure que no estem enfront una imatge representada, sinó davant una imatge real, que estiguem veient a través d'una finestra. Per a Jeff Wall, l'ús de les caixes de llum canvia el to de les imatges i influencia la manera en què l'espectador veu i entén la imatge

En el treball de Jeff Wall, la llum esdevé un suport per la realitat. De fet, Wall vol que les seves fotografies siguin més reals que la realitat en si mateixa. D'aquesta manera, la font lumínica li dóna a les seves imatges un

¹²⁸ MIGAYROU, Frédéric. *Jeff Wall. Simple indication*. Collection “Singularités”, La lettre volée. Brusel·les, 1995.p. 21.



Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978

grau alt de versemblança, doncs obtenen uns límits lumínics semblants als de la realitat (o si més no, més semblants que els que pot aconseguir la paleta del pintor, o els CMYK de les impressions fotogràfiques habituals).

Però, alhora, i de manera contradictòria, les caixes de llum de Jeff Wall ens provoquen cert grau d'estranyesa, doncs les representacions artístiques no tenen –o si més no, no havien tingut fins el moment- aquests fluxos lumínics, més propis de la televisió i del món publicitari.

Aquesta ambigüitat doncs, produïda per la font lumínica dels fluorescents que estan situats dins les caixes de llum, crea un sentiment d'estranyesa per part de l'espectador, qui ha de decidir si la imatge està més propera a la realitat o bé a una representació moderna i “trucada” de la realitat.

Una de les característiques més destacades de la proposta de Jeff Wall va ser el fet que el fotògraf pogués preparar l'escena abans de disparar l'obturador de la càmera fotogràfica. Aquest gest, realitzat per una diversitat important d'artistes fou durament criticada. Doncs, venint d'una llarga tradició documentalista i pura de la fotografia, la qual era entesa com a medi que narra fidel i instantàniament la realitat, aquesta estratègia creativa no va ser ben rebuda per un sector de la crítica i de la producció artística.

La idea que el fotògraf pogués aturar el temps de l'acció, preparar l'escena a fotografiar, incloure fets o elements externs a la pròpia escena original, pogués vestir-se per la ocasió amb el vestuari més adequat, convidar actors i actrius a representar una acció determinada, inventar-se alguns fets i incloure'ls a la imatge espantava a tots aquells que defensaven la puresa del medi fotogràfic.

Jeff Wall va allunyar-se des d'un principi d'aquesta puresa i des del primer moment va intercedir en l'escena que més tard fotografiaria.

Totes les seves imatges, malgrat a un primer cop d'ull puguin semblar instantànies que capten un moment concret de manera espontània i real, són imatges preparades, fotografies que s'han anomenat *mis-en-scène*. L'autor escull el tema, l'acció que vol retratar, els actors que realitzaran l'escena, l'espai on es desenvoluparà l'acció.

Mitjançant tota aquesta preparació prèvia, l'autor recrea una escena, que recull un moment d'acció, prèviament imaginat o vist pel propi artista. Les composicions que utilitza estan molt pensades, i com vèiem anteriorment, sovint provenen de pintors clàssics, com també poden tenir influències de la cultura cinematogràfica.

Veurem com les referències de Jeff Wall al cinema són constants, sobretot pel que fa a la manera en què dirigeix l'escena, treballant amb cura la ficció, de manera que sembli real, com si es tractés d'un director de cinema. D'aquesta manera Jeff Wall produeix *movie stills*. L'artista recrea artificialment moments que han passat, o que haurien pogut passar, afegint un element de control sobre aquesta realitat. La fotografia sembla ser una escena extreta d'una pel·lícula, un *frame* d'una història que es desenvolupa en moviment, amb un control contingut i absolut en tots els detalls.

Les referències a la pròpia fotografia s'estableixen en relació a la fotografia documental periodística, i no tant en relació a un tipus de fotografia artística, per la qual Jeff Wall no se sent gaire interessat. Sovint, en la imatge, com és en el cas de *Mimic*, es respira un ambient fotoperidístic.

Aquest to de documental és propi de moltes propostes artístiques de l'època, com les d'Allan Sekula o Victor Burgin, entre altres. Aquest enfoc documentalista pretén allunyar l'art de la pràctica artística moderna, i realitzar un treball de caire polític i social, recuperant l'esperit de les avantguardes, però actualitzat en el context sociopolític del moment.

En el cas de Jeff Wall, aquest estil documental no és pur, sinó que Wall el tenyeix de cert to teatral, i situa la imatge en un *no-lloc* realista, però de manera controlada, de manera que la fotografia sembli a priori real, document d'un fet que ha succeït.

El propi artista explica aquest procés:

Una vegada vaig entendre que hi havia una manera d'introduir una forma teatral o artificial en la fotografia, això em va obrir la porta per entendre que aquesta teatralitat era compatible amb "l'estil documental" de la fotografia de carrer.¹²⁹

Aquesta empremta de la fotografia periodística està relacionada amb la temàtica de les fotografies de Jeff Wall. Sovint, els temes de les seves imatges són de caire social i polític; en les seves imatges hi trobem rastres de violència urbana, racisme, conflicte de classes i pobresa. Habitualment aquests rastres de conflicte de raça o de *status* social no són evidents, sinó que estan insinuats de

¹²⁹ "Once I understood that there was a means to introduce a form of theater or artifice, into photography, it also opened the door to understanding that this theatricality was compatible with the "documentary style" of street photography." Jeff Wall a LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. p.91.

manera continguda per l'artista, com en l'obra *Bad Goods* (1984), i en d'altres el conflicte sorgeix de manera evident i explícita, com en l'obra *A Fight on the Sidewalk* (1994).

En tota imatge de Jeff Wall, ja sigui una imatge amb clar to periodístic, o de manufactura cinematogràfica, o amb clares influències compositives pictòriques, el que fa Wall és narrar una història. Jeff Wall és considerat un narrador d'històries, un *storyteller*, semblant al personatge que apareix en la seva obra, que duu el mateix títol, *The storyteller* (1986). En aquesta obra, el protagonista narra oralment una història a un grup de persones que l'escolten atentament sota un pont d'autopista, en un *no-lloc* proper a qualsevol ciutat contemporània. Jeff Wall també explica històries sobre gent diversa, sobre el lloc on viuen, ja sigui natural o bé urbà, i la manera en que viuen en el seu dia a dia. La seva narració no és costumista, sinó que l'autor adopta un to que mescla allò real amb l'imaginari, i ho presenta en una mateixa imatge homogènia, que incita a l'espectador a destriar aquella informació que pot ser real de la que és inventada o falsejada. Per tal de construir aquestes històries, Jeff Wall desenvolupa una complexa xarxa d'experiències extretes tant del passat com de la societat actual, i les barreja amb històries que poden provenir tant de la imaginació de l'artista, com de coses i situacions vistes pels seus propis ulls, o bé de la reconstrucció realitzada a partir d'una lectura. El seu procés de treball és molt metòdic i lent.

Habitualment, en el punt d'inici d'una obra no hi ha una idea prefixada, sinó que Jeff Wall va a buscar una imatge mental de la seva memòria, llunyana o propera. Aquestes imatges de la memòria relaten un lloc particular, una acció que li va sorprendre en algun moment, realitzada per una o més persones. Wall també treballa a partir de moments extrets de la Història de l'Art, els quals han estat retratats per diversos autors, amb qui Wall sembla mantenir-hi un diàleg. En la majoria dels casos, Jeff Wall té la imatge al seu cap abans de començar a crear. Per explicar aquestes històries posa en marxa tota una posada en escena professional, composta per persones que són majoritàriament anònima, els quals adopten rols d'actors.

Els espais en els quals les persones es mouen, o dels quals les persones en són absents en aquell moment, són topografies que mostren un món que l'artista observa diàriament. Els escenaris són extrets del seu entorn immediat: els carrers i les cases de Vancouver són sovint els escenaris escollits per acollir



Jeff Wall, *The pine on the corner*, 1990

les accions narrades. En les imatges de Wall hi trobem sovint una barreja de naturalesa sublim dels voltants de Vancouver, amb imatges decadents de la pròpia ciutat, i espais contemporanis.

Generalment, en els seus treballs, parla de les experiències individuals i col·lectives contemporànies, de sensacions que qualsevol individu pot sentir. Recrea expressions que troba al carrer, de reflexions i pors internes que s'exterioritzen mitjançant la creació de fotografies creades per acurades *mis en-scènes*. Les narracions, però, tenen sempre un caràcter obert, suggerint així experiències possiblement viscudes, però que poden ser també tan sols imaginades. El realisme amb el qual se'ns descriu l'escena ens fa dubtar de la validesa d'aquesta, malgrat el suport sigui fotogràfic. Doncs això ja no és motiu de realisme. En "les enormes transparències Jeff Wall ens presenta escenes condensades que reflecteixen una poètica reconstrucció del món".¹³⁰

Wall ha posat sempre l'accent en el poder narratiu de la imatge, el qual havia desaparegut amb el Modernisme. Aquest fet és també comú en les propostes fotogràfiques postmodernes, en les quals trobem sempre un fil conductor narratiu, que s'allunya de les premisses defensades anteriorment per crítics com Greenberg, les quals defensaven la pròpia retòrica del llenguatge artístic. Jeff Wall s'interessa per la societat i el món que l'envolta, i vol parlar-nos d'ell, creant imatges que plantegen preguntes entorn aquest model de societat, i ens apropa als seus protagonistes: nosaltres mateixos. D'aquesta manera, Jeff Wall desenvolupa un "model de fotografia pintada" que reemplaça el pla bidimensional de la imatge per dos nivells de realitat, que ens mostra la simultaneïtat de dos móns paral·lels."¹³¹

¹³⁰ *The large transparencies present condensed scenes that reflect a poetic reconstruction of the world.* Rolf Lauter realitza aquesta descripció en LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000.* Prestel Verlag, München, 2001. P.13.

¹³¹ *He has developed a "model for photographic painting" that replaces the two-dimensional plane of a picture with two levels of reality, thus manifestating the significance of the simultaneity of parallel worlds and realities.* *Íbid.* p.13.



Jeff Wall, *River Road*, 1994

Escenaris per la representació

En la teatralització de les experiències que planteja Jeff Wall cal entendre els escenaris com a plató on es desenvolupen les accions humanes. Per tant, els escenaris esdevenen parts imprescindibles per la creació d'imatges. Podríem dir que en la batalla clàssica pictòrica entre fons i figura, Jeff Wall dedica la meitat dels esforços a preparar l'escenari de fons i l'altra meitat a posar en acció la figura. En tots els casos, però, l'escena sembla reproduir les emocions de les persones que hi apareixen, funciona com a testimoni de les relacions interpersonals que s'hi desenvolupen i també dels conflictes que hi apareixen. Normalment la figura té un pes principal en l'escena, la veiem en tot detall, podem apreciar els gestos de la seva cara, sembla fins i tot que puguem entrar dins els seus pensaments. A vegades, el personatge està situat de manera remota, i fins i tot pot arribar a desaparèixer de l'escena. Però fins i tot en aquestes imatges que reflexen espais buits, podem percebre el personatge que l'ocupa normalment, i percebre la relació que estableix ell amb el seu entorn. Per aquest motiu, creiem que val la pena aturar-nos a estudiar les tipologies d'escenaris que Jeff Wall crea per les seves fotografies.

Els escenaris on es desenvolupen generalment les accions narrades per Jeff Wall són extrets, com dèiem abans, del seu entorn. Jeff Wall està interessat en retratar l'home en el seu món quotidià, i per fer-ho estudia el rol específic de l'individu és el context dur i aspre del món modern.

Podríem separar els escenaris en dos grans blocs: els espais interiors, en què generalment Wall realitza les fotografies en habitacions particulars o en espais públics tancats; i els espais exteriors, que solen registrar escenes al carrer, en els suburbis o en paisatges, habitualment urbans.



Jeff Wall, *Park Drive*, 1994

El món exterior: espais urbans i paisatges

La majoria d'imatges de Jeff Wall estan realitzades en un context exterior, en el qual predominen els de l'entorn urbà sobre els de caire rural. En contrast amb les escenes d'interior, la perspectiva de l'espectador no és l'espai privat, sinó el col·lectiu. Jeff Wall treballa majoritàriament en entorns urbans, concentrant-se en escenes de carrer i del suburbi urbà, espais desposseïts d'història i comuns a totes les ciutats contemporànies occidentals. En la majoria dels casos, el paisatge està agafat per la seva representativitat, pel seu valor de tipus.

Com comentàvem abans, aquests espais exteriors acostumen a ser o bé paisatges urbans de caire industrials, o bé espais coneguts com a *no-llocs*¹³². Altres escenaris que trobem sovint en l'obra de Jeff Wall són els espais naturals. Però en aquestes imatges no acostuma a retratar la natura en si mateixa, sinó que gairebé sempre hi trobem signes del rastre humà. No es tracta d'espais on la vegetació regna, sinó que són espais dominats per la mà humana, espais on l'home s'hi passeja (*Park Drive*, 1994), espais que l'home treballa (*The Crooked Path*, 1991), on els infants juguen (*The drain*, 1989).

Escenes de carrer

La ciutat és l'hàbitat més comú de l'home contemporani. Jeff Wall fa un estudi minuciós d'aquest entorn per tal de veure com l'individu ha de lluitar per sobreviure en moltes circumstàncies diferents. Les figures que trobem en les imatges d'aquest artista funcionen com a paràfrasis dels comportaments humans que trobem en els carrers de qualsevol ciutat d'avui en dia. Les

¹³² Terme utilitzat pel sociòleg francès Marc Augé per tal de descriure aquells espais d'anonimat que acullen un nombre cada vegada més gran de gent en les ciutats modernes. Els *no-llocs* són tant les instal·lacions de circulació accelerada (autopistes, estacions, aeroports), com els mitjans de transport en si mateixos (avions, cotxes,...). També els grans hotels, els hipermercats, etc. Veure AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Editions de Seuil. La librairie du XXe Siècle. París, 1992.



Jeff Wall, *Mimic*, 1981

estructures comunicatives, les accions o les discussions entre els personatges sempre estan situades en el centre de la imatge, que se situa en un espai urbà. Sovint les imatges urbanes són extrems dels carrers i racons de Vancouver, però Jeff Wall no busca mostrar les particularitats de la seva ciutat, sinó al contrari, retrata espais comuns a altres ciutats contemporànies. Fotografia espais que no simbolitzen una ciutat en concret, sinó que mostren els punts en comú entre totes elles: la duresa de la vida quotidiana; els espais de pas; els intercanvis de les persones amb els seus veïns, majoritàriament desconeguts; la seva relació amb l'altre, sovint conflictiva; la solitud que es viu dins el bullici de la ciutat; la pobresa en la que viuen alguns dels seus habitants; les relacions de grup que s'estableixen per combatre la solitud del dia a dia. El retrat doncs que fa Jeff Wall de la ciutat no és ni idíl·lic ni pamfletari, sinó que mostra la part més dura de la vida quotidiana a les ciutats occidentals. Els elements arquitectònics i urbanístics funcionen com a contenidors d'aquest tipus de vivències i relacions humanes.

Les fotografies en què Jeff Wall emfatitza en l'arquitectura, el que fa l'autor es mostrar-nos on som, perquè l'entorn on estem situats ens defineix com som. El nostre habitat és el que hem creat, i la nostra relació amb ell és en part el que ens defineix. Les coses que ens envolten, les que construïm nosaltres mateixos duen informació sobre nosaltres mateixos.

Jeff Wall és perfectament conscient que la ciutat, els seus carrers i els seus habitants són els subjectes que millor expressen els problemes de la societat contemporània. Per aquest motiu, rastreja en tots els racons de la ciutat, buscant no tan sols un esdeveniment a retratar –com ho havien fet alguns dels seus antecedents, com Robert Frank o Weegee –, sinó per tal de recrear-lo i emfatitzar temes que conviuen en la ciutat com ara la soledat, la marginació o la pèrdua de la identitat. En les escenes de carrer hi abunden escenes violentes, que el propi artista les retrata com a comportaments humans que existeixen a la realitat. L'artista no inventa, ni tan sols vol potenciar la idea de la violència, sinó que recrea aquestes escenes com a testimoni de comportaments i relacions entre els individus que viuen en les ciutats contemporànies.¹³³

¹³³ El propi autor reconeix que “la violència que veus en les meves imatges és violència social. *Milk or No derived from things I had seen on the street*” (“*the violence you see in my pictures is social violence. Milk or No derived from things I had seen on the street*”). LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. p.91.



Jeff Wall, *Milk*, 1984

Alguns casos paradigmàtics de l'ús que Jeff Wall fa de les escenografies urbanes podrien ser les obres *Eviction Struggle* (1988), *Milk* (1984), *Mimic* (1982), *The pine on the Corner* (pl.23), *No* (1983), o *Man in the Street* (1995).

L'obra *Milk* (1984), és una de les primeres escenes de carrer de Jeff Wall. En aquest cas, Jeff Wall va tenir la idea de l'obra mentre caminava pels carrers de Vancouver i va veure un home pel carrer que portava un pot de llet en una bossa de paper i estava cridant. Enlloc de fotografiar aquesta escena per fer una transparència, va contactar amb un actor i va treballar amb ell amb el rol d'una persona cridant, idea que posteriorment va descartar. A l'obra *Milk*, amb la descripció del moviment congelat del líquid que fa mitjançant la fotografia, Jeff Wall situa un fenomen natural per damunt de les lleis de la física, congelant un instant, convertint-lo en atemporal, és a dir, convertint un instant en un moment etern impossible. Jeff Wall eleva, d'aquesta manera, “una escena quotidiana fora del seu temps real i col·locant-la en un context atemporal.”¹³⁴

¹³⁴ *an everyday scene out of its time frame and placing it in a context of timelessness.* Paraules de Rolf Lauter en el llibre LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000.* Prestel Verlag, München, 2001. p. 91.



Jeff Wall, *Diatribes*, 1985

Memòria del *no-lloc*

El concepte de *no-lloc* és un concepte bastant recent, que va sorgir amb el creixement de les ciutats contemporànies, i amb la societat post industrial i la societat de consum, la qual va començar a expandir els límits de la ciutat més enllà del seu nucli, ampliant-lo fins a espais que fins llavors havien estat naturals. L'home conquista ràpidament aquests espais i se'ls fa seus, omplint-los de ciment i panells publicitaris.

El temps sembla passar de manera més ràpida per aquest tipus d'espais, que ràpidament cauen en una decadència formal, per la precària economia que s'ha utilitzat per crear-los moltes vegades, i pel gran ús dels seus espais per part de l'home que els ha creat. La idea de *no-lloc* va ser definit pel sociòleg francès Marc Augé, el qual definia aquests espais com espais d'anonimat que acullen cada dia més persones en la vida urbana, espais que no es defineixen per la seva intimitat, sinó per l'absència d'aquesta, espais de trànsit, d'intercanvi, de pas, però que cada dia són més utilitzats per tots nosaltres: els aeroports, els hipermercats, les autopistes, els peatges, les sales d'espera; espais que congelen la nostra individualitat i ens fan semblar a la resta d'individus que ocupen aquests mateixos espais.

Augé confronta els *no-llocs* a la definició de lloc, el qual està caracteritzat per la identitat, i per la relació que hi establím com a individus. En canvi, per ell, un *no-lloc* és un espai que no admet cap tipus d'identitat, i que no pot ser explicat per les relacions que hi establím. Els *no-llocs* descriuen la part més solitària de la nostra pròpia existència, i els efectes que la civilització moderna i la industrialització han creat en el nostre entorn. Alguns espais d'aquests són tan sols de transició, mentre que altres són caldo de cultiu de moments de caos i de violència.

Jeff Wall situa moltes de les seves imatges en aquests tipus d'espais, on la gent està de pas, i on les relacions que s'hi estableixen són sovint deshumanitzades i violentes. En les afores de les ciutats contemporànies és on



Jeff Wall, *Bad Goods*, 1984

es concentren els majors nuclis de població amb pocs recursos econòmics, els quals no tenen accés a viure a les ciutats i han d'allunyar-se per tal de viure en el que s'han anomenat espais-dormitori, on els serveis són mínims, i on la crispació surt sovint al carrer, en forma de baralla.

Jeff Wall pren el cotxe i s'endinsa en aquests suburbis urbans per tal de retratar les relacions humanes que s'hi estableixen. Imatges que escenifiquen clarament situacions ubicades en aquest tipus d'espai poden ser *The Storyteller* (1986), *Diatrobe* (1985) o *Hunting Scene* (1994). Una fotografia paradigmàtica en aquest context de *no-lloc* és *Bad Goods* (1984). En aquesta imatge podem veure un espai de terra abandonat, que està situat enmig d'edificis industrials, de muntanyes d'arena i residus de consums humans. Aquest *no-lloc* representa un espai de destrucció i de l'economia d'explotació, al bell mig del qual un home sembla desafiar-nos amb la mirada. Els enciams que hi ha a primer terme ens poden recordar als excessos de les societats capitalistes que són tirats a les escombraries, i recollits per persones amb poc recursos econòmics. Aquests excedents van ser retratats de manera sensitiva per Agnès Varda a la pel·lícula *Les glaneurs et la glaneuse*. També ens pot recordar a una natura morta pintada per Chardin, *La Corbeille de pêche* (1758). D'aquesta manera, i com vèiem anteriorment, una fotografia que a priori té un to fortament periodístic, té de manera intrínseca, referències a la pintura i al cinema, que tan sols l'espectador curiós i pacient detectarà en el cas que no realitzi una mirada massa ràpida a la imatge.

En el context dels paisatges suburbans, *The Storyteller* és una de les obres més representatives d'aquest tipus d'escenari. Enmig d'aquest espai que no és de ningú, sota el pont d'una autopista, hi trobem un grup de gent que escolten atentament una explicació que els està fent un personatge curiós. Aquest treball fa al·lusió, segons el propi artista, al rol que històricament havia tingut la narració oral en la cultura índia que antigament es trobava assentada a Canadà, i que va ser exterminada per la cultura occidental.



Jeff Wall, *Coastal Motifs*, 1989

Sobre la fabricació de paisatges ¹³⁵

Un del tipus d'imatge més important, encara que no sigui la més abundant en quantitat, en l'obra de Jeff Wall és el paisatge.

L'artista canadenc escull un cert tipus de paisatge per la seva representativitat. No li interessa retratar un paisatge com a escenari neutre, sinó com a representació d'un espai arquetípic, comú a les societats occidentals contemporànies. En cada un dels paisatges sembla retratar, però, un tipus de sentiment humà. De la mateixa manera que veiem com en algunes fotografies en que no existeix presència humana directa, hi podem trobar el seu rastre, en els paisatges de Jeff Wall hi trobem clarament una presència o una mirada completament humana. Hi ha alguns paisatges que estan clarament fotografiats amb un perspectiva humana, com pot ser la de *Park Drive* (1994), en que l'artista se situa a l'interior d'un cotxe per tal de fotografiar una carretera de muntanya típicament americana. Jeff Wall acostuma a incorporar figures en els seus paisatges, o a vegades, la presència humana és intuïda per algun rastre humà. D'aquesta manera, l'artista continua investigant sobre l'individu, en aquest cas, en relació amb el seu entorn i amb els altres individus. D'aquesta manera, els paisatges queden completament integrats en el conjunt de la seva obra, doncs aquests continuen investigant entorn el mateix tema: la relació de l'individu contemporani amb el seu entorn i amb els altres. Així doncs, Rolf Lauter defineix que els paisatges de Jeff Wall,

No són vistes idíl·liques de la natura combinades amb personatges feliços i sense preocupacions, sinó que són àrees transformades per la industrialització, convertint-les en terrenys bruts i desolats en els quals la gent sobreviu.¹³⁶

Un element important a destacar és l'alt grau d'estranyament que les fotografies de paisatges de Jeff Wall provoquen. Aquest fet és provocat per la manera en què l'artista ens parla dels paisatges : si bé les tipologies d'escenaris i els personatges són completament contemporanis, la resolució compositiva de l'obra acostuma a ser clàssica.

¹³⁵ Títol d'un text escrit per Jeff Wall, publicat a *Jeff Wall, Pepe Espaliú. Temps suspès. Espai d'Art Contemporani de Castelló*. València, 1999. P.98.

¹³⁶ *The landscapes are no longer the idyllic views of nature combined with happy, carefree people but areas transformed by industrialization into dirty, spoilt and desolate terrain in which people do not live so much as else out an existence.* LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. p.110.



Jeff Wall, *The old Prison*, detail, 1987

Els personatges poden ser immigrants, persones amb conflictes interns, poden estar plens de tatuatges, els paisatges solen ser espais naturals al voltant de les ciutats industrialitzades, paisatges desolats i abandonats, espais bruts per la falta de sensibilitat humana envers la natura; però la disposició dels elements i la composició de la imatge és completament tradicional. Els models compositius que Jeff Wall utilitza provenen de la tradició pictòrica clàssica del paisatge.

En obres com *The old Prison* (1987), *Coastal Motifs* (1989), *A sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993), hi trobem similituds amb el medi pictòric. La composició d'aquestes fotografies acostuma ser força clàssica, organitzant la informació entorn els eixos horitzontals. Generalment, els dos terços superiors de la imatge estan ocupats per cel, i l'inferior restant està situat l'espai natural concret. Habitualment el terç inferior de la imatge està ocupat per un element natural, mentre que els dos terços superiors estan ocupats pel cel.

Podem trobar vincles entre els paisatges contemporanis de Jeff Wall i algunes obres neoclàssiques, o pintures alemanyes del s. XVII. El crític Frédéric Migayrou relaciona sovint els paisatges de Jeff Wall amb els de Nicolas Poussin, com en el cas de l'obra *Diatrobe* (1985), on dues dones, amb un infant a coll, caminen per un terreny ambigu, propi d'un extraradi d'una gran ciutat occidental. Segons Migayrou, Jeff Wall fa una referència oberta i clara a l'obra *Paisatge amb Diogenes* (1648) de Poussin. Aquesta obra, considerada com a exemple de la construcció de l'espai pictòric de Poussin, proporciona « la pèrdua del punt de vista del sistema de perspectiva que permet posar tota l'estructura racional en qüestió, la manera en que Poussin l'amagava,... ».¹³⁷

En tot cas, cal no oblidar que l'interès de Jeff Wall pel paisatge no resideix en si mateix, sinó que el que li interessa és utilitzar el paisatge com a espai on l'individu es desenvolupa i es relaciona; per tal d'estudiar la manera com el paisatge està definit per la visió i la vida humana. El mateix artista explica la raó per la que realitza aquest tipus d'obra en un text explícitament titulat *Sobre la construcció de paisatges*,

¹³⁷ ELSA BARENTS, "Typologie, Luminiscence, Freedom. Selections from a Conversation with JW". A: Jeff Wall. *Transparencies*, Munich, Schirmer-Mosel, 1986, p.97.

El motiu pel qual faig paisatges -urbans o naturals- és el d'estudiar el procés de cristallització (*settlement*), i així poder esbrinar per mi mateix en què consisteix en realitat aquesta imatge (o fotografia) que anomenem "paisatge". Això em permet, així mateix, identificar les altres classes d'imatges amb què el paisatge inevitablement es relaciona, o els altres gèneres que pot contenir dintre seu.¹³⁸

El contrast entre composició clàssica provinent de la pintura tradicional de paisatge, i les ubicacions d'espais naturals contemporanis, plens de rastres o vestigis humans i industrials conforma una imatge estranya, que ens mostra una certa tensió d'un individu contemporani situat en un context actual, però mitjançant esquemes antics.

Aquesta sensació d'estranyesa convida l'espectador a situar-se de manera crítica davant la imatge, la qual li recorda paisatges que "ja ha vist" mitjançant les pintures neoclàssiques o romàntiques de paisatge, però situant-se en un context completament contemporani al seu. Aquesta contraposició entre una composició antiga i un espai contemporani, provoca que els paisatges de Jeff Wall ens mostrin una contenció misteriosa, una calma que en el fons ens sembla estranya, massa continguda per no pensar que explotarà d'un moment a un altre. Sota la descripció d'aquesta calma contemplativa, hi podem trobar la violència i la destrucció. Malgrat que a vegades els espais siguin naturals, Jeff Wall els utilitza sempre per parlar-nos de la utilització de la natura per part de l'home, i del seu ús pel desenvolupament industrial.

¹³⁸ Text de Jeff Wall, publicat íntegrament a *Jeff Wall, Pepe Espaliú. Temps suspès*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. València, 1999. P.98.

Espais interiors privats

Tradicionalment, les escenes d'interior formen un gènere pictòric que es basa principalment en els temes de la vida quotidiana, l'esfera privada i els estats d'ànim dels individus.

En les imatges que es desenvolupen en espais interiors, Jeff Wall hi retrata la part més íntima del gènere humà. Els espais privats de la casa són el territori que ens delimita respecte els altres i respecte el món exterior, és on es desenvolupen els nostres desitjos, però, també, les nostres pors més íntimes. Jeff Wall situa en espais tancats aquests sentiments humans personals, tancant-los en espais tancats i asfixiants que, sovint, tenen com a única sortida una petita finestra que ens mostra que el món extern és tot just a fora.

En l'atmosfera íntima els individus es relaxen i es mostren tal com són, sense la màscara que han de dur sovint a la vida pública. En les escenes interiors Jeff Wall ens deixa veure com són els personatges que viuen en les ciutats occidentals contemporànies. Sovint, a primer cop d'ull ens poden semblar escenes costumistes, però sempre hi ha per part de Jeff Wall la intenció de mostrar-nos certs sentiments que existeixen en la realitat quotidiana i que en la intimitat poden ser clarament expressats. En les fotografies d'interiors trobem gent adulta que mostra por, agressivitat, dubtes, soledat de manera explícita; sentiments que sovint en el seu dia a dia, no pot mostrar.

En l'obra *Insomnia*, veiem com un home està estirat sota la taula d'una cuina, amb posició i expressió tensa. Ens preguntem què hi fa sota la taula, ens estranya que una persona de la seva edat estigui en aquesta posició, i amb aquesta expressió d'angoixa que mostra el seu rostre. El fet que estigui situat a la cuina exagera encara més l'estranyesa de la imatge, i ens col·loca, com a espectadors, en una situació privilegiada com a *voyeurs* d'una escena íntima d'un personatge trastornat en la seva realitat més privada. Habitualment, les escenes interiors de Jeff Wall estan basades en la clara separació entre interior i exterior, creant un diàleg entre el món privat i el món públic, aquell que l'envolta. En aquests casos, Jeff Wall compona la fotografia, obrint una obertura al interior per tal de que puguem mirar-hi dins. L'artista permet a



Jeff Wall, *Insomnia*, 1994

l'espectador mirar per un forat, per tal de veure el món privat que hi ha a l'espai fotografiat. Ocasionalment l'espectador pot tenir curiositat, una certa sensació de *voyeurisme* que l'endinsa a participar de la intimitat de l'escena secreta.

Els interiors contrasten amb els exteriors: amb el món, amb els paisatges, la ciutat, el carrer i les accions que s'hi desenvolupen. Les escenes interiors sovint estan força encaixonades. Els espais retratats estan plens i els personatges estan situats en el seu interior de vegades de manera força claustrofòbica. Una de les poques sortides per la mirada de l'espectador està en les finestres, les quals atrapen la seva mirada, però alhora sense permetre-li que aconseguixi sortir a l'exterior. Si Jeff Wall ens permet mirar a través d'una obertura, darrera sempre hi trobem foscor, o bé un mur que tapa l'espai obert, poques vegades hi trobem un espai obert com és en el cas de *A view from an apartment* (2004-05), que des de l'interior d'un pis tenim sortida visual a un port marítim.

Al llarg de la història de l'art trobem que la finestra és sovint un símbol entre espai interior i exterior, un pont per arribar –encara que sigui de manera visual- al terreny exterior, al que no hi tenim accés, al terreny dels somnis.

Però en l'obra de Jeff Wall les finestres esdevenen símbols de la isolació de l'home, ja que ni tan sols per aquest tipus d'obertures tenim accés a relacionar-nos amb l'exterior i amb altres personatges externs a la nostra realitat. La claustrofòbia que desprenen algunes de les seves imatges prové, en part, per aquesta inaccessibilitat al món exterior. La finestra serveix també com avís que la tranquil·litat de l'espai interior és tan sols un oasi que es trencarà en el mateix moment que posem els peus a fora. Jeff Wall aconseguix d'aquesta manera tensar el fil entre espai interior i exterior, de la mateixa manera que ho fa relacionant l'espai íntim i l'espai col·lectiu. Aquesta tensió forma part de la vida humana, i aprendre a dominar-la ens serveix per sobreviure en ella.

Algunes de les obres d'interiors es podrien considerar natures mortes, un dels gèneres que podem trobar al llarg de la pintura clàssica. En aquests treballs hi trobem temes relacionats amb els temes de l'esfera privada, els objectes es relacionen amb els estats d'ànim. Si des de "la industrialització i la urbanització del segle XIX, hi va haver un increment de les escenes interiors,



Jeff Wall, *A view from an apartment*, 2004-2005

amb artistes formulant un món privat i íntim alternatiu respecte la metròpolis anònima i la creixent societat de masses. A mitjans de s. XIX, les escenes interiors eren expressió de solitud de l'artista i retrat del seu món interior.”¹³⁹

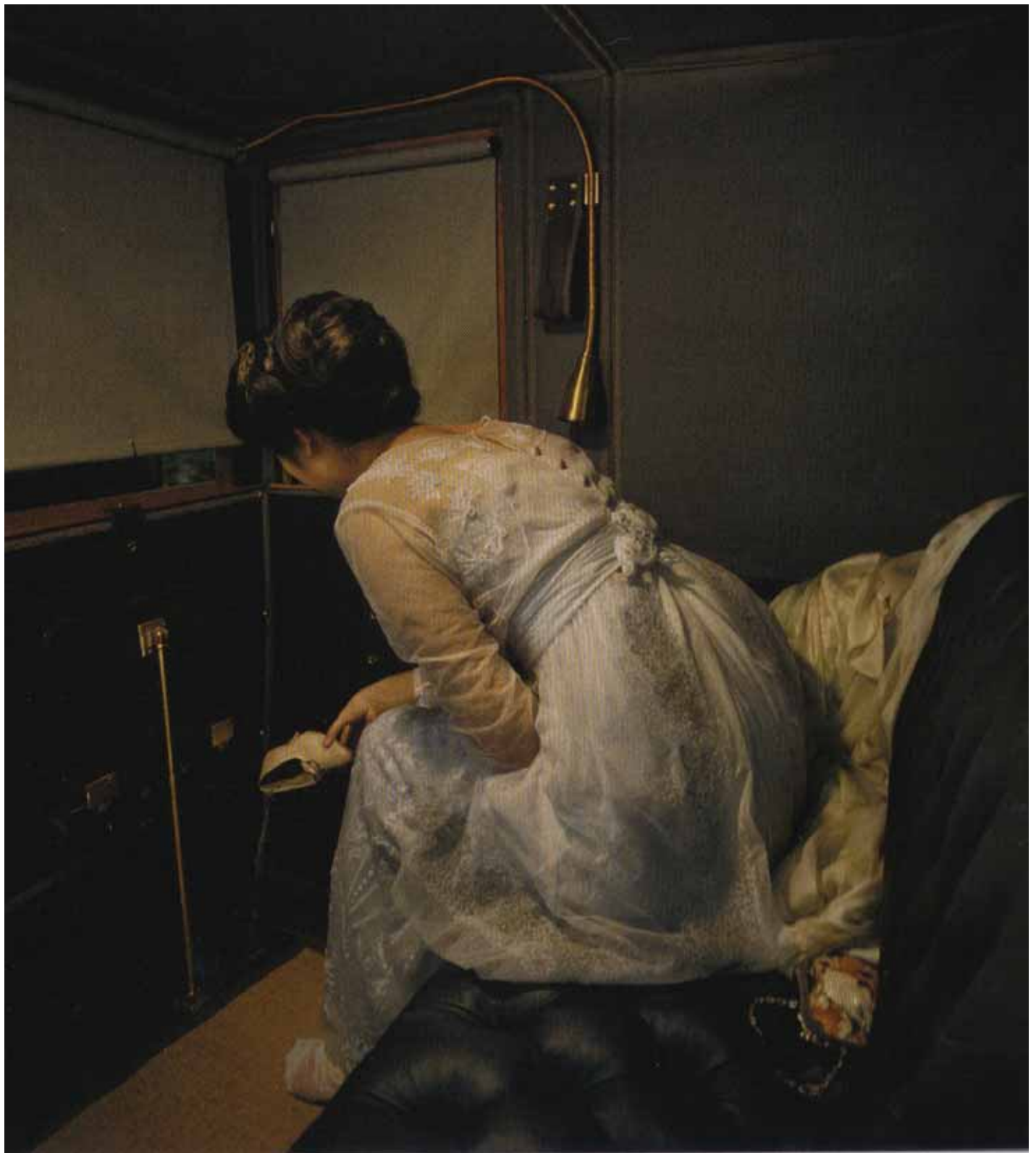
Obres com *The destroyed Room* (1978), *Morning Cleaning, Mies Van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999), *Some beans* (1990) o *A view from an apartment* (2004-2005), ens mostren la solitud i la part més íntima del subjecte actual, aïllat per uns moments del vertigen de la societat contemporània, la qual galopa a gran rapidesa tot just darrera de la finestra.

¹³⁹ *Since the spread of industrialization and urbanization in the 19th century, there has been a noticeable increase in interior scenes, with artists formulating a private and intimate alternative world to the anonymous metropolis and burgeoning mass society. By the mid-19th century at the latest, the greater attention to interior scenes was an expression of the increasing solitude of the artist and his withdrawal into his inner world.* Rolf Lauter explica aquesta situació en LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. p.46.

A tall d'aclariment:

L'objectiu, en aquest cas, tampoc és la de realitzar un estudi en si mateixa de l'obra artística de Jeff Wall. Sinó que la intenció és realitzar una reflexió similar a la realitzada en el cas de Gerhard Richter, que giri entorn les relacions que Wall estableix, en la seva praxis artística, entre el medi fotogràfic i altres medis artístics. Ens basarem, principalment, en la influència que rep de la pintura i les formes en què Wall utilitza aquesta tradició pictòrica.

L'estudi s'ha centrat en la reflexió de conceptes que giren entorn a quatre eixos temàtics: la construcció que l'artista realitza com a simulacres de la realitat, amb la construcció d'escenaris i la repetició de gestos per part dels actors, de manera similar al teatre; la construcció pictòrica de les seves imatges, tant pel que fa a nivell compositiu –amb clares referències de la pintura moderna i clàssica occidental -, com pel que fa a nivell metodològic –sobretot mitjançant l'ús de metodologies digitals -; per últim, estudiarem la concepció cinematogràfica que té Jeff Wall de la fotografia, la qual cosa li dóna a la imatge una nova temporalitat intrínseca, més extensa que l'instant decisiu, i més propera a la narrativa pròpia del cinema que a l'instantaneïtat pròpia de la fotografia.



2.2.1. Gestos teatrals en una realitat aparentment real

Jeff Wall, *After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34*, 2000-2005

2.2.1. Gestos teatrals en una realitat aparentment real

La essència sempre ha de ser visible.

Hegel

Un dels elements que Jeff Wall treballa amb més precisió en la construcció de les seves imatges és el gest que realitzen els personatges que entren a escena. Mitjançant aquest el control del gest humà, l'artista sembla condensar la tensió de l'acció, convidant a l'espectador a estar atent al temps suspès que hi ha a l'escena representada, no fos cas que en qualsevol moment, aquest temps s'accelerés i l'acció es desenvolupés de manera precipitada. En aquest tractament del temps com un temps suspès, aïllat per uns moments del ritme habitual de successió dels fets en la vida real, Wall sembla recrear-se en la descripció del que ell mateix anomena els *micro-gestos*, aquells gestos mínims, gairebé invisibles per la mirada humana habitual, però que poden estar plens de dramatisme o emoció. Ell mateix reconeix la importància del tractament del cos humà en la seva obra:

El meu treball està basat en la representació del cos. En el medi fotogràfic, aquesta representació depèn de la construcció expressiva de gestos. Anomenem "gest" a una posa o acció que projecta el seu significat com a signe convencional. Aquesta definició s'aplica, generalment, a aquells gestos dramàtics -plenament realitzats- que s'identifiquen amb l'art de períodes anteriors, especialment de la que va ser l'edat d'or del drama pintat: el Barroc. Els cossos que en el passat interpretaven aquests gestos no habitaven les ciutats mecanitzades d'avui, nascudes a la seva vegada de la cultura barroca, i aquesta és la raó per la qual l'art modern s'ha vist abocat a l'abandó d'aquesta teatralitat. Aquests cossos no eren presoners de les màquines, ni es veien reemplaçats per elles en la divisió del treball, ni tampoc no les temien. Aquesta seria la causa per la qual, en la nostra opinió, expressen felicitat fins i tot quan pateixen. El caràcter cerimonial, l'energia i la sensualitat gestual de l'art barroc són substituïts en la modernitat per uns moviments mecànics, uns actes reflexos i unes



Jeff Wall, *A woman and her doctor*, 1980-1981

respostes involuntàries i impulsives. Reduïts al nivell d'emissions d'energia biomecànica o bioelectrònica, aquests actes no poden, en realitat, ser considerats com "gestos" en el sentit de l'estètica, ja que són físicament menors, més condensats, menys generosos, més col·lapsats, més rígids i més violents que aquells que es manifestaven en l'art antic. Això no obstant, la seva petitesa s'acompanya d'una major capacitat d'ampliació a l'hora de construir i exhibir imatges. (...) Les petites contraccions, els moviments corporals involuntàriament expressius que tan bé es presten a la fotografia és el que queda, en la vida quotidiana, d'aquella antiga idea del gest com a forma corpòria i pictòrica de la consciència històrica. Probablement, aquesta doble ampliació del que s'ha convertit en petit i escàs, del que aparentment ha perdut el seu significat, pot revelar, en alguna mesura, la misèria objectiva de la societat i el desastrós funcionament dels seus valors. En la imatge representada, el gest crea veritat en la dialèctica de la seva existència per a un altre, de la seva existència per a l'ull. Jo imagino aquest ull afanyant-se, desitjant per un costat experimentar la felicitat i per un altre conèixer la veritat sobre la societat.¹⁴⁰

L'artista canadenc sembla estar parlant en veu baixa, mostrant-nos uns moments delicats, plens de pensament i contradiccions internes. Sovint, els cossos dels personatges de Jeff Wall semblen moure's lentament per l'escena fotogràfica, evitant truncar aquell equilibri que els permet no trencar-se, o no provocar el desenvolupament violent dels pensaments que semblen tenir al seu interior. El cos humà sembla ser la cuirassa que envolta una sèrie de pensaments i desitjos que resten a l'interior més íntim. Però aquesta estructura, per molt robusta que pugui semblar a primer cop d'ull, té el perill de trencar-se en mil fragments, deixant l'interior del personatge al descobert. Per aquest motiu, els personatges semblen moure's amb cura, fins i tot, en les escenes més violentes – a *The quarrel*, o a *Sviction Struggle* -, l'acció no es rep de manera explosiva, sinó que és una tensió continguda per uns instants.

¹⁴⁰ Aquest fragment forma part d'un text magnífic, que Jeff Wall titula *Gestus*, i que escriu al 1984, en el qual reflexiona sobre el gest en la seva obra i en relació l'art anterior. Aquest text ha estat publicat en diverses ocasions. Volem destacar la publicació en català i castellà del text en el catàleg de l'exposició que Miguel Cortés comissaria en el EACC, en què oposa l'obra de Jeff Wall i de Pepe Espaliú. *Jeff Wall, Pepe Espaliú. Temps suspès. Espai d'Art Contemporani de Castelló. València, 1999.* P.21.



Jan Vermeer, *The Girl with the Pearl Earring*, 1665

Habitualment s'ha entès el gest com una posició o acció del cos que mostra el seu propi significat com a signe concret. Evidentment tota la Història de l'Art està plena de descripcions pictòriques de gestos. Algunes d'aquestes representacions formen part de grans esdeveniments històrics, com podria ser el cas de l'obra *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David, o bé *Los fusilamientos del 2 de mayo*, de Francisco Goya. Però també hi trobem múltiples representacions de gestos més ínfims i quotidians, entre els quals podríem destacar els retrats pintats tan delicadament per Jan Vermeer, qui ha retratat amb cura aquests gestos mínims, o els moviments gestuals gairebé aturats d' Edward Hopper, en els seus retrats silenciosos de ciutadans americans en la seva realitat més sòrdida.

Però si existeix un moment històric que més ha posat l'èmfasi expressiu en la descripció del gest humà ha estat el Barroc. Durant aquest període, els artistes donaren gran protagonisme als gestos dramàtics, altament potenciats pel clarobscur de les seves imatges. Els personatges que retraten pintors com Caravaggio semblen explotar en gestos energètics i sovint violents, mostrant el drama omnipresent en les pintures barroques. En aquestes obres, la mirada de l'espectador es veu atemorida davant una escena que és de tot menys tranquil·la, on els gestos són bruscs, violents i, sovint, sensuals. La importància que es dóna al gest ve potenciat per l'ús de la llum i el color. En la majoria d'aquestes obres, la gamma cromàtica es veu reduïda a una escala d'alt contrast, on els punts de llum són molt concrets i directes, ressaltant de la foscor exagerada de la resta de l'escena. Sembla que quan una acció entra en escena, els focus es posin en moviment, per tal de mostrar amb màxim detall tots els gestos que formen part de la pròpia acció.

En l'actualitat, el caire teatral de l'art barroc es veu reemplaçat per un altre tipus d'imatge, força distant de la primera. En l'era moderna, l'energia dramàtica s'esfuma donant pas a una energia més mesurada, de caire mecànic, d'accions reflexes i automatitzades, plenes de gestos més minsos i compulsius. Actualment les accions són petites, es troben repartides en diferents punts d'atenció, els moviments dels personatges acostumen a ser inexpressius i gairebé involuntaris; són escenes de gran contenció, on sembla que ni hi passi res gairebé. La il·luminació de les escenes acostuma a ser contínua, tots els elements de l'escena es mostren en tons similars, sense jerarquitzar elements, i oferint una visió nítida i clara de tots els detalls possibles.



Caravaggio, *The calling of St Matthew*, 1599

La fotografia atrapa a la perfecció aquests moviments lleugers del cos, retornant-li la seva significança, mentre que la pintura s'esplaiava en la descripció del gest dramàtic antic.

Jeff Wall ens mostra, mitjançant els seus escrits –com podria ser el text *Gestus* –, els mecanismes tècnics i els recursos compositius que utilitza per tal de reflexionar entorn el comportament humà. En l'estudi que realitza dels moviments de les persones, l'artista reconeix que en els petits gestos, en aquells canvis de rostre que són gairebé imperceptibles, és on es reflexen els pensaments, els desitjos i les pors de les persones contemporànies. Si en altres períodes històrics, principalment en el Barroc, els sentiments humans eren explicats de manera grandiloqüent i exagerada, en l'actualitat aquests grans gestos són gairebé inexistents i són substituïts per gestos mínims, els quals contenen les grandeses i les misèries humanes en el si de la seva pròpia contenció.



Jeff Wall, *The smoker*, 1986

Els micro-gestos com a recipients de les emocions

Jeff Wall treballa sempre a partir de gestos que veu en la vida quotidiana, d'accions que diàriament estan succeint en qualsevol ciutat, en els seus carrers, dins les seves llars. Wall no s'interessa pels esdeveniments transcendentals, ni tan sols pels grans gestos; sinó que la seva mirada escorcolla, a peu pla, les reaccions i les maneres de comportar-se que tenim els humans en les societats actuals.

Wall es desplaça al lloc real on succeeixen els fets quotidians i observa com es relacionen les persones que es creuen pel carrer, com es mouen els treballadors de la neteja, quin és l'ambient a la sortida d'una discoteca, s'apropa per veure com són els espais del suburbi de les ciutats actuals, qui hi viu, on es reuneixen; estudia com viuen també en els interiors, entra sigil·losament a les cases, veu habitacions desordenades, capgirades després d'una baralla, observa com una noia endreça la roba mentre una altra llegeix al sofà, espia com una dona elegantment vestida fulleja un catàleg, com un home resta al terra de la seva cuina, carregat d'insomni. Després d'observar aquests gestos busca els escenaris que millor li serviran per recrear les accions que vol plasmar en cada imatge, i les posa en escena.

En totes elles, la contenció dels propis sentiments és la protagonista de l'escena, la qual està dissenyada amb molta cura per tal de protegir i potenciar aquell petit gest que conté els sentiments que es troben en l'interior de cada personatge, i que surt a escena de manera mínima.

Aquest petit moviment que condensa l'escena ens captiva i ens atrapa, com a espectadors, pensant-nos que d'un moment a un altre l'escena explotarà, deixant-nos veure els sentiments durant tant de temps continguts. Malgrat sabem que som davant una imatge estàtica, aquesta sembla contenir un moment que el succeeix que sembla estar englobat en la pròpia imatge. Com si d'un *frame* de vídeo es tractés, esperem que l'acció continuï desenvolupant-se,



Jeff Wall, *The drain*, 1989

mitjançant un *tempo* lent, per tal que puguem veure tots els detalls que l'artista ens mostra. El propi artista expressa aquesta idea:

En les meves imatges, el sentiment està fortament contingut. Crec que cada figura que he incorporat està plena d'emoció, la qual no està permesa de deixar-se veure de manera directa. A *Milk*, per exemple, el cos de l'home està tens i rígid sense cap tipus d'expressivitat. És l'objecte el que està explotant. En les meves imatges hi ha molts no-gestos, o gestos molt petits, compulsius, que anomeno "micro-gestos." El gest dels homes en *No* o en *Mimic* són microgestos. Aquests són gests que semblen automàtics, mecànics, o compulsius. Aquests surten d'algun lloc socialment més profund, algun lloc que jo no identifico amb la consciència individual com a tal.¹⁴¹

Els personatges de Jeff Wall són individus carregats d'emocions, les quals resten reprimides en el seu interior, i que al no poder exterioritzar-se, es barregen produint en el personatge una sèrie de contradiccions internes que l'agiten internament i el debiliten. Els seus rostres, sovint inexpressius, són el retrat d'aquesta contenció emocional. En ells podem intuir que alguna cosa ha passat anteriorment a l'escena que estem observant, però per molt que ens esforcem a esbrinar-ho, no tenim cap via per conèixer aquest fet. Aquest queda amagat en la pròpia imatge, la qual, malgrat estigui carregada de narració cinematogràfica, queda explicada en si mateixa, sense cap tipus de narració posterior. Aquesta informació continguda provoca una tensió narrativa que és la que desperta interès en l'espectador, el qual mai queda del tot informat dels fets que està veient en l'escena fotografiada.

El mateix Jeff Wall reconeix que "hi ha alguna cosa en cada obra, no importa el ben estructurada que estigui, que mai no es podrà mostrar".¹⁴² Les seves imatges funcionen com a metàfores enigmàtiques de les subtiletes i rareses que existeixen en les relacions humanes, i de la seva constant repressió. En el seu treball podríem fer un inventari de diferents situacions de la vida

¹⁴¹ "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 micro-gestures. 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." Descripció que Wall realitza dels gestos que fotografia en les seves imatges, publicada a LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. p.90.

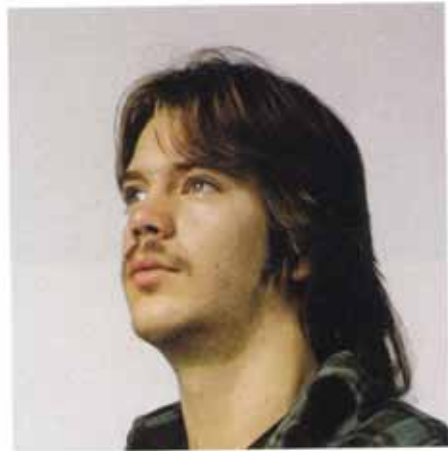
¹⁴² *Jeff Wall, Pepe Espaliú. Temps suspès. Espai d'Art Contemporani de Castelló. València, 1999*, p.40.



Jeff Wall, *Man in the Street*, 1985

quotidiana en què les emocions humanes es veuen obligades a contenir-se, esclatant violentament en algunes ocasions davant la impossibilitat de retenir-les dins el propi cos, el qual funciona com a continent de tots els sentiments, dolors i emocions. Així doncs, el treball de Jeff Wall podria ser un recull de tots els graus de violència i soledat que s'amaguen en qualsevol situació quotidiana, malgrat que ens pugui semblar prosaica o innocent. La realitat diària, que per la seva quotidianitat i per la repetició cíclica de la majoria dels fets ens pot semblar contínua i previsible, es veu interrompuda de forma sobtada i imprevisible per una sèrie de petits moviments, que Wall anomena "microgestos", que de fet no són res més que petites anomalies en situacions que són suposadament planeres i contínues. Amb aquesta estratègia, i de forma subtil però alhora incisiva, apareixen certs moviments agressius que trenquen la calma aparent de l'escena, com podem observar en diferents obres, com podrien ser *Mimic*, 1982; *Milk*, 1984; *Outburst*, 1989; *Man in Street*, 1995. Aquests moments que interfereixen de forma aguda en l'aparent planitud de la realitat, estan carregats d'una gran tensió expressiva que provoquen un distanciament per part de l'espectador respecte la pròpia quotidianitat, promovent una reflexió personal i íntima entorn la pròpia experiència quotidiana.

Aquests instants fugissers atrauen la nostra mirada, implicant-nos, en forma de rebuig o d'atracció, amb la realitat que se'ns presenta. Ràpidament l'escena que se'ns mostra ens porta mentalment a una situació viscuda, o a un espai conegut. En ella, però, se'ns barregen aspectes de la realitat amb altres que ens semblen ser propers a la ficció, però que de manera conjunta semblen parlar-nos del flux de la vida i de les emocions humanes. Jeff Wall explica el seu dia a dia present, representant les accions arquetípiques amb gestos estudiats i poses representades. En les seves imatges, les seves figures han vist reduïdes les seves expressions facials i normalment realitzen gestos mínims, però a vegades també es tracta de gestos eloqüents que al ser extrets del context del propi carrer, queden magnificats en la superfície fotogràfica. En aquests moments en que el gest explota, sembla que el personatge estigui sol i que sigui conscient que ningú l'està veient, de manera que el seu comportament ens sembla completament espontani. Mitjançant l'estudi del llenguatge corporal i de les formes de comportament podem identificar fenòmens culturals. Sembla que Wall es dediqui a fer un registre de diferents comportaments humans que



Jeff Wall, *Young workers*, 1982

trobem en les societats actuals, catalogant tot un ventall de gestos que ens són comuns i habituals, però que alhora contenen informació més àmplia de com vivim en les ciutats avui en dia.

La sèrie *Young Workers* i *Young Workers II*, produïdes entre 1978 i 1983, esdevenen unes obres força diferent de la resta, però que se centren en retratar precisament aquesta contenció dels sentiments d'un grup de joves. En aquesta obra, Wall ens mostra retrats de diferents homes i dones, realitzats en el format més clàssic del retrat: tots els busts estan fotografiats des del mateix punt de vista, amb poses estereotipades, amb un perfil de tres quarts, i lleugerament des d'un punt de vista inferior al propi bust, de manera que la postura resta altiva davant la nostra mirada, mentre els personatges semblen mirar lluny en l'horitzó. Aquesta postura ens remet a les fotografies dels Constructivistes Russos, com Alexander Rotschenko o El Lissitsky, i també ens remet a les fotografies de ciutadans alemanys d'August Sander. En aquest treball reuneix el rostre de diferents persones, però els retrata exactament de la mateixa manera, anul·lant les característiques específiques de cada un d'ells, i focalitzant la importància que tenen el gest i la postura com a elements que creen la identitat de cada persona. Malgrat podem diferenciar cada personatge, pel seu to de cabell i de pell, del seu tipus de pentinat, tipus de cara o altres detalls fisonòmics, tots ells tenen la mateixa mirada immòbil i rígida cap a la llum. De la mateixa manera, el fons és també uniforme, de color blau pàl·lid. En aquest treball doncs, l'artista ens mostra retrats de gent de diferents cultures, que són diferents entre si, però que se'ns mostren amb similituds, no tant en termes d'aparença, sinó de posició (*Habitus*).

En general, en les obres de Wall les figures acostumen a estar en un mateix espai, a poca distància real, però aquests es mantenen aïllats, absorts en les seves pròpies preocupacions, lluny d'establir un contacte real entre ells. Els personatges semblen no necessitar-me, o el que és més preocupant, mostren la inexperiència en el contacte real, malgrat poder-me necessitar, sembla que desconeguin les vies i les possibilitats comunicatives amb els companys que apareixen en la mateixa escena, a vegades inclús malgrat formin part d'un mateix nucli familiar. Les figures semblen estar completament isolades, sense cap tipus de relació, ni tan sols amb la mirada, ni tan sols amb les persones que tenen més prop.



Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979

Els personatges no busquen relació, ni tan sols amb el sentit de la vista, no busquen cooperació, ni assagen cap vincle de seducció, ni tan sols de despreci mitjançant la mirada. Cada un d'ells queda absorbt en els seus propis pensaments, com si no se n'adonés que a vegades té gent molt prop. L'excepció apareix tan sols en forma d'interrupció; els personatges de Jeff Wall es comuniquen a vegades, però sempre sota la forma de violència o de perill. Com en l'obra *Mimic*, en que les mirades cap a un individu apareixen per remarcar diferències humanes, per mostrar el despreci i el sentit de superioritat que un personatge sent respecte un altre.

En el treball de Jeff Wall, les mirades i les expressions facials són essencials per entendre les seves imatges, en les quals trobem sovint un caràcter conflictiu i ambivalent. Tant les expressions del rostre com les mirades, mostren l'expressió dels sentiments de cada personatge. L'emoció és expressada de manera subtil a través de l'expressió dels ulls. Les mirades poden ser agressives, com a *The Quarrel* (1988) o a *The Goat* (1989), o desagradables i plenes d'odi com a *Mimic*, o *Bad Goods*, o de caire més pensatiu i introspectiu, com a *Volunteer* (1996), *Restoration* (1993), o *Picture for Women* (1979). En general, però, els personatges no estan definits com caràcters en acció, sinó com a caràcters pensants. Aquest èmfasi en la part més reflexiva de les persones potencia la part més enigmàtica i metafòrica de les pròpies accions. Aquest és una de les característiques del treball de Wall, els personatges estan retratats en un moment que no és important per l'acció que hi desenvolupa, sinó que la imatge sembla retratar el moment d'impàs d'una acció a una altra, o el moment de dubte i reflexió abans o després de realitzar alguna cosa.

Els personatges de Wall acostumen a ser retratats en moments en què estan absorbtos en els seus propis pensaments o somnis, i això ho delata la seva mirada, que és pensativa i està completament concentrada, tancada en ella mateixa. Aquests personatges semblen viure en el seu món, i tot i conviure amb altres personatges en un ambient quotidià contemporani, semblen restar closos en el seu propi món interior, completament absorbtos i preocupats per les seves històries més íntimes. Es tracta d'individus solitaris que disputen una batalla solitària amb el seu propi interior, per tal d'evacuar o resoldre certes



Jeff Wall, *Volunteer*, 1996

problemàtiques personals. Aquests personatges mantenen un diàleg amb els seus sentiments i pensaments, el qual nosaltres no podem sentir, tan sols podem percebre que existeix, però en cap moment podem entendre ni quins són els pensaments d'aquells personatges que són davant nostre. Wall ens mostra accions immòbils, moments congelats, escenaris buits i figures silencioses que ens descriuen la part més fràgil de l'essència humana. Per fer-ho ens mostra fragments de la pròpia existència, de manera nua, per tal que com a espectadors, l'escena ens mostri alguna de les parts de la nostra pròpia essència. Per fer-ho, Wall proposa amb la seva obra "teatralitzar l'acte de mirar".¹⁴³ Aquest tipus d'actitud vital es la que predomina en les obres de Jeff Wall, i les podem trobar reflectides en les fotografies *Stereo* (1980), *The Thinker* (1986), *Adrian Walker, artist,...Vancouver* (1992), *Odradek,...July 1994* (1994). Són molts els personatges en les seves fotografies, com per exemple *Cyclist*, *Volunteer*, *Citizen o Housekeeping*, que semblen estar submergits en els seus pensaments o envoltats en una activitat que els fa completament absents d'allò que els envolta.

En els primers treballs *Movie Audience* (1979), *Picture for Women* (1979) i *Double Self-Portrait* (1979), el tema de Wall són les estratègies i els hàbits de la mirada. Aquestes imatges busquen la complicitat en la mirada de l'espectador, la qual és convidada a entrar dins l'escena fotografiada per tal de participar en una experiència de percepció comú a les mirades retratades. En aquestes obres les fronteres entre imatge i espectador semblen esfumar-se, exportant l'experiència de la pròpia obra a la sala on es troba l'espectador. El tamany de l'obra i l'escala real dels personatges ajuden a crear aquesta complicitat entre personatge retratat i personatge real, complicitat aguditzada per les mirades incisives i desafiantes que mostren els personatges de les fotografies als espectadors, que retornen la mirada als personatges plans, de la mateixa manera que ho farien a un personatge real.

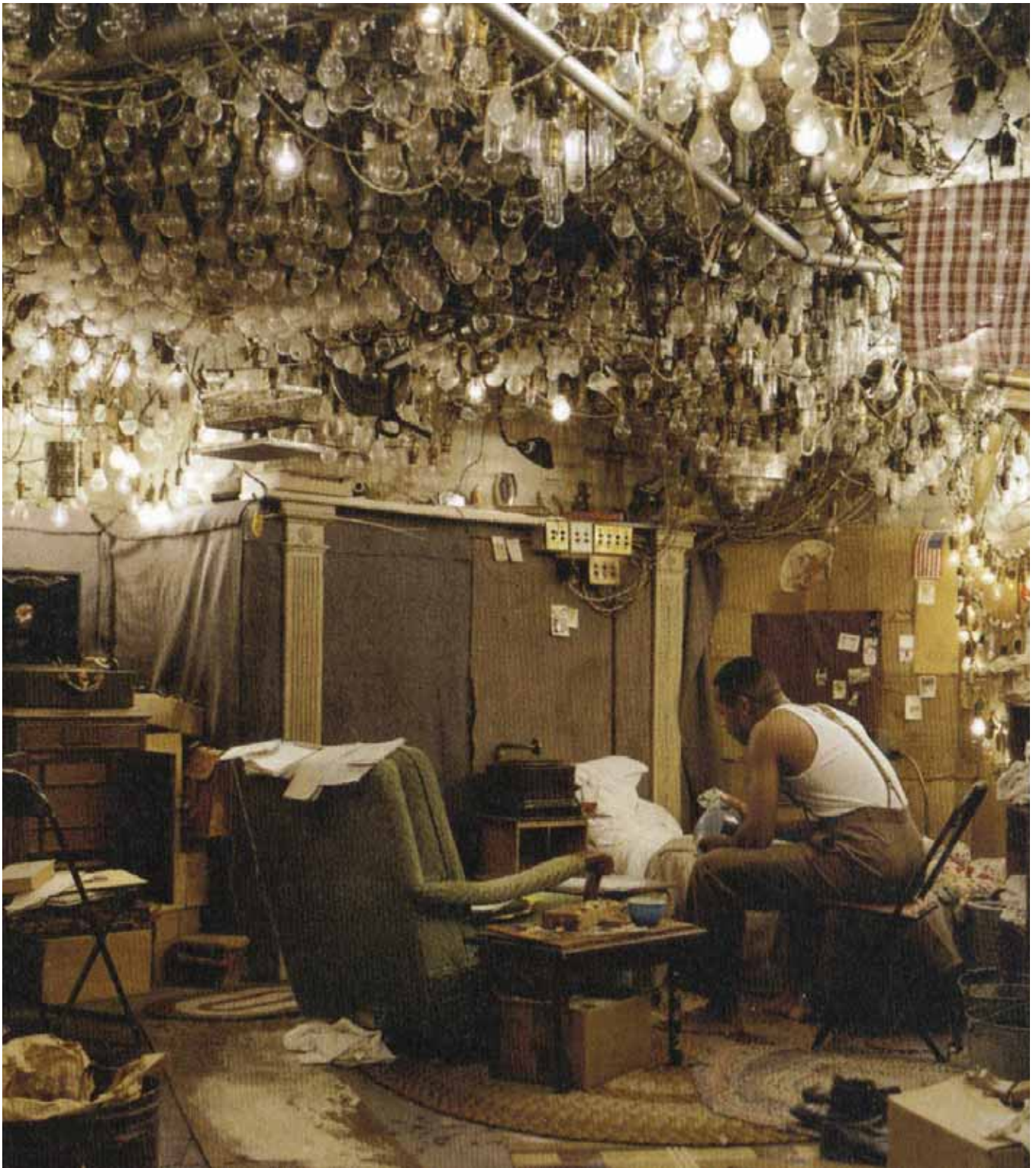
¹⁴³ *Íbid*, p.32.



Jeff Wall, *Polishing*, 1998

En *Picture for Women*, la influència de la pintura de Manet és evident, i el que proposa Jeff Wall és una metàfora de la reflexió, tema recurrent ja en la història de l'art, en obres tan cabdals com *Las Meninas* de Velázquez entre altres. En l'obra de Wall, l'espectador pot veure la descripció fotogràfica d'una reflexió. El mirall reflexa la model, l'artista, l'estudi i la tecnologia del procés fotogràfic. La imatge esdevé gairebé virtual, de tal forma que el que veiem és una imatge del que es reflexa en un mirall, creant un joc entre interior i exterior, entre imatge real i imatge reflectida, creant una confusió entre la imatge que veu l'observador i la imatge real. S'ha parlat també de que el tema de fons de l'obra és el poder de la mirada masculina sobre el subjecte femení, posant a debat les relacions de poder entre els dos sexes, així com les implicacions psicològiques i polítiques que se'n deriven. L'obra, però, va més enllà, i s'obre cap a l'espectador, mitjançant la mirada que li llença la dona retratada, la qual converteix l'espectador en l'objecte que és mirat per la càmera que està situada al bell mig de la imatge. D'aquesta manera, la relació que s'estableix entre el que veu i el que és vist esdevé reversible: nosaltres mirem una escena en la que hi ha una home, una dona i una càmera. En aquesta escena, l'home mira la dona, la dona ens mira a nosaltres, però, a més a més, la càmera és enfocada per tal de retratar-nos –de fet l'home, mentre mira la dona, està disparant la càmera-. Per tant aquests personatges que estem veient en la fotografia, alhora i al mateix moment, ens estan veient a nosaltres, i a més a més, ens estan fotografiant.

En cada una de les seves obres, Wall busca reactivar un instant, capturar un gest quotidià per tal de convertir-lo en perdurable, tornant a interpretar un moment que ja ha estat representat anteriorment per un altre artista, però que Jeff Wall aconsegueix contextualitzar-lo de nou, situant-lo en el temps concret de l'ara i aquí.



2.2.2. *Mis en scène d'actions en escenaris construïts*

Jeff Wall, *After Invisible Man by Ralph Ellison*, 1999

2.2.2 Mis en scène d'accions en escenaris construïts

Tot i que aparentment les fotografies de Jeff Wall poden semblar un retrat perfecte d'una realitat existent, es tracta d'una reconstrucció d'aquesta mateixa realitat. Reconstrucció minuciosa, realitzada tenint en compte tots els detalls, buscant els models, els gestos, els escenaris, la lluminositat més adient per explicar-nos una situació que el propi artista ha vist o ha imaginat anteriorment. Wall construeix les escenes, narra històries mitjançant la posada en escena d'una acció, la qual està representada, gairebé sempre, per actors que l'artista contracta per tal que representin l'acció desitjada.

Les imatges de Jeff Wall semblen retratar atzarosament una situació real, que s'està portant a terme en el mateix moment en què el fotògraf dispara l'obturador. Però en realitat, la acció es recrea, duent a terme una teatralització d'una escena que l'artista ha vist anteriorment o que s'imagina. En el seu procés de treball, l'artista dedica gran part del temps a donar voltes pels carrers i les afores de la seva ciutat, Vancouver, per tal de localitzar escenaris i escenes que li interessin representar a posteriori, per tal de crear una fotografia.

Jeff Wall s'allunya completament de les màximes de la fotografia moderna, en què el fotògraf esdevenia un caçador que havia de copsar de manera immediata un fet que estava succeint de manera real en el mateix moment en què el fotògraf disparava l'obturador de la càmera. El fotògraf recorria els carrers per tal de trobar una escena per retratar. En canvi, Wall recorre els carrers per tal de trobar una història per recrear, o un escenari que li serveixi com a teló de fons per una fotografia en concret. Utilitzant aquesta estratègia, Wall s'aproxima més a la figura d'un realitzador de cinema que a un fotògraf clàssic.

Anteriorment hem situat aquest mètode de treball en el context artístic de finals dels anys setanta, quan apareix una estratègia de treball fotogràfica que es coneix com a "fotografia cinematogràfica", la qual està composta per



Jeff Wall, *Restoration*, 1993

dos pilars bàsics, la col·laboració i la preparació. Dos conceptes que anteriorment eren lluny de ser assimilats per la pròpia fotografia, la qual havia de ser espontània i sense intervenir en l'escena.

De fet, aquests conceptes provenen del món cinematogràfic, on un escenari pot ser construït i una escena pot ser representada per una pel·lícula. La fotografia es va apropiat d'aquestes mateixes tècniques, per tal de poder ampliar el camp d'acció de la fotografia. En el cas de Jeff Wall, aquest va apropar la fotografia, de manera simultània, als dos terrenys que admirava, la pintura i el cinema.

Les ficcions que Jeff Wall construeix sempre sorgeixen, però de la realitat més immediata. Per crear aquestes ficcions, l'artista baixa al carrer i deambula sense rumb per la ciutat, en busca d'una idea o un gest que després incorporà en una de les seves imatges, construïdes amb altres informacions provinents de la imaginació o de l'inconscient. Ell mateix explica aquest procés de treball:

Quan estic realitzant una imatge, gasto molt de temps conduint per la ciutat, reconeixent el terreny. Normalment estic buscant una certa combinació d'elements, un tipus de carrer en concret, unes tipologies arquitectòniques, etc. Evidentment sempre busco amb alguna idea concreta en ment. Però aquesta idea, que normalment és el concepte primerenc de la imatge, és força abstracta. Buscant tendeixes a vagar, una espècie de *flânerie* que et condueix a meditar. En aquest procés el concepte esdevé més sensual, comença a explicar-se de manera real, i situant-se finalment en un lloc real. Aquest lloc sempre és més complex espacialment o pictòricament del que havia imaginat, molt més interessant i ric en suggestions. (...) A vegades la localització és la primera cosa que estableixo, a vegades és una persona, inclús un objecte, com els cascos a *Stereo*. La imatge es construeix quan aquests elements es concreten. És una construcció feta a partir de coses reals, les quals són alhora simbòliques. Algunes vegades un lloc ha estat fixat en la meva memòria –a vegades durant molts anys- i una imatge específica surt encesa per aquesta memòria.¹⁴⁴

¹⁴⁴ "When I'm making a picture, I spend a lot of time in my car driving around the city, "location scouting". I'm usually looking for a certain combination of elements, a kind of street, certain architectural typologies and so on. Naturally, I always search with something specific in mind. But this idea, which is usually the early concept of the picture, is quite abstract and indistinct. So searching tends to become wandering, a kind of *flânerie* which is conducive to musing. In this process the concept

Per realitzar el retrat d'aquestes accions realitzades per actors i actrius, és necessari, evidentment, un escenari. El propi Jeff Wall dissenya i construeix els escenaris que tant poden ser rèpliques d'espais vistos, o bé com a construcció d'un espai inventat o desitjat. El disseny de l'escenari ve determinat per l'acció que s'ha de desenvolupar en ell, i generalment aquests ajuden a completar l'expressió o sentiment que desperta l'acció fotogràfica.

Si parlem d'escenaris, estem parlant, evidentment de llocs. El concepte de lloc està relacionat amb la natura o la societat, i es tracta d'un dels elements principals on guardar la memòria, la qual prové dels gestos humans i dels objectes del nostre dia a dia. Com tots sabem, la nostra experiència de l'espai ve determinada pels objectes que hi trobem en ell. La forma que té l'entorn on vivim ens influeix diàriament. Els llocs i els espais són els escenaris on es va depositant la nostra memòria. En tot cas, l'escena de l'acció sembla reproduir l'estat mental de les persones retratades, i sembla alhora fer profunditzar en les relacions interpersonals, o a vegades, augmentar el potencial del conflicte que hi ha latent.

Jeff Wall és un artista *flanêur* que, com molts altres artistes (Francis Alys, Perejaume) fan de l'activitat de caminar part del seu treball. Com si es tractés d'un localitzador de cinema o de publicitat, Wall recorre els carrers buscant una situació, personatge o escenari que li serveixi com a idea, la qual posteriorment recrearà amb actors en l'escenari desitjat. La descripció que fa Paul Valéry de l'acte de caminar com el del record, il·lustra molt bé aquesta manera de treballar de Wall, per tal de buscar i recordar experiències viscudes:

Caminar és recordar...Algú caminant recorda i immediatament ajusta la seva mirada al terreny, el problema és resolt en cada petjada, perquè aquest cauria si no es recorda d'adaptar-se. Exactament passa el mateix amb la memòria. La memòria relaciona les coses en cada moment, i al mateix temps s'adapta al

becomes more sensuous, gets related to a real mood, and finally to an actual place. This place is always more complex spatially or pictorially than I had first imagined it, always far more interesting and rich in suggestion. (...) Sometimes the location is the first thing established, sometimes it's a person, even an object, like the headphones in Stereo. The picture gets made as these elements are concretized. It's a construction made out of a complex of real things, all of which are at the same time symbolic. Sometimes a place has become fixed in my memory –maybe for many years- and a specific picture turns out to have been kindled by that memory.” A LAUTER, Rainer. Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000. Prestel Verlag, München, 2001. p.22.

present. La memòria és el contrast entre la inconsciència i la consciència. La forma de la memòria és una forma de la inconsciència de la funció.¹⁴⁵

Normalment quan l'artista surt al carrer és sense tenir cap idea concreta, tan sols en busca d'alguna cosa que el sorprengui. No té gairebé mai una idea prefixada, sinó que Jeff Wall treballa barrejant imatges mentals de la seva memòria, amb coses vistes, o bé coses que ha sentit; les quals unifica mitjançant un procés creatiu molt acurat, donant forma a una imatge molt ben estructurada. Segons ell, “no és necessari tenir « idees » per fer fotografies ; el que necessites és persones, alguna cosa per fotografiar. Hi ha d'haver alguna cosa eventualment davant la càmera, alguna cosa que hakis vist, o que estàs veient, o alguna cosa originada en la teva imaginació, o alguna cosa que has llegit, sentit, sobreentès. Això no són idees, són imatges d'algun tipus, malgrat encara no existeixin al món encara.”¹⁴⁶

Wall recupera d'aquesta manera, la figura del *flâneur*, aquella figura que representa el caminador-pensador, que camina per l'espai públic i que fa una analogia en el fet del caminar amb el de construir pensament. Aquest personatge surt del taller, i dirigeix la seva mirada directament als objectes de la realitat, la qual és sempre canviant. En aquesta figura, el pensament troba un lloc temporal i físic, el *flâneur* observa i crea un producte, una obra. Walter Benjamin ja ens parlava d'aquesta figura a través de Charles Baudelaire, la qual trobem en altres moments històrics.¹⁴⁷

¹⁴⁵ “To walk is to remember...Someone walking remembers and immediately adjustshis gait to the terrain –the problem posed is resolved with every step, because he would fall over if he did not remember or forgot to adapt. And exactly the same happens with memory. Memory of things and memory of relations at every moment, and at the same time adaptation to the present. Memory is the hallmark of the unconscious in our consciousness.The form of memory is a form of the unconscious –of fuction.” A: LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. Pp.22-23.

¹⁴⁶ “It's not necessary to have “ideas” to make photographs; what you need is subjects, something to photograph. There must eventually be something in front of the camera, something you have seen, or are seeing, or else something that originated in your imagination, or in something you read, heard, overheard. These are not ideas, they are already images of some kind, even if they have not actually appeared in the world yet.” Bernd Reiss recull aquesta afirmació de Jeff Wall, en l'article que titula “Constructing an Apparent Reality: Settings, Gazes, Paraphrases”, publicat a LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. p.186.

¹⁴⁷ En l'actualitat, l'artista Francis Alys reprèn aquesta figura de *flâneur*, realitzant obres que estan composades pels recorreguts que fa per diferents zones d'una ciutat, com poden ser els diferents recorreguts atzarosos per la ciutat de Mèxic, creant camins diferents a partir sempre del mateix punt, el seu taller. O en l'obra *Paradox of Praxis I* en què l'artista camina també pels carrers de la Ciutat de Mèxic, però en aquesta ocasió arrossegant un bloc de gel de grans dimensions, que es va desfent durant el recorregut. Aquest acaba quan el gel s'ha desfet completament.



Jeff Wall, *Odradek, Taboritska 8, Praga*, 1994

El filòsof Frédéric Migayrou, ens explica la raó per la qual Jeff Wall realitza aquesta “deriva urbana” pels carrers de la seva ciutat. Segons el teòric francès, Wall busca en el carrer els motius que donin forma a la idea, que la facin semblar versemblant, i creïble per un espectador contemporani al fet retratat:

Si l'artista busca penetrar en l'estructura de la realitat, és per donar a les seves obres el caràcter d'una “escena factual”, posada en tensió d'una realitat que pot oferir-se a l'altre, a l'espectador, al lector.¹⁴⁸

Així, les imatges de Wall esdevenen imatges que mostren la realitat del nostre entorn actual, però per realitzar-les, l'artista no crea imatges realistes, sinó que ho fa mitjançant la construcció de ficcions aparentment reals.

Quan Jeff Wall torna al taller, col·loca a escena aquells personatges i aquelles accions que ha vist a l'exterior que li han interessat. Però la seva ubicació esdevé una altra: o bé crea un escenari expressament o bé recrea l'escena en algun lloc que ha trobat en algunes de les seves múltiples localitzacions que realitza per la ciutat i els seus entorns. Tots aquests elements extrets de diferents llocs i moments formen un teixit narratiu, que després d'un llarg període de preparació, d'una llarga sèrie de fotografies disparades i d'un període laboriós de processament realitzat per ordinador, queden juxtaposats completament, simulant un teixit compacte i sense fissures. La imatge sembla estar realitzada en un moment concret i en un espai determinat. Res més lluny de la realitat. De fet, les fotografies de Jeff Wall són *collages* de fets simultanis, succeïts en espais diferents i vistos des de perspectives distintes, però tan pulcrament polits, que simulen estar fetes en un sol instant.

La misteriosa contenció que batega en cada una de les imatges de Jeff Wall, ve donada per aquesta presentació de diferents períodes de temps en un sol moment precís, donant “un tipus de dialèctica de radical rapidesa i d'eterna duració, d'immobilitat neguitosa i d'eternitat constantment renovada.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Si l'artiste cherche à pénétrer la structure de la réalité, c'est pour donner à ses oeuvres le caractère d'une "scène factuelle", mise en tension d'un réel qui peut s'offrir tout aussi concrètement à l'autre, le spectateur, le lecteur.* Magayrou ho explica a MIGAYROU, Frédéric. *Jeff Wall. Simple indication.* Collection “Singularités”, La lettre volée. Brusel·les, 1995.p.17.

¹⁴⁹ LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000.* Prestel Verlag, München, 2001. p.23.

Jeff Wall ens explica el procés de treball durant la localització per realitzar l'obra *Milk*:

Per exemple, en *Milk*, havia imaginat una persona contra una paret blanca. Però el lloc definitiu és més diferenciat, i l'espai amb l'edifici té per a mi un efecte similar a les obertures inesperades en les pintures manieristes. El mateix tipus de coses passen treballant amb la gent, el vestuari, els objectes. A vegades la localització és la primera cosa que estableixo, a vegades és una persona, inclús un objecte, com en el cas dels cascos a *Stereo*. La imatge es va construint a mesura que aquests elements es concreten. Es tracta d'una construcció feta d'una complexitat de coses reals, que alhora són també simbòliques.¹⁵⁰

Jeff Wall és conscient que la ciutat, els seus carrers i les persones que hi viuen són els subjectes que millor expliquen les problemàtiques contemporànies.

Però a diferència de les fotografies de Weegee o Robert Frank, les quals eren del seu propi interès, Jeff Wall no reflexa l'esdeveniment tal qual ha succeït, sinó que el reinventa per tal de expressar millor les sensacions que li provoquen aquestes situacions contemporànies, la destrucció, la pèrdua o la soledat, que bateguen diàriament en els carrers de qualsevol ciutat. Jeff Wall s'allunya de les teories dels fotògrafs documentals, de qui sempre s'havia sentit força lluny. Aquests defensaven que no hi havia d'haver cap tipus de col·laboració entre el fotògraf i el subjecte fotografiat, i que el fotògraf havia de ser completament invisible als ulls dels personatges que estaven participant en l'acció, els quals no eren conscients de que l'escena era captada per una càmera.¹⁵¹

¹⁵⁰ "For example, in *Milk*, I had thought of the figure against a blank wall. But the actual site is far more differentiated, and the gap between the buildings has for me an effect similar to the unexpected openings in the perspective of mannerist paintings. The same kind of things occur in working out the people, the costumes, the objects. Sometimes the location is the first thing established, sometimes it's a person, even an object, like the headphones in *Stereo*. The picture gets made as these elements are concretized. It's a construction made out of a complex of real things, all of which are at the same time symbolic." Jeff Wall a LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001. p.90.

¹⁵¹ "Photographier: c'est retenir son souffle quand toutes nos facultés convergent pour capter la réalité fuyante; c'est alors que la saisie d'une image est une grande joie physique et intellectuelle. Photographier: c'est dans un même instant et une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signent ce fait. C'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'oeil et le coeur. C'est une façon de vivre." Cartier-Bresson .BONNEFOY, Yves. *Henri Cartier-Bresson Photographie*. Delpire. Paris, 1992. p.157.

Jeff Wall sempre s'ha mostrat lluny d'aquest tipus de propostes, doncs considerava que la distància entre fotògraf i personatge era massa gran: “Sempre he pensat que en aquest tipus de fotografia hi havia una manca d'intimitat, una proximitat insuficient. La gent sempre existeix massa a distància.”¹⁵²

De manera contrària, Wall sempre ha buscat situar-se a prop dels personatges que estan en aquell moment desenvolupant l'acció. L'interessa filtrar-se dins el seu espai íntim, de manera que sense espantar-los és capaç de situar-se en el seu espai personal i captar els seus gestos més íntims, de manera que com a espectadors els podem veure de manera propera.

Jeff Wall ha aconseguit narrar històries molt personals, mantenint la intimitat d'aquestes com si l'artista ho estigués narrant mitjançant un llenguatge més distant, com havia estat la pintura per exemple, durant molts anys. Aquest punt de tensió tant interessant, gairebé de *voyeurisme*, l'aconsegueix mitjançant la construcció dels escenaris on ell mateix farà que l'acció es desenvolupi. Aquesta reelaboració dels espais, i aquest repetir l'acció tantes vegades com sigui necessari, és el que els dona a les fotografies aquesta empremta d'intimitat tan captivadora.

Al 1978, un any després que Cindy Sherman realitzés el treball *Still Films*, Jeff Wall realitzava la peça *The destroyed room*, amb la qual començava la línia de treball que desenvoluparia al llarg dels següents anys, les fotografies realitzades amb escenografies construïdes.

Si bé és cert que, a l'inici de la seva trajectòria sobretot, Jeff Wall utilitzava sovint personatges de la seva família –per exemple, la seva dona i el seu pare a *Woman and her doctor*, 1980- no ho feia amb intencionalitat autobiogràfica. Ell mateix explica en una entrevista amb Jean-François Chevrier que “no els volia fotografiar per ells mateixos, sinó que buscava transformar aquesta particularitat en alguna cosa diferent.”¹⁵³

¹⁵² “J’ai toujours eu le sentiment qu’il y avait dans ce type de photographie une manque d’intimité, une proximité insuffisante. Les gens existent toujours trop à distance.” Jeff Wall en una entrevista que li realitzà Jean-François Chevrier, publicada a WALL, Jeff. *Essais et entretiens*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Ensba. París, 2001. p.22.

¹⁵³ “J’ai utilisé des membres de ma famille, mais je ne voulais justement pas les photographier pour “eux-mêmes”. Je cherchais à transformer cette particularité en quelque chose d’autre.” Jeff Wall ho explica en l’entrevista “At home and elsewhere” que li realitzà Jean-François Chevrier, i que està publicada en WALL, Jeff. *Essais et entretiens*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Ensba. París, 2001. P.344.



Jeff Wall, *Pleading*, 1984

Evidentment, l'artista és conscient que tota fotografia té un caràcter autobiogràfic: el mateix acte de fer una fotografia és un moment dins una biografia. Però Jeff Wall vol minimitzar l'aspecte autobiogràfic¹⁵⁴, i converteix un personatge en un altre, treballant sota el concepte rimbaudià de *je suis l'autre*. Per tal de convertir les experiències en objectes visuals treballa amb actors. A vegades amb actors professionals, però gairebé sempre amb actors i actrius *amateurs*, doncs tenen una manera més espontània de treballar. Wall explica la raó per la que treballa amb actors:

El que m'interessa de la direcció dels actors és que pots col·laborar d'una manera íntima amb ells, sense, per tant, conèixer gaires coses d'ells. Ens quedem distanciat, inclús si creem alguna cosa junts. Jo apporto les meves idees, els meus plans, els meus projectes, però en el procés de fabricació de la imatge, jo no podré mai prendre possessió total de l'altre. M'agrada molt aquesta idea: que l'actor *amateur* i l'estranger són un emblema de tota la gent que no coneixem, que no compremem, però amb els quals establim un tipus de relació.¹⁵⁵

Jeff Wall explica el procés que va seguir per realitzar l'obra *Mimic* (1982), una de les primeres ocasions en què va treballar amb actors:

A l'obra *Mimic* (1982), vaig intentar reprendre i transformar la fotografia de carrer. De la *street photography* m'interessava la confrontació amb un desconegut, al carrer, posada a una altra escala, dirigint actors i inventant una composició. Això suposava un cert dispositiu tècnic, molt diferent i molt més pesat que en la fotografia instantània. Aquesta imatge va ser una experiència fonamental: vaig comprendre com portar a gran escala el moviment del carrer, utilitzant dispositius tècnics que el fotògraf que fa servir una Leica no utilitza.

¹⁵⁴ Aquí trobem la mateixa intencionalitat que trobàvem en l'obra de Richter de objectivitzar tota experiència, malgrat que sorgeixi de l'experiència pròpia, i que els personatges retratats siguin completament familiars pels autors mateixos.

¹⁵⁵ “*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.*” Jeff Wall a WALL, Jeff. *Essais et entretiens*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Ensba. París, 2001. p.346.



Jeff Wall, producció de *The flooded grave*, 2000

(...) D'una certa manera, vaig monumentalitzar la fotografia de carrer. Això va significar que podia treballar amb els gèneres de la fotografia documental clàssica, sense renunciar-hi ni criticar-la, però obrint-hi noves vies: per exemple, representant el cos humà a l'escala en que apareix en la pintura d'història.¹⁵⁶

¹⁵⁶ “À *Mimic* (1982), j’avais cherché à répendre et à transformer la photographie de rue. Ce qui m’intéressé de la straight photography était la confrontation avec un inconnu, dans la rue, mais à une autre échelle, en dirigeant des acteurs et en inventant une composition. Cela supposait évidemment un certain dispositif technique très différent et plus lourd que l’instantané. Cette image fut une expérience fondamentale: j’ai compris comment porter à grande échelle le mouvement de la rue, en utilisant des contraintes techniques dont le photographe qui se sert d’un Leica n’a pas à s’embarrasser. D’une certaine manière, je monumentalais la photographie de rue. Cela signifiait que je pouvais travailler avec les genres de la photographie documentaire classique, sans y renoncer ni la critiquer, mais en lui ouvrant des nouvelles voies: par exemple, en figurant le corps humain à l’échelle où il apparaît dans la peinture d’histoire.
Ibid, pp.16-17



2.2.3. Construcció pictòrica de les imatges

Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993

2.2.3. Construcció pictòrica de les imatges

Registre fotogràfic de la vida quotidiana

Sovint s'ha descrit Jeff Wall com a pintor de la vida moderna. Un dels crítics que més han utilitzat aquest terme per definir-lo ha estat el francès Jean-François Chevrier, qui ha titulat d'aquesta manera alguns dels seus articles en referència a l'artista canadenc.¹⁵⁷ Aquesta definició representa una al·lusió explícita a l'expressió que va utilitzar Charles Baudelaire per descriure els principis de l'art modern, en el Saló de París de 1886.¹⁵⁸ Pel poeta francès, el problema del pintor de la vida moderna resideix en l'intent de captació d'allò efímer i novedós del present, que es troba en la vida quotidiana. El moviment ràpid de la realitat que envolta l'artista, i el seu intent per captar-ho, provoquen que l'artista desenvolupi un ràpid moviment d'observació i d'execució de l'obra. L'artista modern, doncs, s'interessa per la vida quotidiana que l'envolta, la qual està plena d'instantos decisius, plens d'essència en si mateixos.

Jeff Wall sembla haver adoptat la màxima estètica de Baudelaire que l'aquí i l'ara són la font d'inspiració. Aquest artista reprèn de la tradició pictòrica de finals de segle XIX, aquest interès en la realitat propera al propi artista, realitat carregada de matisos i elements efímers, que tan sols queden registrats de la mà dels artistes. Jeff Wall, doncs, sempre s'ha mostrat interessat en observar la realitat més propera, per tal de fer-ne referència en les seves obres.

¹⁵⁷ Vegeu l'article titulat "A Painter of Modern Life", escrit per Jean-François Chevrier, publicat a CHEVRIER, Jean-François. *Jeff Wall*. Hazan, París, 2006.

¹⁵⁸ Baudelaire fa una descripció del concepte d'home modern i de l'art corresponent a aquest període. Vegeu el text complet a BAUDELAIRE, Ch. *Écrits esthétiques*. Christian Bourgois Ed. Paris, 1986. Pp.360-407.



Jeff Wall, *A sunflower*, 1995

El propi artista reconeix aquest interès pel concepte definit per Baudelaire, amb un segle d'anterioritat:

El programa d'una "pintura de la vida moderna" és important. M'interessa la idea del quotidià."¹⁵⁹

Wall cerca en el seu ambient més íntim detalls que revelin les coses importants del món en el qual estem immersos. L'interès de Wall, però no és de caràcter naturalista ni costumista, és a dir, no està interessat en fer un registre de tot allò que succeeix en el seu entorn més proper, sinó que l'artista busca en aquest espai quotidià indicis o elements que revelin conductes humanes i socials pròpies del moment i el lloc en què l'artista viu. És a dir, la observació que Jeff Wall realitza del context immediat funciona com a punt de partida per la construcció narrativa de fets que formen part tant de la realitat com de l'imaginari col·lectiu contemporani.

Com hem comentat anteriorment, Wall camina pels carrers de Vancouver, es mou en cotxe pels seus suburbis, observa els treballadors, aquells qui escombren els carrers, els restauradors d'un museu, els vianants, els adolescents que es passegen sense rumb pels carrers, els borratxos, aquells qui dormen al ras, les prostitutes, els metges, els joves; es fixa en els parcs de la ciutat, en reunions que succeeixen en espais inhòspits per la majoria de ciutadans, en relacions esporàdiques que apareixen i desapareixen sota un pont, en el deambular sense objectiu de molts vianants, en la mirada absorta de molts qui travessen la ciutat amb pressa, de la mirada de desafiament cap a un estranger, de la por aturada en alguns cossos, de la soledat de tanta gent. Però Wall no recrea fidelment tot allò que observa, sinó que ho utilitza com a elements narratius, els quals combina amb altres elements, provinents del seu imaginari personal. D'aquesta manera, crea una mescla d'allò vist, amb allò imaginat, desitjat o temut pel propi artista o per alguna persona propera. Així doncs, malgrat l'aparent narració objectiva d'un esdeveniment quotidià s'amaga tot un ventall de sensacions i pensaments interns, que conformen la imatge final, la qual es veu carregada de misteri i elements subjectius que es barregen amb escenaris o accions que a primera vista poden semblar casuals o objectius.

¹⁵⁹ "Le programme d'une "peinture de la vie moderne" reste important. Je suis intéressé pour l'idée du quotidien.". Entrevista de Jean-François Chevrier a Jeff Wall.op.cit., p.31

Absolutament tot –inclús qualsevol detall que pugui semblar casual o ínfim –, en qualsevol obra de Jeff Wall, està analíticament escollit per formar part de la construcció final d'una obra. El pensament es barreja amb l'observació i el desig, conformant una escena nova que recull elements dels diferents àmbits de la realitat.

Adaptació dels problemes pictòrics tradicionals mitjançant la fotografia

L'interès de Jeff Wall respecte el programa del "Pintor de la vida moderna" de Baudelaire, parteix d'altres necessitats importants, més enllà de compartir l'interès pel nucli temàtic de la vida quotidiana. Jeff Wall s'interessa per aquest model estètic després d'observar com les avantguardes històriques havien basat els seus programes, i la seva producció d'obres, en un seguit d'atacs i de destruccions contínues, en que cada moviment artístic anul·lava ràpidament el moviment que just l'antecedia.

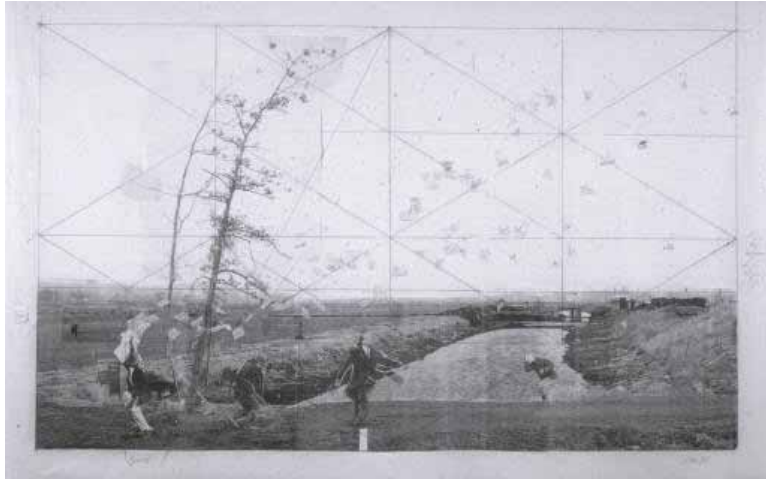
Com el propi autor comenta,

Vaig començar a dubtar que les noves formes d'art poguessin produir esdeveniments artístics com ho havien fet les formes més antigues. Tenia el sentiment que aquestes noves formes antigues contenien límits que no tenia l'art antic. Em vaig interessar cada vegada més a la pintura.¹⁶⁰

Però la relació que Jeff Wall estableix amb la pintura és de referència, doncs segons ell, en l'actualitat ja no pot utilitzar aquest medi. Per a Wall, la pintura és una font de coneixement i d'expressió que ha mantingut durant segles la importància de representació de la realitat, però que avui en dia no és considerada com el millor mitjà de representació d'una realitat que es captura i s'explica millor amb altres mitjans, com pot ser el fotogràfic. D'aquesta manera, malgrat l'interès que Wall demostra des dels seus inicis pel medi pictòric, aquest ja no pot tenir en l'actualitat el treball artesanal realitzat per la mà del pintor, « per Jeff Wall, la pintura no té més aquest treball de la mà, les tècniques de la imatge s'han apropiat definitivament del braç del pintor. L'imatge no pot ser més que digital, depèn del dit, de l'índex. »¹⁶¹

¹⁶⁰ Vegeu el text íntegre de Jeff Wall, titulat "Unité et fragmentation chez Manet". Íbid. pp.39-48.

¹⁶¹ *Pour Jeff Wall la peinture n'est plus le travail de la main, les techniques de l'image ont définitivement atrophié le bras du peintre, elles l'ont rendu aveugle, laissant le regard sans objet. L'image ne peut plus être que digitale, elle se montre du doigt, de l'index.* Definició de Frédéric Migayrou, a MIGAYROU, Frédéric. *Jeff Wall. Simple indication.* Collection "Singularités", La lettre volée. Brusel·les, 1995.p.9.



Jeff Wall, *A sudden gust of Wind (After Hokusai)*, 1993

Referències a la pintura clàssica, presa com a model

Jeff Wall és pintor, és fotògraf, practica el vídeo, però la seva obra no pertany a cap gènere, els medis no són suficients per definir-lo. Aquest artista utilitza tots els mitjans i s'endinsa en les característiques intrínseques de la fotografia, però aquesta no sembla preservar la seva especificitat.

En aquest període, a mitjans dels anys setanta, Jeff Wall va assentar la base tècnica del seu treball, acomiadant-se de la fotografia documental “tradicional” i interessant-se cada vegada més per la pintura, de manera conceptual. En aquest moment és quan comença a aparèixer el que es coneix com “fotografia pintada” de Wall. Aquest fet no es remet a la idea que pot ser mal interpretada de que l'artista es dediqués a imitar pintures mitjançant el llenguatge fotogràfic, ni que intervingués pictòricament sobre les fotografies, a la manera dels Pictorialistes. Sinó que va iniciar a transportar el principi narratiu tradicional propi de la pintura, al medi fotogràfic, amb l'ajuda de diferents recursos tècnics, propis d'aquest medi. Un d'aquests recursos essencials va ser la càmera de placa de gran format, la qual va esdevenir la seva eina principal, perquè oferia la nitidesa de focus i la precisió que les seves “històries pictòriques” necessitaven.

Llocs, figures i escenes eren enregistrades mitjançant diferents dispars individuals, sovint consecutius, els quals eren ajuntats per purs significats fotogràfics, o posteriorment de manera digital, per tal de crear composicions pictòriques, aconseguint una unitat envolvent.

De manera totalment contracorrent amb els interessos de la majoria d'artistes i teòrics de l'època, Jeff Wall es volca cap a l'estudi de la pintura clàssica, la qual sempre havia estat del seu gran interès. Com hem explicat anteriorment, va ser sobretot després d'un viatge que Jeff Wall realitza pels principals museus europeus d'art clàssic i modern, com el Museu del Prado o el Louvre, que Wall comença a utilitzar molts elements, tant formals com conceptuals, de la pintura clàssica.



Edouard Manet, *Olympia*, 1863



Jeff Wall, *Stereo*, 1980

En aquest viatge, coneix de manera directa obres clàssiques que tan sols havia pogut estudiar mitjançant reproduccions. Jeff Wall queda meravellat per la grandària pictòrica de Diego Velázquez, d'Eugène Delacroix, per la tragèdia mitològica en Géricault, per l'ús tràgic de la llum en Caravaggio, pel trencament de la perspectiva clàssica en Édouard Manet, per la col·locació dels personatges en els paisatges de Nicolas Poussin. Durant aquest recorregut Jeff Wall beu incansablement de la pintura dels grans mestres occidentals, i a la tornada a Vancouver, reprèn el seu treball artístic, incloent elements de la pintura tradicional en la base del seu projecte artístic que iniciarà en aquell moment i que anirà desenvolupant fins l'actualitat.

El concepte de *Tableau* com a model fotogràfic ¹⁶²

Anteriorment hem vist com en el període de finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, la pintura es va convertir en un dels models a seguir per una nova generació d'artistes que intentaven portar la fotografia més enllà del que l'havien portada els fotògrafs moderns, els quals malgrat havien aconseguit dur-la per primera vegada al museu, restaven sotmesos a certes característiques que clàssicament s'havien atorgat al medi fotogràfic, però que el limitaven en els seus propis límits.

En canvi, aquesta generació d'artistes, entre els quals trobem al propi Jeff Wall, John Coplans, Ian Wallace, van desmarcar-se tant de la fotografia de reportatge com de la fotografia "creativa", per tal d'elevat la fotografia al nivell que històricament havia tingut la pintura.

En aquest moment assistim al que s'ha anomenat un "esdevenir-pintura" de la fotografia¹⁶³, que va consistir en un esdevenir de manera interna, doncs la forma externa la mantenia de forma intrínseca al medi fotogràfic, és a

¹⁶² Veieu l'article de Jean-François Chevrier, "*Le Tableau et les modèles de l'expérience photographique* », a CHEVRIER, Jean-François. *Another objectivity*. Centre National Arts Plastiques. París, 1989.

¹⁶³ BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.p.129.

dir, sense cap tipus d'incorporació pictòrica, com havia estat el cas de la fotografia pictorialista de principis de segle XX. En aquest procés la forma fotogràfica va assimilant progressivament i de manera interna, a vegades de manera gairebé imperceptible, la forma pictòrica. Aquest esdevenir pintura, que adopta la forma que Jean-François Chevrier va anomenar el *tableau* fotogràfic¹⁶⁴, es va construir per l'adopció per part d'aquests artistes d'algunes de les característiques pròpies de la pintura clàssica. Un dels elements que incorpora, per primera vegada en la història de la fotografia, és el gran format pictòric. Aquests artistes també s'interessen per l'estudi cromàtic de les seves imatges, el qual els apropa més a la pintura que a la fotografia mateixa, que fins llavors s'havia treballat principalment en blanc i negre.

Altres característiques formals que adopten de la pintura seria el *tempo* intrínsec de l'obra, el qual sembla detenir-se més espaiadament que el cas paradigmàtic modern de l'instant decisiu; l'elecció de les posicions dels personatges, la qual acostuma a ser premeditada, estudiada i reproduïda, de la mateixa manera que es preparaven les postures en el taller del pintor; i la composició frontal de les preses fotogràfiques, que apropaven la imatge a la pintura feta al taller, en què el pintor acostumava a situar-se a nivell dels ulls dels personatges retratats. En aquest moment, la fotografia recupera l'univers dels gèneres clàssics, en un període en què la pintura s'havia allunyat d'aquests i de la condició imitativa que havia tingut durant molt de temps la pintura, deixant que la fotografia agafi el relleu.¹⁶⁵

En aquest relleu, la fotografia desenvolupa, amb les seves estratègies pròpies, el legat dels gèneres que hereta de la pintura, transformant en modern el que la pintura considera caduc i obsolet. En aquest relleu dels gèneres clàssics de la pintura, també hi podem incloure el traspàs de la figuració que s'estableix entre el medi pictòric i el fotogràfic, el qual recupera en aquest moment l'interès per la figura que la pintura havia abandonat durant el període de la modernitat tardana, moment en què, desprenent-se completament de la funció descriptiva de la realitat, havia abandonat el retrat figuratiu per entrar en la investigació purament pictòrica.

¹⁶⁴ *La tradition du tableau a été longtemps prise en charge exclusivement par la peinture.* Jean François Chevrier, a CHEVRIER. Jean-François. *Jeff Wall*. Hazan, París, 2006.

¹⁶⁵ David Barro explica, "Així, igual que la figuració i el realisme no tenen una bona imatge en el món de la pintura, en que aquestes corrents no són considerades com avantguarda, en la fotografia aquesta figuració i el seu lligam estret amb la realitat aparent la fa convertir-se radicalment en avantgardista, juntament amb altres aspectes, com la descontextualització d'una imatge concreta, o el canon de l'obra." BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003.p.185.

Un dels casos més paradigmàtics del que s'ha anomenat *tableau* fotogràfic ha estat el de Jeff Wall. En les seves propostes, les referències a la història de la pintura són clares i abundants, fet que esdevindrà una constant en el seu treball artístic. Les posicions dels seus personatges recorden els de les pintures clàssiques, entre elles algunes pintures de Nicolas Poussin, Édouard Manet, o Eugène Delacroix. Però no tan sols aquesta referència és mitjançant les postures dels models, sinó també per la manera d'il·luminar i en la forma de compondre les imatges. Després de l'experiència colpidora d'haver vist *Las Meninas* o *Olympia* en directe, Jeff Wall trenca completament amb la concepció del format petit o mitjà de la fotografia. Wall vol aconseguir, amb el seu treball, el mateix efecte colpidor que alguns dels quadres clàssics li havien provocat a ell com a espectador.

A partir d'aquest moment, Jeff Wall rebutja, per sempre més, el format petit o mitjà propi de la fotografia clàssica. Wall trenca les normes, i realitza fotografies de format enorme, imitant els grans formats pictòrics dels grans mestres.

Wall és un dels primers artistes, juntament amb Cindy Sherman i Suzanne Lafont, que comencen a utilitzar formats grans en el medi fotogràfic. EL gran format fotogràfic l'exagera mitjançant l'ús de panells lluminosos, creant fotografies a mig camí entre la pintura clàssica i la publicitat. Per fer-ho, revela les fotografies en pel·lícula transparent, i empalma diferents impressions de manera horitzontal per tal d'aconseguir un tamany més gran que el de la pròpia bovina del paper fotogràfic de l'època. La imatge final la munta en un panell lluminós, que és el que li dona l'acabat realista final. Aquest gran format li permet representar la figura humana a escala natural (1:1), de manera que l'espectador se sent atret pels personatges representats, de la mateixa manera que es pot sentir davant un quadre de Manet.

L'espectador ja no es relaciona amb el personatge de manera jeràrquica, sinó que es relaciona d'igual a igual amb la persona retratada. Aquell home que està estès a terra podria ser ell mateix; aquella prostituta que busca un client podria ser la filla de l'espectador; l'home que fa un gest racista cap a un oriental podria ser el seu company de feina; el jove que escolta música estirat al sofà podria semblar el seu germà. Amb la utilització del gran format i l'escala humana de manera natural, l'artista capta de manera més ràpida la mirada de l'espectador, creant una empatia molt més directa amb l'escena representada.



Jeff Wall, *Overpass*, 2001

L'element lumínic també li dóna a l'obra un element realista que fa que capti de manera ràpida i llaminera a l'espectador. Aquest recurs, Jeff Wall l'extreu de manera simultània del món publicitari i de la pintura barroca, en què els jocs altament contrastats de llum i ombra provoquen alhora una sensació d'atracció i de por a l'espectador, el qual no pot escapolar-se de la imatge altament lumínica que li és narrada visualment. El recurs que l'artista extreu del món publicitari de col·locar la fotografia en una caixa de llum, dóna molta potència a la imatge, la qual al ser fortament il·luminada en el seu interior per llum de fluorescent, proporciona a la imatge un acabat més real que la imatge impresa en paper fotogràfic, i alhora li dóna una atracció visual més immediata. Aquest recurs tècnic, Jeff Wall també l'importa del seu viatge a Europa, quan en un dels seus trajectes en autobús, veu un panell publicitari lluminós, el qual li provoca la idea d'utilitzar-lo en la construcció de les seves pròpies fotografies. Jeff Wall comença doncs a utilitzar aquest recurs tècnic, en l'obra *The Destroyed Room*, al 1978, i no ho deixa d'utilitzar en cap moment fins l'actualitat.



Jeff Wall, *A woman and her doctor*, 1980 / Édouard Manet, *Au Conservatoire*, 1879

Narrativa mitjançant composicions pictòriques

El que volem destacar particularment en relació a la influència que la tradició pictòrica exerceix sobre la seva obra, és el factor compositiu.

Com vèiem, Jeff Wall s'allunya de la idea d'espontaneïtat en la creació compositiva de la fotografia, desencadenada pel copsament d'un "moment decisiu" que de manera atzarosa, per tal de començar a construir l'estructura compositiva de la imatge fotogràfica. De manera clarament oposada a aquesta idea de la fotografia moderna, Wall treballa amb el concepte de fotografia *mis-en-scène*, o fotografia preparada, en oposició al lligam que fins llavors havia acostumat a tenir la fotografia amb la descripció directa i immediata d'una realitat fugissera. Evidentment, en tota fotografia, per molt que estigui realitzada de manera instantània, la qual retrata una acció no premeditada, que apareix i desapareix de sobte per davant la càmera del fotògraf, hi ha elements compositius intrínsecs en la manera de treballar de cada artista.

En l'obra de Henri Cartier-Bresson podem veure com molt sovint, el moment decisiu ha estat retratat de manera ràpida però amb una velocitat lenta, la qual cosa provoca que l'acció aparegui en moviment, accentuant la sensació de que l'acció és fortuïta i que l'acció del dispar del obturador del fotògraf ha estat eficaç, i gairebé miraculosa. En canvi, en altres casos, podem veure com l'interès compositiu del fotògraf resideix en major importància en l'enquadrament –Brassaï -, o en la profunditat de camp –Ansel Adams -, o en l'ús de picats o contrapicats, o en el joc òptic amb la perspectiva de l'espai –Elliott Erwitt -.

Però, en tot cas, l'interès compositiu de Jeff Wall resideix més en la tradició pictòrica que en la pròpiament fotogràfica. En els estudis crítics de l'obra de Jeff Wall s'acostumen a establir relacions directes entre la manera en què aquest situa els seus personatges en l'escena fotografiada, seguint les línies compositives d'alguns mestres de la tradició pictòrica occidental, com Édouard Manet, Nicolas Poussin o Eugène Delacroix. Sovint, el propi artista utilitza clarament els mateixos esquemes compositius i, fins i tot, els mateixos elements, de manera que les analogies entre les seves fotografies i alguns quadres altament coneguts dins la Història de la pintura occidental és directa.

Alguns d'aquests casos els trobem en obres com *The Destroyed Room* (1978) i *La mort de Sárdanapalus* d'Eugène Delacroix, *The storyteller* i *Le déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, *Stereo* i *Olympia* del mateix Manet, *Picture for Women* i *Le bar des Petits-Forgères* de Manet de nou, entre molts altres. També trobem relacions més indirectes, de caire conceptual o de recurs tècnic, com podria ser l'ús de miralls en l'obra *Picture for Women* que pot remetre'ns a *Las Meninas* de Diego Vélazquez. En altres ocasions, com comentàvem anteriorment, la influència compositiva pot entreveure's en la posició d'alguns personatges, o en la relació dels humans en un context natural.

Jeff Wall va escriure un article titulat *Unitat i fragmentació en Manet*, que reflexiona entorn la importància de la proposta artística d'Édouard Manet en relació al trencament del concepte renaixentista de la perspectiva, i l'inici del tractament dels subjectes pintats com a subjectes alienats, propis de l'era moderna. En aquest article podem trobar la justificació conceptual, escrita en primera persona pel propi Wall, del seu interès per la proposta de Manet:

Manet conserva un tipus o un "concepte" clàssic, una "idea" de *tableau*. Aquest és el tipus "occidental" de quadre. Manet l'aplica a un ventall de temes relativament inhabituals: "la vida moderna". (...) La tipologia dels *tableaux* ve determinada per l'Acadèmia i els Salons, i és profundament modificada per les provocacions de Manet. Aquesta crisi és localitzada dins les relacions internes del quadre, al nivell de la mecànica del seu concepte. Aquest és els mitjans tècnics mitjançant els quals la figura humana és fixada com, alhora, *pintada* i *representada*. És pintada mitjançant els gestos sensuals de la mà del pintor; i és representada mitjançant un mecanisme que dóna origen al subjecte modern: la perspectiva.

Tota la pintura acadèmica europea s'organitza segons aquest *nexe* d'allò pintat i allò representat, d'allò "tocat" i "projectat". Però cap al 1860, veiem que aquest corpus comença a ser corromput. (...) Les figures que Manet pinta i representa són simultàniament palpables, i són desintegrades, «deconstruïdes», perquè ja s'inscriuen en aquesta crisi de la perspectiva. Aquestes esdevenen emblemàtiques del nou tipus de persona "fragmentària", produïda pel capitalisme. Podem veure la crisi de la unitat clàssica en les obres de Manet, on el cos pintat –cos recentment alienat– és situat en una negació de la perspectiva.¹⁶⁶

¹⁶⁶ "Manet conserve un "type" ou un "concept" classique, une "idée" du tableau. Ce que nous pourrions appeler le type "occidental" du tableau. Manet l'applique à un éventail de sujets relativement inhabituels: "la vie moderne". (...) La typologie des tableaux énoncés par l'Académie ou le Salon est profondément modifié par les provocations de Manet. (...) Cette crise est localisée dans les relations

Els conceptes pictòrics de Jeff Wall tenien les seves arrels en el rumb que va agafar la pintura al s. XIX, quan la gradual unitat de la perspectiva central es dissolia en l'art i la composició era realitzada en el seu lloc mitjançant la fragmentació.

Jeff Wall reconeix la influència que les pintures d'Eduard Manet van tenir en la seva percepció de l'art i en la seva producció artística, doncs aquestes obres de caire realista van presentar una forta discrepància entre la pintura estructurada per la perspectiva i la figuració. Les pintures de Manet trencaren amb la perspectiva clàssica, que s'havia mantingut en l'escena pictòrica des del Renaixement fins llavors, iniciant un procés compositiu mitjançant l' utilització de la fragmentació. Manet construeix les seves obres mitjançant la unió de referents diversos que inclou en un sol espai pictòric, alliberant-se així del pes històric de la perspectiva, centrant-se més en la plasmació de les idees que el propi artista desitjava plasmar a la tela, que en les resolucions tècnics de l'espai pictòric.

Frédéric Migayrou explica el trencament que realitza Édouard Manet en el concepte de representació de la perspectiva renaixentista:

Manet traduirà aquest rebuig d'un realisme tradicional per una modificació de la seva factura, mitjançant una tècnica de proximitat que transcriu directament la sensació. El modelat pla permet suprimir l'efecte de construcció de la perspectiva, i sobretot, el relleu, per guanyar una altra disposició en la confrontació directa amb les figures. Aquesta mutació que toca l'essència de la pintura, Jeff Wall la comprèn en el seu anàlisi de Manet com una qüestió jurídica sobre la presentació de l'obra.¹⁶⁷

internes du tableau. (...) La figure humaine, le corps humain, est fixée comme à la fois peinte et représentée. Elle est peinte à l'aide des gestes sensuels de la main du peintre, de son bras et son corps; elle est représentée à l'aide d'un mécanisme qui l'habite et marque ses origines de sujet moderne: la perspective." Jeff Wall explica en l'article "Unité et fragmentation dans l'oeuvre de Manet", la importància que té per ell l'obra de Manet. Vegeu el text complet a WALL, Jeff. *Essais et entretiens*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Ensba. París, 2001.pp.39-40.

¹⁶⁷ Édouard Manet traduirà ce refus d'un réalisme traditionnel par une modification de sa facture, technique de proximité qui devait directement transcrire la sensation. Le modelé plat permet de supprimer l'effet de construction de la perspective, et surtout le relief, pour gagner une autre disposition dans une directe confrontation avec les figures. Cette mutation qui touche l'essence de la peinture, Jeff Wall la comprend dans son analyse de MANet comme une question juridique sur la présentation de l'oeuvre. Frédéric Migayrou, a MIGAYROU, Frédéric. *Jeff Wall. Simple indication*. Collection "Singularités", La lettre volée. Brusel-les, 1995.p.27.



Jeff Wall, exposició amb *Odradek*, Taboritska 8 ,Praga, 1994

En les fotografies pictòriques de Jeff Wall, tant els temes, com les figures i les accions que apareixen en la imatge estan sempre construïts de manera fragmentària, creant un context més gran. Tan sols en la imaginació pictòrica de l'artista estan units aquests elements per tal de construir un nou món compacte. De fet, normalment Jeff Wall ho relliga tot llavors en un espai en perspectiva per tal de donar un marc estructural al seu treball, i d'aquesta manera inevitablement es refereix a la pintura tradicional.

Mitjançant aquesta mescla dels referents pictòrics amb l'ús del medi fotogràfic, Jeff Wall va establir relacions formals i conceptuals entre les dos medis artístics, “creant lligams entre el que s’havia pintat en el passat i el que era fotografiat en l’actualitat.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ “*there are links between what was painted in the past and what is photographed today.*” Jeff Wall a LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000.* Prestel Verlag, München, 2001.p.16.



Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863

Jeff Wall, *The storyteller*, fragment, 1986

Il·lusió de instantaneïtat en pintura *versus* Instantaneïtat en fotografia

Un dels elements intrínsecs en la praxis pictòrica que més van interessar des dels seus inicis a Jeff Wall, va ser la il·lusió de instantaneïtat que conté la pintura, en contraposició al sentit d'instaneïtat en el que està basada la fotografia.

La manera de construir una imatge pictòrica per part del pintor, és el que li interessa principalment a Jeff Wall: malgrat que una pintura pugui semblar estar representant un moment o acció concreta –des de *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp, a *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, a *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David -, la idea d'acció instantània i, sobretot, de representació d'aquesta instantaneïtat del transcórrer de la vida és completament fals.

El pintor ha estat construint aquella imatge durant hores, dies o mesos. Ha construït la imatge de manera fragmentària, cercant la unitat global de la peça, per tal de dissimular aquesta fragmentació del propi fer i representar el moment com una aparició esporàdica i instantània. Aquesta manera de construir les imatges pictòriques ha esdevingut la principal al llarg de la Història de la Pintura, sobretot fins la Modernitat tardana. Aquesta manera de construir les imatges és la que interessa profundament a artistes com Jeff Wall, qui malgrat utilitzi el medi fotogràfic, més proper al moment instantani, la seva manera de construir les imatges està més propera a la construcció pictòrica que a la pròpiament fotogràfica. Jeff Wall construeix les imatges de manera fragmentària, creant una espècie de *collage* format per diferents elements, fotografiats en diferents preses, en diferents temps, i a vegades en diferents espais, els quals es veuen anivellats en quan a llum i posició, per tal que semblin estar extrets d'una única presa fotogràfica.

Els canvis tecnològics de finals de segle XX, i sobretot l'ús de la fotografia digital ha permès a Jeff Wall, com en molts altres artistes contemporanis, a treballar de manera pictòrica, sense que es vegin a primera vista els rastres de la producció de la imatge fotogràfica, la qual, a priori, ens sembla una fotografia instantània.

El propi artista reflexiona sobre aquest procés de treball, que l'apropa més a la pintura que a la fotografia:

Hi ha moltes similituds amb l'antiga manera de pintar, sobretot en el fet que pots separar les parts del teu treball i tractar-les de manera independent. Un pintor pot estar treballant en un gran quadre, i una tarda, pot estar concentrat en una figura o objecte, o en una àrea petita. Part de la poesia de la pintura antiga és la manera en què aquesta crea la il·lusió que la pintura narra un sol moment. En fotografia sempre hi ha un moment actual, el moment en què es prem el disparador. La fotografia està basada en aquest sentit d'instantaneïtat. Per altra banda, la pintura crea una bonica i complexa il·lusió d'instantaneïtat. D'aquesta manera, passat, present i futur són simultanis en aquesta, la qual juga amb tots ells. Coses que no poden coexistir en el món poden fer-ho fàcilment en la pintura.¹⁶⁹

Podríem afirmar que l'interès de Jeff Wall per la pintura és, sobretot, iconogràfica. Però el seu interès s'expandeix també en sentit més ampli, doncs Wall construeix les seves imatges amb mirada pictòrica, anula el punt de fuga, compona pictòricament, crea imatges mitjançant *palimpsestos* d'obres d'art, captura el silenci pictòric de la tela, suspèn el temps de la imatge, apropant-lo més a la duració del temps pintat que a la instantaneïtat del temps fotogràfic.

Aquest interès profund per la pintura, en múltiples direccions i profunditats, és el que convida al crític Frédéric Migayrou a afirmar que “ Jeff Wall és un pintor, que refon l'acte de pintar.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ “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 a painting.” Idees de Jeff Wall. *Ibid.* p.18.

¹⁷⁰ Jeff Wall est un peintre, il reforme l'acte de peindre. Frédéric Migayrou. Op.cit. p.70.

Construcció del present a partir de models pictòrics del passat

Hem vist com les imatges fotogràfiques de Jeff Wall es basen sovint en la tradició pictòrica occidental, més que en la tradició fotogràfica tradicional.

Jeff Wall passa moltes estones als Museus d'Art, sobretot en els Museus d'Art clàssic i modern, com és el cas del Prado o el Louvre quan viatja a Europa. Wall està interessat en la tradició pictòrica clàssica, desitja estudiar a fons els referents pictòrics del nostre passat cultural, observar les formes compositives, les descripcions mitjançant la informació lumínica, les temàtiques recurrents, les metàfores narratives, les postures dels personatges, les grans superfícies dels quadres, l'epidermis d'aquestes obres, els silencis que contenen, la contemplació prolongada que ens provoquen. Podem trobar el rastre d'alguns d'aquests elements, habitualment pictòrics, en les obres de Jeff Wall. Però, evidentment, en les obres en què hi detectem més ràpidament la influència pictòrica que ha rebut l'autor, és en aquelles que Jeff Wall utilitza el recurs de la paràfrasi. De la mateixa manera que ho fa un poeta, Wall es basa en una obra original, però sense copiar-la amb exactitud. Els referents a l'obra original són clars, però es mostren contextualitzats en una nova realitat.

Jeff Wall utilitza la paràfrasi no tan sols a nivell compositiu, sinó que utilitza aquest recurs literari per fer referències òbvies a la Història de l'Art, i alhora, per posicionar-se en relació amb i contra la seva realitat, algunes obres de Wall tenen un cert contingut de crítica social, en relació a elements que l'autor observa de la realitat més propera que no li agraden. Sembla ser que, emparades per la protecció que els hi atorga l'ombra de l'obra original, a l'autor li és més fàcil poder revisar certs gestos o actituds que li són personalment desagradables.

Aquest diàleg que Wall estableix entre l'obra d'art del passat i el tema actual és el que el crític Frédéric Migayrou relaciona amb el concepte d' "imatge dialèctica" de T.W.Adorno, en el que una imatge ha de produir un esquema nou del passat.



Paul Gauguin, *No te aha oe riri*, 1896 / Jeff Wall, *Tattoos and Shadows*, detail, 2000
Paul Gauguin, *Nafea Faa ipoipo*, 1892

Migayrou fa aquesta reflexió entre l'obra de Jeff Wall i el concepte de Adorno:

La imatge esdevé llavors presentació, que preserva les tècniques, símbols, la història que aquesta pintura porta en ella, l'*arqueologia* que ha condicionat la seva aparició. L'espectador, prenent el lloc exacte de l'aparell, compleix l'acte d'una presa de la fotografia (*prise de vue*); el temps és anul·lat en una simultaneïtat que manté alhora el moment de la pintura original, la restitució feta per Jeff Wall i la nostra pròpia aprehensió. Aquest model és molt important i condicionarà la comprensió de la resta de les seves obres. Aquesta unitat genèrica regirà les diferències i les analogies entre obres de diferents èpoques.¹⁷¹

D'aquesta manera, els personatges isolats i tristos de la peça *The storyteller* (1986) semblen ser menys desgraciats en un primer moment de lectura, perquè ens remetent directament als burgesos francesos que a finals del segle XIX es dedicaven a conversar tranquil·lament en els boscos, mentre esmorzaven, representats fantàsticament per Manet en l'obra *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). Però en una segona lectura, observem que els personatges de Wall no estan en cap bosc, sinó que estan a les afores d'una gran ciutat, emparats per un pont d'autopista; ni esmorzen; no conversen tranquil·lament, sinó que els seus rostres mostren certa angoixa i fatiga; tan sols escolten, amb mirada desconfiada, el que els explica un personatge indígena.

Jeff Wall, doncs, utilitza escenaris i gestos que extrapola d'obres dels grans mestres, i que tots nosaltres tenim emmagatzemats en el nostre arxiu personal, doncs sempre utilitza obres emblemàtiques, i per tant, reproduïdes i vistes sovint. En aquest procés, Wall es mesura a si mateix en relació als problemes que altres artistes havien intentat resoldre anteriorment. I a més a més els transforma i actualitza, convertint els temes pictòrics del passat en problemes actuals que el propi artista resol mitjançant un altre medi, la fotografia.

¹⁷¹ *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 engagée par Jeff Wall et notre propre appréhension. Ce modèle très important conditionnera la compréhension de toutes les autres oeuvres. Cette unité générique régira les différences et les analogies entre des oeuvres d'époques différentes.* Frédéric Migayrou. Ibid. p.27.

Per a Wall, la fotografia és el medi que li permet millor actualitzar i resoldre aquests problemes del passat, que segons ell són més difícils de treballar amb la pintura, doncs considera que no és el medi més adequat per parlar de les nostres necessitats i problemes actuals. Aquest fet, provoca que el que s'entendria com un element de citació, esdevé molt més complex, doncs l'autor ha de traduir uns ítems que li són estranys, doncs no formen part del medi en el qual ell s'expressa.

D'aquesta manera, l'autor esdevé més present que en els casos de citació en un mateix medi artístic, com podria ser per exemple *Las Meninas* que l'Equipo Crónica o que Pablo Picasso van realitzar a partir de l'obra de Velázquez. Fent una comparació amb aquestes versions pictòriques, podem veure l'obra *Picture for Women* que Jeff Wall va realitzar al 1979. En aquesta fotografia, Wall fa una citació alhora de dues obres d'art: a l'obra *Le bar aux Folies-Bergère* de Édouard Manet (1881), i a *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656).

La relació entre l'obra de Wall i la de Manet és molt explícita, mentre que la que estableix amb *Las Meninas* és de caire més conceptual.

En el primer cas, s'estableix la relació sobretot per l'èmfasi de la mirada de les dues protagonistes, les quals miren directament a l'espectador, com si estiguessin realitzant una mirada a càmera. L'objecte del mirall és important en les dues obres, doncs estableix un joc de mirades entre la protagonista, l'espectador i l'artista (pintor en el cas de Velázquez, fotògraf en el cas de Wall). Aquests dos elements són els que Wall agafa prestats de l'obra de Manet, tornant a definir els conceptes esbossats pel pintor francès a finals del segle XIX.

Per altra banda, la cita que Wall realitza a *Las Meninas* de Diego Velázquez és menys explícita, però hi trobem el vincle mitjançant la construcció escènica que realitza Jeff Wall, no tant complexa com la de Velázquez, però amb elements similars, i la col·locació dels personatges, que semblen expandir-se més enllà del marc del quadre.

En aquesta obra, Wall sembla realitzar la paràfrasi de l'obra de *Las Meninas* a partir del joc de miralls que forma el fons de la imatge, i la col·locació d'una càmera fotogràfica al bell de la imatge, situada de manera frontal i directa als ulls dels espectadors. El personatge masculí, el propi Wall, situat a la dreta de la imatge està a punt de disparar l'obturador de la càmera,

de la mateixa manera que Velázquez, en el cantó esquerra del quadre, semblava estar mirant l'espectador-model per pintar-lo. El paper de la dona de la imatge, que a priori la veiem com a protagonista-model de l'escena, haurà de compartir el protagonisme amb un model-absent que està situat al mateix lloc que estem situats nosaltres com a espectadors. De la mateixa manera, la Infanta de *Las Meninas* no sabem si està realment en l'escena pintada pel pintor del quadre, o bé si està fora de l'escena retratada, però per aquest motiu apareix representada en l'obra física de *Las Meninas*. El joc entre presències i absències, models i espectador, entre mirades directes i reflexades és comú en l'obra de Jeff Wall i la de Diego Velázquez.

La primera obra, però, que Jeff Wall construeix realitzant una paràfrasi d'una obra d'art històrica fou *The destroyed room* (1978), la qual s'origina a partir de la pintura *La mort de Sardanapalus* (1827), del pintor romàntic francès Eugène Delacroix. En aquesta fotografia primerenca de Wall hi trobem una habitació completament devastada, que a primer cop d'ull se'ns mostra com un caos aleatori i sense ordre, després d'una acció violenta i devastadora per part d'algun ésser humà. Els objectes de la peça estan trencats de manera violenta, i tot està capgirat: mobles, làmpades, sabates, com si un huracà hagués passat per l'interior de l'habitació.

Però després d'aquesta primera impressió, si mantenim una mirada analítica, podem observar que el desordre aparentment caòtic es veu ordenat per una mà gens objectiva, que s'ha dedicat a compondre el desordre de manera minuciosa, com si de la mà d'un pintor es tractés, per tal d'aconseguir l'espai dens i caòtic desitjat. Aquesta mà és la del jove Jeff Wall, qui, a contracorrent de la tradició fotogràfica ha preparat cada un dels elements, els ha cercat, els ha trencat, els ha col·locat, els ha tret, els ha tornat a col·locar, de manera diferent, per tal que la composició final sigui la més contundent.

Jeff Wall construeix la imatge, realitzant alhora una paràfrasi força clara de la pintura abans esmentada de Delacroix. Però, en l'obra de Wall, no hi ha presència humana, a diferència de l'obra del pintor romàntic francès, on hi trobem un garbuix de personatges masculins i femenins, que es mesclen de forma barroca, eròtica i violenta, doncs l'escena representa la matança de Sardanapalus. En aquesta obra, Delacroix utilitza la representació d'un mite clàssic per mostrar-nos un tipus de mirada violenta masculina envers els cossos femenins.



Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapalus*, 1827

Jeff Wall, *The destroyed room*, 1978

Malgrat que Jeff Wall anul·la tota la presència directa dels humans en l'escena fotografiada, aquesta està plena de rastres de la seva presència, doncs l'habitació està plena de traços violents realitzats per algú. D'aquesta manera, Wall fa un retrat de la violència que existeix en la nostra societat actual, sense haver de fer mostrar una evidència explícita d'aquesta. Wall utilitza el recurs de la paràfrasi d'una obra d'art clàssica, per tal de parlar-nos d'un fet actual de manera indirecta: la violència en les societats actuals. A nivell temàtic, doncs, trobem la relació entre ambdues obres mitjançant el retrat d'un tipus de violència concreta. A nivell compositiu, les relacions s'estableixen ràpidament per les tonalitats vermelloses de les escenes, i sobretot, per la composició en diagonal, que dóna a les dues obres més sensació d'instabilitat i moviment. Però el fet que Jeff Wall anul·li tota la presència directa dels humans, fa que la paràfrasi no sigui del tot evident, convertint la pintura històrica de Delacroix en una pintura de natura morta. Perquè tot i que no té la forma clàssica de natura morta, no se la pot catalogar com cap altre tipus de pintura. Aquesta absència fa que les relacions entre les dues obres siguin tan sols metafòriques, més que una paràfrasi completa. Com molt bé explica Jeff Wall,

Vaig utilitzar aquesta pintura com a model. Era una idea d'agafar alguna cosa que hagués estat trastocat per una acció violenta i que hagués estat reconstruïda sense la mirada violenta perquè havia estat feta de manera molt lenta.¹⁷²

Des dels inicis artístics podem trobar referències explícites que l'artista fa a altres obres d'art, la majoria d'elles pictòriques i que Wall se senti interessat ja sigui de manera conceptual com compositiva.

Aquest fet de citar obres d'altres artistes ha estat constant en la trajectòria de Jeff Wall, i de fet, apareix des dels seus primers treballs, com hem vist en el cas de *The Destroyed Room* (1978) o *Picture for Women* (1979). Les referències no tan sols són clares en la pròpia fotografia de Wall, sinó que l'artista mai se n'ha amagat, al contrari, des de les seves primeres publicacions hi trobem mostres dels seus processos de treball i de les influències que rep de

¹⁷² "It was used as a model. It was an idea of taking something that would have resulted from violent action and (been) reconstructed without the slightest violent action because it was very slowly made." Jeff Wall ho explica a LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001.p.192.

diferents obres d'art, de pel·lícules, de publicitats o de certes fotografies, amateurs o professionals.

El recurs de la paràfrasi és defensat pel propi Jeff Wall. Ell mateix explica perquè va realitzar la paràfrasi de l'obra *Le bar aux Folies-Bergère* de Manet:

Picture for Women és un *remake* del quadre *Le bar aux Folies-Bergère* de Manet. Aquest quadre em va impressionar molt quan era estudiant. Volia comentar-lo, Analitzar-lo en una nova imatge, intentar dibuixar la seva estructura inherent, aquest famós posicionament de les figures (...) També era un *remake* la manera en que les pel·lícules eren refetes. El mateix guió és treballat de nou, i l'aparença, l'estil, la semiòtica de les primeres pel·lícules estaven subjectes a la nova versió. Aquesta dialèctica m'interessava. D'aquesta manera els elements del passat eren encara vius.¹⁷³

En l'actualitat trobem catàlegs o monografies de l'artista canadenc on s'hi troben reproduïdes obres d'art clàssiques que li han servit a l'artista canadenc com a referents per construir algunes de les seves imatges. Però aquestes analogies gràfiques ja les trobem en el primer catàleg de la primera exposició que Jeff Wall va realitzar en una galeria d'art, a la *Art Gallery of Greater Victoria*, al 1979, en la que Wall va exposar les obres *Faking Death* (1977), *The Destroyed Room* (1978), *Young Workers* (1978), i *Picture for Women* (1979). En aquest catàleg, el propi artista va decidir acompanyar les imatges de les seves obres exposades amb imatges d'altres obres artístiques, provinents de la tradició pictòrica o d'altres fotògrafs, o fins i tot en algun cas, de la cultura popular.

En el catàleg es pot trobar la reproducció de *Picture for Women*, acompanyada per *Las Meninas* de Velázquez (1656), el quadre *Un bar aux Folies-Bergère* de Manet (1882) i el retrat d'estudi *Penelope Tree* de Richard Avedon (1967). En el cas de la reproducció de *Faking Death* ve acompanyada per *The Death of Marat* de Jacques-Louis David (1793), un fotograma de Janet Leigh en el llit de l'hotel de l'escena inicial de *Psicosis* d'Alfred Hitchcock (1960), i una fotografia de la *performance Bed Piece* de Chris Burden (1973).

Les fotografies de *Etant données* de Duchamp (1973), la de *The death of Sardanapalus* de Delacroix (1827), una fotografia de la realització de la

¹⁷³ Jeff Wall, en una conversa amb Els Barents, a: "Tipology, Luminiscence, Freedom", A: *JW. Transparencies*, New York, 1987. p.96.

pròpia fotografia *The Destroyed Room* i una fotografia d'un aparador d'una botiga de París (1977) introduïen *The Destroyed Room*.

L'obra *Young Workers* és contextualitzada en el catàleg per un retrat típic de propaganda política de Mao, l'obra *Compulsive Gambler* de Théodore Géricault extret del seu *Portraits of the Insane* (1823) i una imatge pública del cantant de Sex Pistols.

Amb aquest primer catàleg Jeff Wall inaugura una manera de contextualitzar el seu treball, en relació amb altres obres d'art, que posteriorment ha esdevingut una característica de les seves presentacions en nombrosos llibres i catàlegs. Amb aquest acte explicatiu, Jeff Wall es va posicionar des dels seus inicis en relació a la Història de l'Art i el treball dels pintors moderns i clàssics, malgrat la gran part dels artistes i teòrics del moment ho veiessin com una actitud anacrònica. Aquest artista no s'ha amagat mai de mostrar quines han estat les seves fonts d'aprenentatge i quins són els seus interessos artístics, malgrat això l'hagi fet anar durant una època força contracorrent.

Després de realitzar aquestes primeres obres, les quals estaven altament relacionades amb la Història de l'Art, Jeff Wall va continuar creant esporàdica però constantment, paràfrasi amb altres obres artístiques. Podríem parlar de la cita que realitza Wall a l'obra *The thinker* (1986) a partir d'un esbós de Dürer per l'obra *Peasant*. Però potser la paràfrasi més evident que realitza Jeff Wall al llarg de la seva trajectòria és l'homenatge fotogràfic que Wall fa a l'estampa *Strong Wind* de l'artista japonès Hokusai Katsushika (1760-1849).

En aquesta obra Jeff Wall manté una actitud completament explícita, doncs titula l'obra amb el mateix nom *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993), posant l'èmfasi en el *a partir de Hokusai*. Wall segueix igual de fidel en la construcció de la imatge, doncs interpreta tots els personatges i l'escena de l'acció, col·locant els personatges en els llocs exactes on es troben en el gravat japonès, i imitant les seves postures de lluita contra un vent que sembla endur-se tot allò que no està arrelat a terra. Fins i tot Wall situa cada un dels papers blancs que estan volant en el dibuix de Hokusai de la mateixa manera, mitjançant la realització de múltiples fotografies i el posterior retoc digital, que li permet col·locar cada una de les fotografies que prèviament ha fet de cada un dels trossos de paper.



Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979 / Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656 / Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882 / Richard Avedon, *Penelope Tree*, 1967

Aquesta imatge de Wall està construïda digitalment a partir de centenars de fotografies, que de manera gairebé pictòrica l'artista poleix els seus límits, per tal que no es vegi la diferenciació de les fotografies, i l'espectador es pensi que ha estat feta amb un sol dispar.

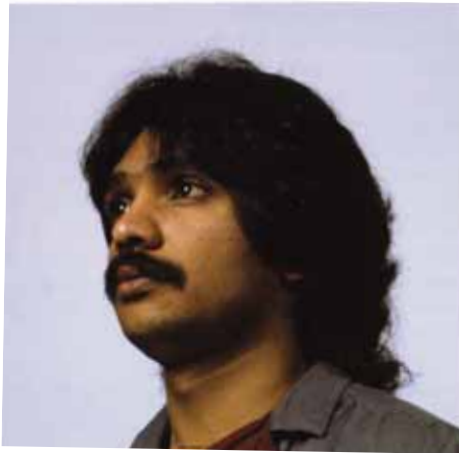
Com és usual en les cites que Wall fa d'obres d'art d'altres èpoques, l'artista actualitza les escenes. En aquest cas, els cinc personatges que es movien en un ambient rural i que es veuen sorpreses per un fort vendaval, són canviades per cinc personatges urbans que també lluiten contra el vent en un paisatge que, malgrat sembla ser el mateix, ja no es tracta d'un paisatge rural, sinó d'un paisatge post industrial, a les afores d'una gran ciutat, amb alguna fàbrica en el lloc on abans trobàvem un volcà.

Jeff Wall resta molt fidel a la majoria de detalls, i totes dues imatges mostren la lluita que ha de mantenir l'home amb les forces de la natura. Però veiem com en el cas de Wall l'harmonia entre la gent i la natura ja no existeix; els seus personatges no semblen viure en aquell context, com era el cas dels personatges de Hokusai. D'aquesta manera tan subtil, Wall ens parla del seu context, de la nostra realitat, dels seus conflictes, de les seves pors.

Jeff Wall utilitza imatges que provenen de la Història de l'Art, per tal de quedar-se amb l'essència de la naturalesa humana, situant-la sempre en el context modern. Malgrat algunes imatges ens puguin remetre a un passat històric, l'actualització que realitza Wall de les accions, dels escenaris i dels personatges pintats, situen les seves obres en el present més actual, i més real. Doncs no podem oblidar que el centre d'interès de Jeff Wall és l'estudi del comportament humà en les societats contemporànies, i malgrat realitzi a vegades paràfrasi d'obres del passat, l'acció fotografiada se situa en el context actual i reflexa les passions i les pors de l'individu contemporani.

Bernd Reiss defineix aquesta estratègia metodològica de Jeff Wall de la següent manera:

Les posades en escena (*mis-en-scènes*) són imatges de la vida moderna que mostren lligams inequívocs amb les formes artístiques tradicionals, i que alhora parlen de temes socials del moment. Analitzant l'alineació moderna, Wall reconstrueix una realitat aparent. Les imatges contenen un sentit molt particular de recolliment, reforçada per la composició espacial. La realitat melancòlica es presenta a l'espectador en una pantalla ampla de *cinemascope*,



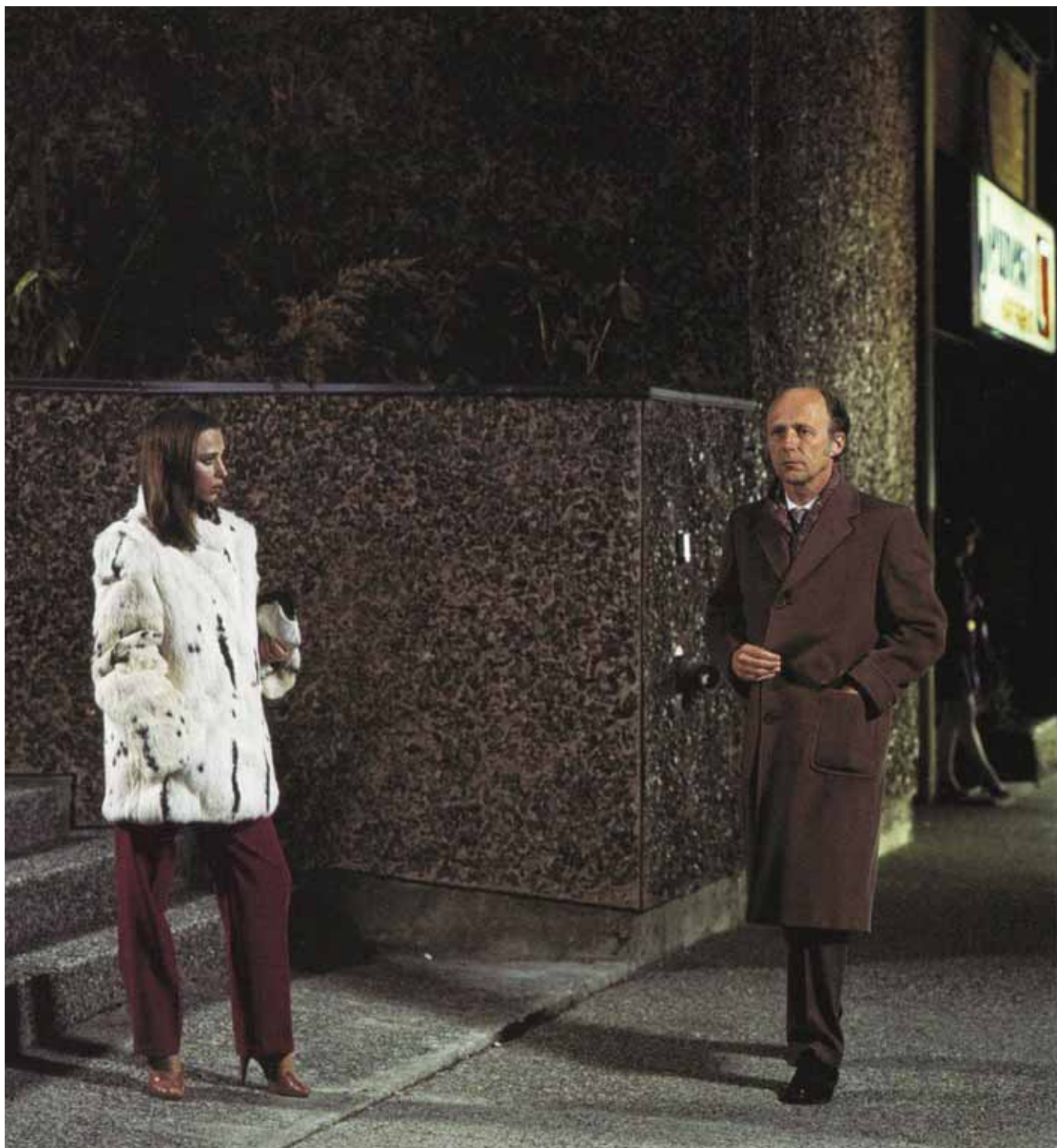
Anònim, un cartell de propaganda política de Mao, 1960 / Théodore Géricault, *Compulsive Gambler*, 1819-24 / Anònim, fotografia del cantant de Sex Pistols, 1964 / Jeff Wall, *Young Workers*, 1983

amb l'ajuda de la llum posterior. La trivialitat assumida revela el seu encant i dibuixa l'atenció cap a les coses quotidianes, les quals havíem deixat de mirar-les. Jeff Wall focalitza la nostra mirada cap als gestos, mirades, moviments, llocs i no-llocs. Troba inspiració en les dramàtiques escenes del dia a dia. Intenta explorar els problemes de representació i sondeja les possibilitats del dispar (*snapshot*), suggerint de totes maneres que ell tan sols ha fotografiat el que hi havia allà.¹⁷⁴

Jeff Wall construeix noves imatges pictòriques, mitjançant el fet de transportar elements pictòrics del passat, tot mesclant-los amb elements de la seva realitat. Mitjançant la recreació a partir d'aquestes obres conegudes, Wall crea una espècie de *dejà-vu*, portant l'espectador a un espai de memòria visual individual i col·lectiva, fent referència a una realitat existencial i sociopolítica concreta. De fet, Wall utilitza continguts artístics preexistents i els transforma en material subjectiu, en el seu propi temps i llenguatge propi.

El fet de referir-se a obres d'art del passat conegudes pel gran públic, és una estratègia també per tal de convidar l'espectador a compartir una experiència estètica, posant-se davant d'imatges molt més lleugeres que els referents extrets de la pinacoteca de la Història de Art. Mitjançant aquesta apropiació d'elements d'obres antigues, Jeff Wall refusa el fet de considerar la Història com una cosa intocable i prohibida, sinó que l'entén com a material físic que parla del nostre passat, de la condició humana i dels conflictes socials i polítics. Enlloc de pensar de forma concreta en el nostre present més immediat i localitzat dintre uns paràmetres nous, Wall situa el nostre present, contrastant-lo amb imatges provinents del nostre passat comú, representades per la mà del pintor i filtrades pel tamís de la Història.

¹⁷⁴ *The mis-en-scènes are pictures of modern life that show unmistakable links with traditional art forms and at the same time raise a range of social issues. Analysing modern alienation, Wall reconstructs an apparent reality. The pictures contain a very particular sense of confinement, which also finds expression in the various components of the spatial composition. Melancholy reality is presented to the viewer in wide-screen cinemascope, with the help of backlighting. The purportedly trivial reveals its charm and draws attention to everyday things of which we have lost sight. He focuses our eyes on gestures, gazes, movements, places and non-places. He finds inspiration in dramatic scenes of everyday events. He endeavors to explore the problems of representation and sound out the possibilities of the snapshot, suggesting meanwhile that he simply photographed what was there.* Bernd Reiss, en el text "Constructing an Apparent Reality: Settings, Gazes, Paraphrases". Op.cit. p.194.



2.2.4. Fotografia cinematogràfica

Jeff Wall, *No*, 1983

2.2.4. Fotografia cinematogràfica

Ràpidament s'associa el treball de Jeff Wall amb l'àmbit de la Història de la pintura occidental, però l'obra d'aquest artista està fortament arrelat en altres medis artístics, principalment amb el del cinema.

Si anteriorment vèiem com una de les fonts d'aprenentatge més habitual de Jeff Wall com a creador des dels seus inicis va ser la de les visites als museus d'art clàssic, una altra de molt important per les seves investigacions artístiques fou el cinema. En aquest medi, Wall va aprendre sobretot tot allò relacionat a la posada en escena de la situació, la qual posteriorment serà fotografiada. De fet, la qüestió de la *mise en scène* que hem vist anteriorment, fou el que l'apropava més a l'àmbit cinematogràfic que a la pròpia tradició fotogràfica, en la qual la no intervenció del fotògraf en el transcórrer de la situació fotografiada era el denominador comú de la majoria de propostes fotogràfiques del moment. Jeff Wall va ser un dels primers artistes, de manera simultània amb Cindy Sherman i Victor Burgin entre altres, que va fer de la posada en escena la seva manera habitual de treballar. Jeff Wall es va fixar, des d'un primer moment, sobretot en les estratègies del muntatge de les pel·lícules, les quals eren determinants per la narració i la seqüència d'un fragment de la història. Wall va aprendre d'aquesta manera de construir narratives, i tot i no treballar en seqüència, utilitzà el mateix mètode de treball com el que utilitzava un director de cine.

Per compondre les seves imatges fotogràfiques, Wall treballava com si es tractés d'un director de cinema: composava meticulosament l'acció que volia narrar, seleccionava amb cura els personatges que participarien directa o indirectament de l'acció, estudiava amb profunditat els gestos més adequats que contenien el més alt nivell expressiu possible, dissenyava i seleccionava el vestuari i el maquillatge més idoni, escollia el tipus i la orientació lumínica adient per l'escena, construïa els escenaris que fessin falta, o seleccionava els espais reals més adients per la història en concret, feia repetir varies vegades



Jeff Wall, *Passerby*, 1996

una mirada determinada entre els personatges de l'escena, fins que la càmera pogués captar la més essencial, creava artificialment elements naturals, com podria ser el vent o la pluja, que eren necessaris per la presa fotogràfica en concret.

Com podem veure, doncs, la única diferència entre Jeff Wall i un director de cinema és que el primer no ha de treballar el text i la veu, sinó que la narració i l'expressivitat de l'escena són narrats mitjançant altres elements, que el del text interpretat del cinema. Però la major diferència entre Wall i un director de cinema, és que tota la posada en escena que realitza Jeff Wall és tan sols per realitzar una sola presa fotogràfica; mentre que el director de l'escena construeix un escenari, i recrea una situació per una seqüència de *frames* que tenen una durada temporal concreta, però extensa, dintre la pròpia narració de la pel·lícula. Aquesta metodologia de treball que utilitza Jeff Wall, juntament amb altres artistes contemporanis seus, se la coneix com a “fotografia cinematogràfica”, en què hi entren els conceptes de col·laboració i de preparació. Col·laboració de l'artista amb els actors que participen en l'escena, i preparació de la pròpia escena, que malgrat ho pugui semblar, no està retratada de manera fortuïta. Aquesta estratègia de treball, provenia del món cinematogràfic, on un escenari sol ser construït, i on una escena acostuma a ser representada per una pel·lícula determinada.

Jeff Wall, juntament amb altres artistes com l'americana Cindy Sherman, proposen utilitzar aquestes mateixes tècniques en el món de la fotografia, eixamplant-ne el seu camp d'acció, i alhora apropant la fotografia a terrenys que el propi Jeff Wall admirava, la pintura i el cinema. Podem veure com l'artista canadenc pren qualitats dels treballs de cineastes com Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini o John Cassavettes, i les porta fins la seva pròpia proposta, com el límit entre allò real i allò fictici.

Jeff Wall és conscient com el cinema és completament diferent als altres medis artístics, i aquests punts de diferència són els que l'interessen particularment.



Michelangelo Antonioni, *La Notte*, 1960

En l'àmbit cinematogràfic, les accions són desenvolupades per actors, es construeixen escenaris on es representen les accions, el fotògraf dirigeix la manera en què es fotografiarà una escena, apropant-se als actors fins al punt que sigui necessari. Per aquest motiu, Jeff Wall es veu molt més atret pel món del cinema que pels antecedents fotogràfics.

L'artista era conscient que la única manera d'establir una col·laboració entre el fotògraf i el personatge –allò que ell mateix trobava a faltar en les propostes fotogràfiques de caire més clàssic- era posar un actor en l'escena. Fer que el personatge recreés una acció, la qual es desenvoluparia en un espai concret, dissenyat pel propi artista. La seva font com a artista se situa en l'àmbit de la imatge en moviment, i reconeix la influència que rep per part de directors com Michelangelo Antonioni o Jean-Luc Godard, i de directors de fotografia com Néstor Almendros,

El cinema em va semblar una resposta evident a aquesta dificultat perquè, en el cinema, la fotografia ha d'adaptar-se a mètodes narratius i de composició d'arts més antigues. El cinema s'apropa al teatre, crea una il·lusió i contribueix, com sempre ha fet l'art, a crear aquesta esfera d'intimitat que m'interessa. Vaig pensar que hi havia un model a extreure de la fotografia, i que era el cinematogràfic. Sempre he admirat les pel·lícules, que arriben a produir aquesta intimitat fotogràfica i pictòrica.

La idea del cinema m'ha interessat perquè posava en qüestió els criteris d'avaluació de la fotografia. La única manera d'establir una col·laboració entre el fotògraf i el personatge dins la imatge era posar en escena un actor. Aquesta idea era totalment prohibida per la idea de modernisme en fotografia. L'estètica fotogràfica era al centre del que intentava fer, però calia introduir-hi la *performance* per transformar-la. Aquesta transformació tan sols podia tenir lloc en el treball, la fabricació d'imatges, les decisions tècniques, la construcció de decorats.¹⁷⁵

¹⁷⁵ “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 anciennes. 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 cinematographie. J’ai toujours admiré les films qui arrivent à produire cette intimité photographique et picturale.
L’idée du cinéma m’a intéressé parce qu’elle remettait en cause les critères d’évaluation de la photographie. La seule manière d’établir une collaboration entre la photographie et le personnage dans l’image était de mettre en place un jeu d’acteur. Ce jeu d’acteur était absolument interdit par l’idée du modernisme en photographie. L’esthétique photographique était au cœur de ce que j’essayais de faire, mais il fallait y introduire la performance pour la transformer. Cette transformation ne pouvait avoir lieu que dans le travail, la fabrication des images, les décisions techniques, les décors.” Jeff Wall, en una entrevista realitzada per Jean-François Chevrier. Op.cit. pp.23-24.



Jeff Wall, *The Flooded Grave*, imatges de preparació, 1998-2000

Gran part del misteri i de la potència que trobem en les fotografies de Jeff Wall rau en aquesta poca duració de l'experiència narrada, pròpia de la imatge en moviment del cinema.

Malgrat l'escenificació sigui complexa, la posada en escena sigui perfecta, els gestos dels personatges estiguin escollits entre milers d'altres, malgrat la construcció de l'escenari hagi dut mesos de treball a diverses persones, malgrat en una sola mirada es pugui condensar un llarg text; la imatge tan sols ens parla d'un segon de vida real. Després d'aquella imatge, tot es desfà. La mirada es trenca, el gest canvia, l'escenari es transforma, les relacions evolucionen. La intensitat fotografiada tan sols pot durar aquell ínfim, però alhora, tan potent segon de la vida d'algú.

Sembla com si tot l'elaborat procés de creació que Jeff Wall ha de realitzar per donar forma a una idea inicial, estigués en el rerefons de qualsevol de les seves imatges. I que malgrat l'espectador no conegui el procés de treball de l'artista, la tensió provocada per tota la posada en escena, provoca l'atenció de l'espectador, el qual percep que aquella història, per real que pugui semblar, amaga darrera la seva epidermis, tot una construcció conceptual i tècnica que li donen aquella consistència que atrapa la nostra mirada.

Jeff Wall treballa doncs de manera més similar a un director de cinema que a un fotògraf tradicional. El propi artista reconeix:

El cinema va ser el meu primer model en el sentit de trencar amb l'estètica de la fotografia. Sempre havia admirat els efectes cinematogràfics dels grans directors, com Bergman i Antonioni. El que m'interessava de la fotografia en les pel·lícules era la implicació de la *performance*, de la representació. Això era filmat o fotografiat sense aparentar-ho. Mirant pel·lícules vaig aprendre molt sobre la relació entre l'actuació, la representació, el disseny, la composició i la fotografia. Per això veig el cinema com a model principal per la fotografia.¹⁷⁶

¹⁷⁶ "Cinema was my first model in order to break out of the aesthetics of photography. I had always admired the film effects of great directors such as Bergman or Antonioni. What I liked about the photography in films was the involvement of performance, or rather representation. This was filmed or photographed without appearing as such. By watching films, I learnt a lot about the relationship between performance, staging, design, composition and photography, so that I see film as a principal model for photography." Declaracions de Jeff Wall, recollides al text de Rolf Lauter "Jeff Wall: Figures & Places", dins el catàleg LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001.p.16.

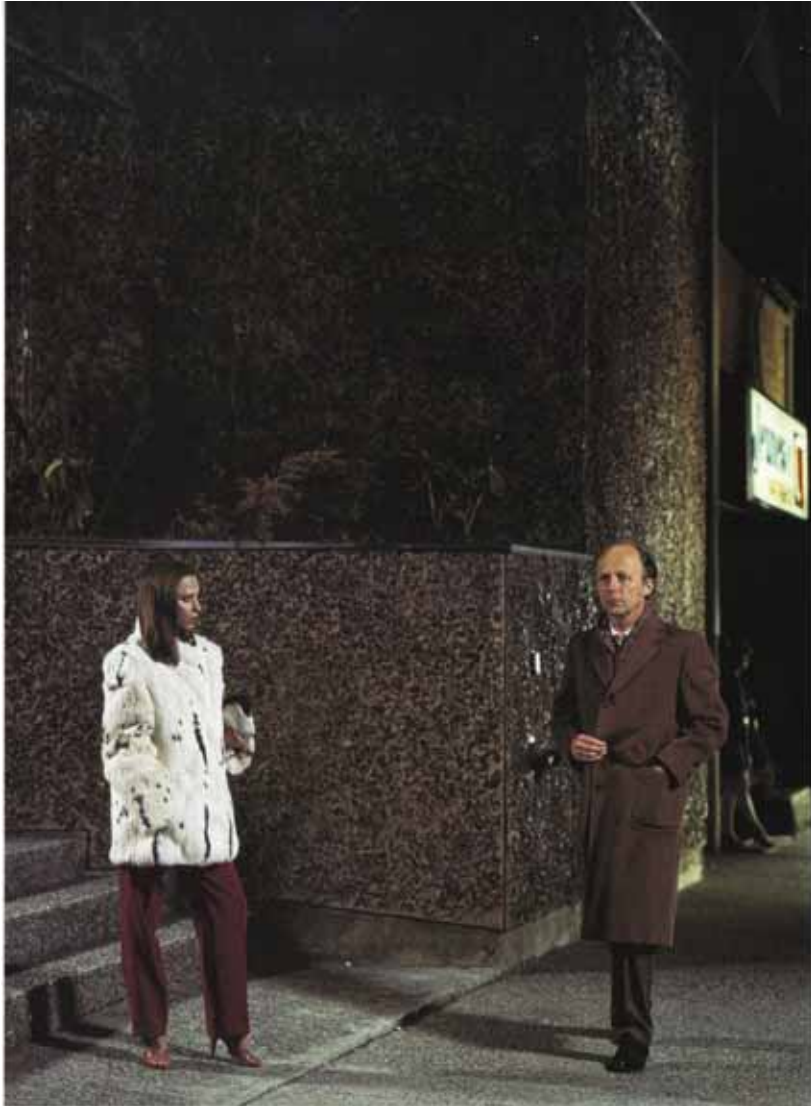


Jeff Wall, *The flooded grave*, 1998-2000

Jeff Wall reconeix a Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Reiner Werner Fassbinder o Jean-Luc Godard com alguns dels seus models, de la mateixa manera que reconeixia a Diego Velázquez o a Édouard Manet com altres referents importants en la seva obra.

Però la influència dels discursos cinematogràfics d'aquests directors de cinema no era absoluta, doncs Jeff Wall trobava mancances o elements que no eren del seu propi interès, doncs va veure que l'absència de narració en la estructura de la pel·lícula era una cosa que volia evitar. Aquest fet el va fer allunyar d'una immersió que hauria estat potser massa profunda i explícita respecte el món del cinema, i el va portar a desgranar aquells elements del cinema que li interessaven per la seva creació artística, dels que tan sols li podien interessar com a espectador de pel·lícules. Un dels elements que fortament li van interessar a Jeff Wall des dels seus inicis, va ser l'estudi de la pròpia actuació narrativa per part dels actors, i de la direcció d'aquesta actuació per part del director de la pel·lícula.

Com explica el mateix autor, el seu interès en l'estudi del cinema es troba en l'estudi de l'actuació dels actors, de la narració d'una acció mitjançant la interpretació per part dels personatges-actors, els quals interpreten les idees imaginades per l'artista. Malgrat en un primer moment, les figures de Jeff Wall ens poden semblar compartir l'estatisme de les figures pintades, els actors que interpreten les escenes fotografiades per Wall, acostumen a tenir un mínim gest que s'escapa d'aquesta quietud de la pintura. Aquest moviment delicat que sembla tan sols apuntar lleugerament en les fotografies de Wall, i que moltes vegades ni tan sols s'inicia, tenen més relació amb el moviment que transcorre *frame by frame* en el cinema, que en la congelació de l'acció per part del pintor. A diferència del cinema, però, la delimitació espacial del marc fotogràfic i la delimitació temporal de saber que l'acció no continua fora de la pròpia fotografia que tenim davant nostre, donen la tensió necessària per deixar-nos captivats, en expectació, davant una acció que malgrat sembli poder començar davant els nostres ulls, restarà immòbil per sempre més. Aquesta no continuació de la narració, és el que li dona una lectura oberta a l'obra. Cada espectador pot imaginar com i de quina manera la situació es pot desencadenar.



Jeff Wall, *No*, 1983

D'aquesta manera, tot i que les imatges de Jeff Wall, puguin semblar a vegades extrems d'una pel·lícula, la pròpia finitud de la imatge, li proporciona una lectura més oberta i lliure que en la visualització d'una pel·lícula, en què l'espectador tan sols ha de romandre atent per veure com el director li narra el desencadenament de la situació narrada. D'aquesta manera, la imatge de Jeff Wall torna a estar més pròxima a la pintura que al cinema, malgrat a primer cop d'ull pugui remetre'ns formalment més ràpidament a un *frame* cinematogràfic que a un *tableau* pictòric.

Jeff Wall parla de les dues influències principals que rep, que provenen de la pintura i del cinema, i que segons ell li serveixen per trobar un punt mig entre la quietud de l'escena i del gest pintat, i la fluïdesa de la narració cinematogràfica.

Considerem que aquesta intersecció de medis artístics dóna un gran interès a l'obra de Wall, doncs, malgrat l'acció pugui semblar completament congelada, hi ha certs indicis de la seva inestabilitat com a moment, el qual té de manera assegurada la continuació de la pròpia acció, malgrat nosaltres no tinguem accés a la visualització de la continuació del moment fotografiat.

El mateix Jeff Wall explica:

En realitat, vaig intentar de trobar un equilibri entre les imatges aturades, fixades i artificials, que provenen de la figuració pictòrica dels segles XIX i XX, i un tractament més fluid, neorealista, de l'imatge, que s'inscriu més aviat a una història de la fotografia. Vaig comprendre que la fotografia és un medi obert, que permet associar metodologies contradictòries.¹⁷⁷

En aquesta entrevista realitzada pel crític francès Jean-François Chevrier, i recollida en el llibre d'assajos i algunes de les entrevistes realitzades a Jeff Wall, l'artista explica que la influència més important que ha tingut de l'àmbit cinematogràfic, li ve donada pel cinema neorealista italià, perquè de la mateixa manera que en el cas del seu treball, en les pel·lícules neorealistes italianes hi trobem la mateixa mescla d'escenaris naturals, amb accions representades per actors no-professionals, amb un treball de càmera de tipus documental, amb una acurada posada en escena dels elements, decorats i

¹⁷⁷ “En réalité, j’ai essayé de trouver un équilibre entre les images arrêtées, figées et artificielles, qui relèvent de la figuration picturale des XIXe 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.” Jeff Wall en una entrevista realitzada per Jean-François Chevrier. Op.cit.p.17.

actors. Així doncs, malgrat les imatges puguin semblar atzaroses i d'alt grau realista, darrera de cada una d'elles hi ha una sèrie d'estudis meticolosos de selecció d'actors, escenaris, gestos, vestuaris, que li donen a la imatge aquest punt d'estranyesa, el qual serveix de pont entre el món real i l'imaginari.

Jeff Wall explica el motiu del seu interès per aquesta corrent cinematogràfica:

La component "neorealista" ha existit sempre en el meu treball. *No, Milk* o *Bad Goods*, i després *Eviction struggle*, formen part de les imatges que integren el gènere documental. En el cinema neorealista hi trobem la mateixa barreja d'un treball de la càmera de tipus documental, de decorats naturals, d'actors no-professionals i d'una posada en escena. La component manierista, en referència a la pintura, ha passat lleugerament a segon terme.¹⁷⁸

Aquesta concepció oberta de la fotografia va permetre a Jeff Wall anar més enllà de les possibilitats que li oferia el propi medi, per tal d'incloure estratègies diverses, provinents d'altres medis artístics, que li atorguen a la imatge una entitat més completa i plural, condicionant en cada moment les estratègies necessàries per tal de desenvolupar un discurs expressiu en concret. Malgrat que Jeff Wall és completament conscient que molts dels problemes i moltes de les característiques de la fotografia es troben també en el cinema, el fet que se senti més atret pel cinema que no per la fotografia tradicional rau en el fet que en el cinema el fet de l'actuació és evident.

Tot tipus de cinema es sustenta, en gran part, en l'actuació per part d'uns actors d'una escena o acció que el director vol que es succeeixi en la pantalla, poden semblar versemblant i realista en moltes ocasions. En canvi, en l'àmbit fotogràfic, aquest element d'inventiva i de posada en escena d'una idea o d'una acció mitjançant l'actuació no era permès, almenys no era ben vist, fins el moment. Posteriorment, la fotografia contemporània es va anar desenvolupant cada vegada més sota el terreny de la *mis-en-scène* i de l'actuació, pròpia fins aleshores, del món cinematogràfic. Per aquest motiu, principalment, Jeff Wall se sent més atret pel cinema que per la fotografia,

¹⁷⁸ "La composante "néoréaliste" a toujours existé dans mon travail. *No, Milk ou Bad Goods, et plus tard Eviction Struggle, font partie des images qui intègrent le genre documentaire, de décors naturels, d'acteurs non professionnels et de mise en scène. La composante maniériste, en référence à la peinture, est passée légèrement au deuxième plan.*" Ibid. p.17.

doncs li sembla un medi molt més ampli que el fotogràfic que el troba massa limitat. El cinema pot barrejar elements reals amb elements imaginats, en la proporció que el director necessiti en cada moment. La fotografia, segons les necessitats expressives de Wall, quedava massa lligada al món real.

En aquest punt és on trobem el punt d'inflexió que Jeff Wall proposa a finals dels anys setanta amb la seva obra, trencant amb aquests límits de la fotografia i ampliant els seus horitzons, apropant la fotografia a la posada en escena cinematogràfica i situant-la en un format i en un context més proper al quadre pictòric tradicional que a la fotografia mateixa. Aquesta mescla entre fotografia, cinema i pintura és el que li dóna gran riquesa a l'obra de Jeff Wall, la qual s'expandeix amb fermesa de qualsevol límit que se li imposi en qualsevol medi artístic, utilitzant de cada un d'ells allò que més llibertat li proporciona per tal de construir la seva pròpia imatge. En una fotografia de Jeff Wall hi podem trobar alhora l'actuació dramàtica d'un actor no-professional que està a mig camí entre la posada en escena cinematogràfica i la posició pictòrica, entre el moviment contingut del frame del cinema i la falsa quietud hieràtica de les postures pintades. De la mateixa manera, en una fotografia de Wall apareixen escenaris que semblen ser localitzats de la mateixa manera que ho fa un director de cine, amb espais que semblen ser preparats i pintats de manera acurada per la mà d'un pintor. En tot cas, la riquesa d'aquesta mescla entre fotografia, pintura i cinema és que la imatge esdevé autònoma, amb gran llibertat de moviment, en un espai entremig entre allò real i l'imaginari. Jeff Wall declara:

De totes maneres, tots els problemes de la fotografia són presents en el cinema. Però en el cinema l'acceptació de l'actuació, l'acceptació que hi poden haver aspectes de la fotografia documental que es barregen amb l'artifici i la *performance*, li permet escapar-se de les limitacions de l'art fotogràfic que jo havia trobat. El nou espai que aquest obria em recordava els fets que la pintura havia acomplert, una fusió entre el reportatge i l'imaginari.¹⁷⁹

¹⁷⁹ "Therefore, all the problems of photography are present in cinematography. But in the cinema the acceptance of performance, the acceptance that there can be blending of the documentary aspect of photography with artifice and performance, leads to a breakaway from the limitations of art photography as I had encountered it. The new space that opened up for me seemed related to the kind of things that painting had accomplished – a fusion of reportage and the imaginary." Jeff Wall, LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001.p.15.



Jeff Wall, *Citizen*, 1996

Aquest punt intermedi ja era el que li interessaven a molts directors de cinema, pels quals Jeff Wall sentia gran interès, com és el cas de Jean-Luc Godard, del qual Wall sentiria una frase que l'impressionaria profundament, "Allò documental tan sols és interessant si està situat en un context de ficció, però la ficció és només interessant quan està emmarcat en un context documental."¹⁸⁰

Aquest espai d'intersecció que es crea en la mescla intel·ligent i sensible d'elements reals i imaginaris és l'espai en el què Jeff Wall es mou de manera silenciosa, però incansable, amb l'objectiu de construir de manera cautelosa i misteriosa noves imatges. Imatges que se situen en els límits entre diferents medis, però, sobretot, en els límits cada vegada més incerts entre realitat i ficció.

¹⁸⁰ *Documentary footage is only interesting if it is placed in a fictional context, but fiction is only interesting if it is enhanced by a documentary context.* El director de cinemà francès Jean-Luc Godard explica d'aquesta manera el punt intermig que més li interessa entre el context documental i el de ficció, el qual esdevé el centre d'interès també en el cas de Jeff Wall. Cita extreta de LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. Prestel Verlag, München, 2001.p.16. Quoted from Kerry Brougher JW, Museum of Contemporary Arts, Los Angeles, 1997. p.25



Jeff Wall, *Sunken area*, 1996

Reconstrucció fotogràfica de la realitat

Parlar de les relacions que Jeff Wall estableix amb la pintura i el cinema, sense parlar d'aquelles relacions que l'artista estableix amb el propi medi fotogràfic seria estrany i incomplet, doncs al cap i a la fi, Wall escull el medi fotogràfic per realitzar tot el seu treball des dels anys setanta fins l'actualitat. Però la seva posició respecte el propi medi és en si interessant i peculiar, i és un dels fets que donen al seu treball la forma i el contingut conceptual que té.

A principis de la seva trajectòria, en els anys 1969 i 1970, Jeff Wall realitza un treball de caire força conceptual, titulat *Landscape Manual*, en format fotogràfic i en blanc i negre. Però més tard aturarà la producció d'aquest tipus de treball i revisarà la manera de fer de la fotografia artística. Com vèiem anteriorment, la dècada dels anys setanta varen ser uns anys de gran experimentació artística, durant la qual molts artistes obriren camins que es posicionaven radicalment en contra de l'art modern que havia estat ocupant gairebé tots els estaments del món artístic. En aquest trencament, veiem com la fotografia apareixia com un element imprescindible, i com moltes propostes artístiques utilitzaven la fotografia com a registre d'una acció (*performance*, *land art*) o d'una idea (art conceptual). D'aquesta manera es trencava amb el concepte de la fotografia que havia perdurat durant molts anys, sota el paradigma modern, en què la fotografia s'alçava com a portadora d'una veritat vista i captada pel fotògraf de manera instantània.

A partir d'aquest moment els binomis fotografia-veritat i fotografia-instantaneïtat s'esmicolen. I comencen a aparèixer pràctiques fotogràfiques molt diverses, propostes diversificades, interessos dispars, que utilitzen metodologies distintes, des de la posada en escena a la composició múltiple; prenen formats diferents, des del gran format que s'associa al quadre pictòric, a la sèrie en el format llibre.

Sovint s'ha utilitzat el terme “fotografia plàstica”¹⁸¹ per parlar de totes aquelles línies de treball que s'inicien a partir dels anys seixanta en el medi fotogràfic, les quals fan referència a les arts plàstiques i que han fet evolucionar l'art de finals de segle XX i principis del XXI, oposant-se a la fotografia creativa o de reportatge tradicional.

En aquest context de canvi hem de situar aquest canvi de rumb inicial en la línia de treball de Jeff Wall. Malgrat els seus primers treballs es podrien situar fàcilment dins les dinàmiques d'art conceptual que en els anys seixanta creixien amb força, i que sovint es relaciona Wall amb artistes conceptuals contemporanis i col·legues seus, com Roy Arden o Victor Burgin, Wall decideix realitzar un canvi important a la seva producció primerenca. Després d'aturar la seva producció artística durant set anys per dedicar-se a la investigació i a l'estudi de la Història de l'Art, reprèn el seu treball artístic, però posicionant la seva proposta fora del context conceptual, i realitzant una revisió de la tradició de l'art.

En aquest moment, Jeff Wall inicia un camí de manera força solitària, durant el qual tant la fotografia, com la pintura com el cinema li van donant elements per poder construir el seu discurs propi. Frédéric Migayrou explica aquesta complexitat de Wall, “l'artista és pintor, l'artista és fotògraf, practica el vídeo, però la seva obra no pertany a cap gènere, els medis no són suficients per definir-lo. Jeff Wall utilitza tots els mitjans de la fotografia però aquesta no sembla preservar la seva especificitat.”¹⁸²

Quan Migayrou apunta que Wall utilitza la fotografia, però sense preservar la seva especificitat, l'autor està fent referència sobretot a les especificitats que des de la seva aparició se li atorgaren, les quals tingueren molta importància sobretot en el context de l'art modern, i que perduraren fins als anys seixanta, moment en que característiques específiques que havien estat tant intrínseques en el propi medi fotogràfic comencen a posar-se en dubte. Alguns d'aquests paradigmes que es comencen a qüestionar són el de la

¹⁸¹ La teòrica francesa Dominique Baqué va publicar un llibre titulat *Fotografia Plàstica*, en el qual fa un estudi de les diferents propostes fotogràfiques que neixen en aquest període de bifurcació, en el qual els artistes prenen dos camins distints, o bé utilitzen la fotografia com a medi en si, seguint les passes de la fotografia documental i artística pròpia del context modern, o bé utilitzen la fotografia tan sols com a medi, per tal de narrar experiències o idees que poden tenir influències d'altres medis.

¹⁸² *L'artiste est peintre, l'artiste est photograph, il pratique le vidéo, et pourtant son oeuvre n'appartient à aucun genre, les médiums ne suffisent pas à la définir. Jeff Wall utilise tous les moyens de la photographie et pourtant celle-ci ne semble pas pr'servé de spécificité.* Frédéric Migayrou realitza aquesta definició de Jeff Wall, op.cit. p.8.

veracitat de la imatge fotogràfica, la instantaneïtat de la presa fotogràfica i la no-intervenció de l'artista en l'escena fotografiada. Aquests elements havien estat els tres pilars de la fotografia des dels seus inicis, però sobretot s'havien potenciat en l'etapa de l'art modern, el qual defensava la pròpia especificitat de cada un dels medis artístics.

Fotògrafs com Edward Weston o Henri Cartier-Bresson s'havien alçat com els grans fotògrafs del segle XX, doncs basaven el seu treball en aquests paradigmes intocables. Com sabem, la fotografia moderna agafa com a *leitmotiv* "l'instant decisiu" de Cartier-Bresson, aquell moment efímer que es succeeix veloçment davant els ulls del fotògraf, i que aquest és capaç de capturar de manera instantània mitjançant el disparador de la càmera. El fotògraf ha de d'estar preparat per capturar en qualsevol moment un d'aquests instants que pel seu contingut és important, però que sense el registre fotogràfic no pot perdurar ni tan sols fer-se visible. Aquesta concepció de la fotografia, va donar molt pes a aquest medi artístic, que fins llavors havia estat sempre a l'ombra de la pintura. En aquest context, la fotografia pren autonomia, i el fotògraf esdevé un element important per la seva tasca documental del món que està canviant ràpidament i que tan sols ell pot fer-ne un registre visual ràpid i veraç. Podríem agafar com a cas paradigmàtic del fotògraf modern a Henri Cartier-Bresson, el qual es movia amb la *Leica* de manera àgil pel món, sempre canviant, i és capaç d'estar atent als conflictes bèl·lics o canvis polítics que se succeeixen a l'altre cantó de món, i traslladar-se per tal de ser en aquell precís moment en que els canvis es produeixen, captant-los mitjançant la càmera, i poder-los explicar al món, mitjançant plataformes que també van creixent amb força a la època, com l'agència *Magnum*, per la qual Cartier-Bresson, Robert Capa o Elliott Erwitt treballaren.

En aquest context, la fotografia és entesa com a prova verídica d'un fet que ha succeït en la realitat propera al fotògraf, el qual ha estat capaç, amb la seva mirada entrenada i àgil, de percebre el moment important del desenvolupament de l'acció i, mitjançant la seva rapidesa de dispar, congelar-lo en la pel·lícula fotogràfica. La còpia fotogràfica és llegida com a prova verídica, objectiva de que "aquell moment ha existit" i que el fotògraf l'ha vist i l'ha pogut aturar amb l'obturador de la càmera per poder-ne positivament la còpia fotogràfica, que ens serveix alhora com a prova i com a document d'allò que ha succeït i que no hem pogut veure amb els nostres propis ulls.

Com comentàvem abans, en els anys seixanta aquesta idea de veracitat que contenia la fotografia de *per se*, i de relat neutre i no partidista per part de l'artista, es veu truncat. El món ja no es veu d'una manera tan lineal, les visions i les opinions es multipliquen cada vegada més. Veus que fins aleshores havien estat silenciades, comencen a reivindicar el seu espai d'expressió, com ara les dones o les persones de color. Teories feministes comencen a qüestionar la Història, l'Art i el món en general, començant a reivindicar que altres maneres d'entendre el món existeixen i que necessiten l'espai i les plataformes per expressar-se. Les grans veritats s'esmicolen i les grans guerres es comencen a qüestionar des del carrer ; la gent comença a voler sentir la seva pròpia veu. Ja no es conformen amb el Relat únic de la Història avalat per la premsa i per un cert tipus de documents fotogràfics.

En el terreny de l'art hi ha una fatiga envers l'Art ensimismat en ell mateix. Durant moltes dècades s'ha defensat la puresa de cada medi, i els discursos tancats en si mateix, que protegeixen l'artista del món exterior i el permeten tancar-se en el seu estudi, dialogant amb els mecanismes del propi medi. La pintura com a pintura; la fotografia com a medi documental i espontani. Les teories de Clement Greenberg es comencen a posar en tela de judici, i l'interès cada vegada passa més de la matèria a la idea. L'artista s'allibera cada vegada més de les característiques intrínseques del medi en el que treballa, i busca el recurs més apropiat per desenvolupar cada una de les idees que desenvolupa. La idea, doncs, és anterior al medi, i serà la idea la que motivarà a l'artista a utilitzar el recurs fotogràfic o un altre.

Tot i que en els anys seixanta, la majoria d'artistes que trencaren amb la puresa del medi propi de l'art modern, es refugiaren en la fotografia com a llenguatge per narrar les seves idees artístiques. La fotografia era, en aquell moment, un medi força "nou" respecte al medi pictòric o escultòric, amb molta més càrrega històrica al darrera. I la fotografia havia estat utilitzada, sobretot, en un format documental, però no s'havia encara potenciat la seva part més experimental, la qual havia estat iniciada per alguns artistes com Eadward Muybridge o Man Ray, i posteriorment pels artistes de la Bauhaus, com László Moholy-Nagy, i posteriorment per artistes surrealistes i dadaistes, com per exemple Francis Picabia o el propi Marcel Duchamp.

No podem negar que en cada moment històric existiren línies d'investigació fotogràfica que foren molt potents i importants, les quals influenciaren la resta de medis artístics. Però podríem dir que no fou fins als anys seixanta, que les propostes d'investigació en fotografia guanyen el terreny a la concepció moderna de la fotografia, que era la que havia perdurat al llarg d'un segle, malgrat l'aparició de diversos intents interessants d'anar més enllà dels límits imposats a la fotografia, per la necessitat que se li havia atorgat que aquesta fos verídica i fidedigna envers la realitat. Treballs com els fotogrames de Man Ray o Moholy-Nagy, *fotocollages* com els de Alexandre Rodchentko, o fotografies com les de Brassai, eren oasis dintre el discurs gairebé lineal que havia seguit la teoria fotogràfica de l'època. En els anys seixanta, doncs, observem el més gran trencament respecte la concepció moderna de la fotografia i de l'art en general. A partir d'aquest moment, els discursos es multipliquen i es diversifiquen, cada artista busca el medi que més s'adequa al seu propi discurs.

Jeff Wall fou un dels artistes que des dels seus inicis rebutjaren la tradició moderna de Greenberg, i fins i tot va realitzar “declaracions contra Cartier-Bresson, el qual havia fixat els canons de la fotografia directa i espontània, com a pura manera de veure.”¹⁸³ No ens ha de sorprendre com un artista que utilitzava des d'un principi medi fotogràfic, adoptés aquesta postura radical envers la tradició fotogràfica més recent i predominant en l'època. Sinó que aquest rebuig frontal i inicial li va permetre el trencament d'aquesta línia de treball, per tal d'iniciar una altra manera de fer fotografia que estava prenent força en aquell context artístic: la fotografia *mis-en-scène*. Més tard en la seva trajectòria, Jeff Wall revisarà la pròpia tradició fotogràfica, assumint com a referents alguns fotògrafs clàssics. Però en aquell moment era completament necessari aquest rebuig cap a la única manera de fer fotografia que havia estat avalada pels museus i les institucions.¹⁸⁴

¹⁸³ *Je me rappelle notamment tes déclarations contre Cartier-Bresson, qui avait fixé les canons de la photographie directe et spontanée, comme pure manière de voir.* Jean-François Chevrier li recorda a Jeff Wall les declaracions que aquest va fer en contra de la concepció moderna de la fotografia, centrant-se en la figura de Cartier-Bresson. WALL, Jeff. *Essais et entretiens*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Ensba. París, 2001.p.15

¹⁸⁴ Caldria recordar que al 1974 es realitza la primera exposició de Fotografia en el MOMA de Nova York, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, comissariada per John Szarkowski, la qual recollia els treballs dels fotògrafs moderns, entre els quals trobem obres de Capa, Weston, Bresson, Weeggee, o William Klein, dels quals feia poc temps que el museu havia anat comprant obres per la seva col·lecció, inaugurant d'aquesta manera un Departament de Fotografia.



Jeff Wall, *Picture for Parkett*, 1997

Tornant a Jeff Wall, com avançàvem anteriorment, es desmarca d'aquest context, que li serveix personalment com una espècie de trampolí que l'allunya de l'estètica de l'art modern, i l'impulsa a investigar en el terreny de la idea i les noves estratègies discursives que van apareixent sobretot en el context nord-americà i canadenc.

Però Wall, no se sent còmode dins del context del conceptualisme, amb el qual, tot i tenir-hi molts punts en comú, el considera massa delimitat i tancat cap a altres formes d'art, sobretot les antigues. Aquest fou un dels motius que van fer replantejar la seva relació amb el conceptualisme, doncs, com hem vist, Wall se sentia més atret per la pintura clàssica que per molts plantejaments teòrics i artístics contemporanis a ell. Durant els set anys en què Wall va aturar la realització de tot tipus de producció artística, es va centrar en l'estudi i la investigació de la Història de l'Art. Quan Jeff Wall torna a la producció artística, es deslliga formalment del conceptualisme que s'estava realitzant al moment, i retorna a la forma del *tableau*, amb clares influències, com veiem, del cinema.

Ens preguntem llavors per què Jeff Wall torna a la producció mitjançant la fotografia? Per què no utilitza la pintura, si tant interessat se sent per la seva tradició? Podem considerar que Jeff Wall reinicia la seva producció mitjançant peces fotogràfiques per dues raons.

La primera està relacionada amb la consideració de Wall que la fotografia és el medi que millor pot parlar de temes contemporanis en aquell moment. I tot i sentir-se interessat profundament per la pintura, considera que aquest medi és anacrònic per narrar històries actuals.

El segon motiu, que considerem el més important, és el gir de concepció que tant Wall com altres artistes realitzen respecte el medi fotogràfic. Tant per Jeff Wall com per artistes com Cindy Sherman, i posteriorment Valerie Jouvé, Thomas Demand, o molts altres, la fotografia ja no ha de ser un document verídic, instantani ni objectiu. Les tres característiques pròpies sobre el qual la Fotografia s'asseia fins el moment, es trenquen. Per contra, apareixen, molts discursos fotogràfics diferents, que juguen amb la construcció de l'escena, que manipulen, que interpreten, que es disfressen, que componen, que sobre actuen, que menteixen, que s'inventen situacions que ens mostren de manera subjectiva.

La fotografia es deslliga del seu nexa amb la descripció de la Realitat, tal com ho havia fet la Pintura un segle abans, i es dedica a conquerir tots els terrenys de llibertat que li són possible. La fotografia pot parlar dels somnis, de les idees, d'una realitat que va més enllà de la realitat vista i fotografiada per un sola tipologia de fotògraf. La fotografia de caire documental continua existint, evidentment, però no és la única via que té el fotògraf per expressar-se. Jeff Wall forma part d'aquest grup d'artistes que s'alliberen d'aquesta obligació de representativitat fidel de la realitat. Aquests es consideren artistes que utilitzen la fotografia, per diferenciar-se dels fotògrafs tradicionals.

La majoria d'aquests artistes –el propi Wall, Sherman, Sugimoto, Demand- basen el seu treball en la intervenció del fotògraf en l'escena, en la coneguda *mis-en-scène*, fins llavors més propera al cinema o la pintura que a la pròpia fotografia. Ràpidament, però, molts artistes s'apoderen d'aquest recurs per construir les imatges que fotografiaran, les quals es coneixen com a “fotografia mis en scène” o “imatge fabricada”. Jeff Wall construeix l'escenari, retoca, maquilla, interpreta, actua, posa, inventa, col·loca, enquadra, treu, selecciona, incorpora personatges i objectes per tal de construir la seva fotografia. Segons el propi artista ell sempre ha considerat que el que ell feia era fotografia, malgrat pogués tenir referències pictòriques o cinematogràfiques. Però sempre diferenciant-se de la fotografia considerada pura.

Jeff Wall ens parla d'aquest procés, i de la realització de fotografies mitjançant la posada en escena:

Sempre he sabut que feia fotografia. La foto *mis en scène*, que jo anomenava “cinematogràfica”, es desmarcava de la fotografia directa o pura. A l'època es parlava dels artistes utilitzant la fotografia per distingir-los dels fotògrafs. Jo vaig començar a posar en pràctica el meu interès per la fotografia dins el context experimental de l'art conceptual. En els anys setanta i vuitanta, vaig canviar d'orientació, havia de trencar amb la fotografia definida per una interpretació modernista. M'interessava tot allò que era una contestació a aquesta idea de la fotografia. Als anys 80 vaig veure que havia perdut la batalla, en el sentit que jo era fotògraf. Però aquesta fotografia també havia

canviat, les seves característiques, la seva estètica, el seu discurs no era el mateix. Els artistes de la meua generació l'havien enriquit.¹⁸⁵

Però malgrat aquest distanciament ideològic amb la fotografia moderna, des de les seves primeres caixes lluminoses, Wall manté una relació formal molt forta amb aquest tipus de fotografia de la qual vol alliberar-se, la coneguda com la *Straight Photography*.

En aquesta línia de treball, propostes com les de Edward Weston o Anselm Adams, fan una defensa formal i conceptual de la no-intervenció de la mà de l'artista, i una descripció acurada de la realitat, amb una nitidesa focal que permet captar fins el més mínim detall de l'escena.¹⁸⁶

Les relacions formals que podem establir entre les obres de Jeff Wall i les dels fotògrafs de la *Straight Photography*, es basen principalment en la gran nitidesa de les imatges, realitzades amb una distància focal molt alta, que permet percebre tot tipus de detall de qualsevol àrea de l'escena fotografiada, des del primer pla a l'últim. Per aconseguir-ho, Wall treballa amb una càmera de plaques que li permet aquesta gran qualitat d'imatge.

Però malgrat, Jeff Wall vulgui mantenir relacions amb la fotografia de la *Straight Photography*, existeixen múltiples diferències que el fan distanciar-se d'aquella línia de treball, i el posicionen en un context més actual. Wall canvia els paisatges naturals que fotografia Ansel Adams per paisatges urbans, propis de les societats occidentals post-industrials, retratant tot tipus de detall dels seus suburbis i del tipus de vida dels seus ciutadans. Una altra diferència important és, precisament, la presència gairebé sempre existent de la figura

¹⁸⁵ “J’ai toujours su que je faisais de la photographie. La photo mis-en-scène, que j’appelais pour ma part “cinématographique”, 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’orientation, je devais rompre avec la photographie définie par ce que tu appelles une interprétation moderniste. Tout ce qui m’intéressait alors allait dans le sens d’une contestation de cette idée de la photographie. (...) 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 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.” Jeff Wall en una entrevista amb J-F Chevrier. Op.cit. p.15.

¹⁸⁶ El grup de fotògrafs f/64, constituït al 1932, entre molts altres pel propi Edward Weston i Ansel Adams, utilitzen aquest terme perquè fa referència a l'obertura més petita de la càmera de gran format, la qual aconsegueix la profunditat de camp més nítida, des del primer fins l'últim pla de la imatge. A causa de la utilització d'aquesta obertura tan petita, els temps d'exposició acostumaven a ser molt prolongats, per la qual cosa, sovint les temàtiques de les seves fotografies són paisatges o natures mortes.



Jeff Wall, *Housekeeping*, 1996

humana en les imatges de Wall, a diferència de les de molts fotògrafs del grup f/64 que tècnicament tenien dificultats per retratar la figura humana, i es preferien centrar en la fotografia de paisatges o de natures mortes. Un altre aspecte diferenciador és el rebuig d'utilitzar el blanc i negre, associat a la fotografia artística i documental, però també utilitzada en gran majoria pels artistes conceptuals de la època. Wall realitza la gran majoria de les seves peces en color, excepte els seus primers treballs dels anys seixanta, de caire més conceptual, i la sèrie realitzada als anys noranta i presentada a la Biennial de Venècia.

També caldria destacar un element imprescindible en l'obra de Jeff Wall i que es contraposa amb la fotografia moderna: el canvi d'escala de les fotografies. Wall s'allunya del format estàndard de la fotografia tradicional - 40x50 cm- i cerca en la pintura l'escala desitjada, ampliant la superfície fotogràfica fins a tamanys fins aleshores reservats a les grans pintures dels grans mestres. Per realitzar les imatges en aquestes grans dimensions, que acostumen a anar des d'un metre i fins a quatre metres d'amplada -, Wall construeix les imatges enganxant dos tires de paper fotogràfic de manera horitzontal, superant així l'altura permesa fins aleshores, predeterminada per la bovina del paper fotogràfic industrial. Així doncs, malgrat Jeff Wall vulgui reconèixer una relació formal dels seus primers treballs amb els de la *straight photography*, moltes diferències substancials l'aparten d'aquesta manera de fer i el situen en un context més contemporani al seu. Ell mateix defensa aquest reconeixement amb la fotografia tradicional moderna, sentència que sembla certament polèmica dins el context de l'art conceptual de la dècada dels setanta:

A l'època de les meves primeres imatges en color, buscava preservar una relació amb la fotografia tradicional. Situava els meus paisatges urbans dins una pura tradició fotogràfica, malgrat el color i l'escala. Volia mantenir la relació amb la *straight photography*.¹⁸⁷

¹⁸⁷ “À l'époque de mes premières images en couleur, je cherchais avant tout à préserver une relation avec la photographie traditionnelle. Je plaçais mes paysages urbains dans une pure tradition photographique, malgré la couleur, l'échelle, etc. Je voulais maintenir le lien avec la *straight photography*.” Jeff Wall, entrevistat per Jean-François Chevrier, op.cit.p.16.



Ansel Adams, *Moonrise*, 1941

Però no podem mal interpretar aquestes declaracions, que fora de context podrien semblar tradicionalistes. El reconeixement que Jeff Wall fa respecte la tradició fotogràfica l'hem d'entendre en dues direccions diferents. Per una banda, com a posicionament contrari a la majoria d'artistes conceptuals contemporanis seus, que rebutjaven qualsevol relació amb la tradició fotogràfica pròpia de la modernitat. Wall demostra la seva identitat pròpia mitjançant el reconeixement de la influència que la Història de l'Art té en la seva obra, i posteriorment, en l'interès per recuperar les relacions amb la tradició fotogràfica moderna.

Per altra banda, també sembla ser un posicionament respecte el medi artístic que finalment sempre ha utilitzat Wall, doncs malgrat que el seu *background* iconogràfic i compositiu està directament relacionat amb imatges pictòriques i cinematogràfiques, Jeff Wall ha treballat sempre realitzant fotografies.

Aquesta necessitat de relacionar contínuament el medi fotogràfic amb el pictòric i el cinematogràfic –relació que ha donat una gran riquesa i personalitat al treball de Jeff Wall –, l'artista l'entén necessari per les limitacions que l'autor situa en el propi medi fotogràfic, segons les quals, aquest ha quedat excessivament tancat en ell mateix, i necessita aportacions i intercanvis amb altres medis.

Segons paraules pròpies de Jeff Wall,

La fotografia em semblava que havia quedat presonera de la seva pròpia novetat, mentre que arts més antigues, com el teatre o la pintura, havien sabut crear, mitjançant la força de la il·lusió, situacions en les que l'espectador pot tenir la sensació de compartir un espai molt privat amb algú altre, sense ser-hi. En els seus inicis, la fotografia, mostrant fets que han existit realment en el passat, es va oposar a aquest il·lusionisme pictòric. Però ella mateixa s'ha creat un espai limitat on és impossible de ser a prop de la gent fotografiada.¹⁸⁸

¹⁸⁸ “La photographie me semblait prise au piège de sa propre nouveauté tandis que des arts plus anciens, le théâtre et la peinture, avaient su créer, par la force de la illusion, des situations dans lesquelles le spectateur puet 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 les limites tout aussi contraignantes montrant un espace où il est impossible d'être proche des gens photographiés.” *Ibid.* pp.22-23.



Jeff Wall, *A Villager from Arıcaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997*

El trencament d'aquestes limitacions, que cada un dels artistes anomenats plàstics ha aconseguit trencar mitjançant estratègies diverses, és el motor que ha fet evolucionar el medi fotogràfic, alliberant-lo de les necessitats representatives verídiques que havia tingut, així com de característiques formals que el situaven en unes coordenades molt concretes.

L'estratègia que Wall ha utilitzat durant tota la seva trajectòria artística ha estat la interrelació constant entre la fotografia, la pintura, el cinema, i fins i tot, podríem incloure certes influències provinents de la publicitat, com podria ser l'ús dels panells lumínics.

Les imatges que surten d'aquesta mescla iconogràfica, conceptual i formal són imatges estàtiques, que funcionen com a quadres que contenen una història, o com el *frame* aturat d'una pel·lícula, la lectura del qual no és immediat, sinó que resta dispersada en els diferents medis i els diferents nivells de lectura que la superfície llisa i brillant de la fotografia il·luminada amaga sota la seva pell.

Conclusions

Conclusions

El principal propòsit d'aquesta tesi ha estat reflexionar, i donar cos teòric a una sèrie de preguntes que han anat sorgint aquests darrers anys, des de la pròpia praxis artística. Durant aquest estudi s'ha intentat respondre alguna d'aquestes qüestions, o si més no, apropar-nos al fons de la qüestió principal: les relacions que s'estableixen entre fotografia i pintura en diverses propostes artístiques contemporànies.

Aquests dubtes, generats en el propi taller, s'han anat ampliant durant la contemplació de diverses obres d'art de diversos autors; algunes de les quals m'han acompanyat al llarg d'aquest procés, com és el cas de Gerhard Richter i de Jeff Wall, i altres han anat apareixent durant el trajecte.

La majoria de propostes han tingut un denominador en comú: l'obra ha estat construïda mitjançant la hibridació entre diferents medis, principalment el fotogràfic i el pictòric. Si bé les estratègies varien segons la proposta de cada artista, les relacions entre fotografia i pintura són una constant en moltes propostes artístiques contemporànies.

Aquesta constatació ens va convidar a qüestionar els motius d'aquest procés comú en les propostes artístiques actuals. Això va convidar a remuntar-nos als orígens de la relació entre fotografia i pintura en l'àmbit contemporani, situant el context d'estudi a finals dels anys seixanta i principis dels setanta.

El fet de cercar fonts teòriques i filosòfiques han ajudat a entendre els motius d'aquest canvi metodològic que es va produir de manera força generalitzada en el context de l'art occidental. Però el fet que el plantejament sorgís de la pràctica artística, feia necessari contrastar aquests conceptes teòrics amb propostes artístiques del mateix període, per tal de relacionar les idees especulatives de la teoria de l'art i la filosofia amb els conceptes treballats pels artistes plàstics. Per realitzar aquesta comparació es va fer necessària una selecció acurada d'artistes, que inicialment era de quatre artistes, i finalment es va reduir a dos: Gerhard Richter i Jeff Wall. Aquesta reducció va venir

provocada, principalment, per una estratègia metodològica, perquè si bé és cert que el tema estudiat s'hauria pogut treballar a partir de l'obra de molts altres artistes, es va considerar que ampliar l'estudi a quatre artistes podia donar un resultat excessivament obert. En canvi es va preferir seleccionar tan sols dues propostes, les quals es trobarien cara a cara en l'espai il·lusori de la tesi, per tal de poder dialogar entre ells, i poder arribar a la hipòtesi inicial: desemascarar que darrera el *fou* pictòric de Richter s'hi amaga un interès profund per la imatge fotogràfica, i que darrera l'epidermis fotogràfica de Jeff Wall hi batega un interior principalment pictòric.

Alguns textos teòrics ens han ajudat a realitzar aquest gest imaginari, entre els quals podríem destacar diversos textos de Jean Baudrillard i Roland Barthes, juntament amb destacats assajos de Jean-François Chevrier, on l'autor va realitzar una clara diferenciació, a principis dels anys setanta, entre els "fotògrafs" i els "artistes que utilitzen la fotografia." En aquesta separació hi batega l'interès d'un grup d'artistes d'allunyar-se de la concepció tradicional de la fotografia, basada en la idea de la fotografia com a registre d'un instant decisiu, el qual ens mostra la realitat tal com ha estat. Aquest canvi de paradigma, promou la idea que la fotografia és un medi que té múltiples possibilitats més enllà del fotoperiodisme o la fotografia "creativa".

Els artistes que protagonitzen aquest gir de concepció, trenquen amb la línia de treball tradicional que havien heretat i potenciat els fotògrafs moderns, i comencen a utilitzar la fotografia amb altres finalitats, entenent la fotografia no com a finalitat en si mateixa, sinó com a eina per mostrar les seves idees. En aquest canvi, s'hi poden englobar propostes ben diverses: els qui utilitzen la fotografia com a document d'una acció (*land art*, *performance*, entre els qual el grup *Fluxus*), i converteixen la fotografia com a document del que ha succeït en el desenvolupament de la pròpia acció; els qui utilitzen la fotografia com a forma d'una idea (art conceptual), o que utilitzen el recurs del fotomuntatge per crear narratives noves (Martha Rosler, Barbara Kruger); o els que veuen la imatge fotogràfica com a narració, la qual pot ser construïda mitjançant una posada en escena que fins llavors era permesa tan sols en el teatre o el cinema (Cindy Sherman, Jeff Wall, entre altres) .

Aquesta distinció ens empara quan afirmem que Jeff Wall no és un fotògraf, entenent el concepte de fotògraf en el sentit tradicional del terme. Sinó que entenem la seva proposta com a imatges que han estat realitzades

mitjançant el medi fotogràfic, però que han estat construïdes mitjançant la unió de diversos elements compositius i conceptuals provinents de la pintura, el cinema i el teatre, principalment.

Les imatges de Jeff Wall, que aparentment poden semblar senzilles, són imatges que funcionen com a resultat d'un procés creatiu extens i profund, en el que l'artista ha cercat en diferents medis artístics aquells elements que li són útils per la construcció de la seva pròpia imatge.

Si es pot definir a Jeff Wall com a artista que utilitza la fotografia, també es pot descriure la proposta de Gerhard Richter com la d'un artista que utilitza el medi pictòric, no com a finalitat en si mateixa, sinó com a eina per la construcció del seu discurs artístic.

De fet, el propi Richter ha declarat que quan pinta a partir de fotografies, no ho fa amb la finalitat de fer pintures, sinó per realitzar fotografies, mitjançant altres medis. A Richter, la imatge fotogràfica li sembla insuficient, sembla que aquesta necessiti una cosificació. Richter l'aconsegueix mitjançant el procés de pintar aquesta imatge fotogràfica. Però l'acte d'esborrar els contorns sembla voler confondre a l'espectador, per tal que no es cregui que està davant una pintura resolta tècnicament a la perfecció (com podia ser el cas del hiperrealisme), sinó que es troben enfront una imatge fotogràfica, amb totes les seves imperfeccions.

Com s'ha comentat anteriorment, la contemplació d'obres d'art, principalment de Gerhard Richter i de Jeff Wall, ha propiciat la reflexió entorn qüestions que es troben també en altres propostes artístiques, posteriors a les seves, i que també han anat donant gruix a aquesta investigació.

La tesi ha consistit en buscar sempre darrera les obres d'art contemporànies, les influències provinents de diferents medis i llenguatges artístics per tal de crear-se. En els casos estudiats hem vist com els propis medis artístics ja no resten closos en si mateixos i necessiten contínuament relacionar-se amb altres llenguatges artístics per tal de formar una obra d'art complerta.

A tall de reflexió personal:

Me n'adono que rarament m'he sentit interessada per la fotografia en si mateixa. Malgrat ha estat un medi artístic que he utilitzat constantment en el procés creatiu, l'he utilitzat sempre com a eina, com a filtre per tal de seleccionar aquells gestos, personatges o objectes que posteriorment utilitzo pictòricament.

Com a lectora, poques vegades propostes fotogràfiques “pures” m'han suscitat gran interès. En canvi, m'he quedat absorta davant fotografies que semblen estar aturades en *pause*, les quals m'exigien un *tempo* de lectura prolongat, doncs no contenen una lectura explícita; que m'absorbien mitjançant la descripció d'aquells gestos retratats de manera silenciosa, aquells personatges que, gairebé quiets, esbossen just un intent de gesticulació o d'expressió mínima.

En aquests micro-gestos que definia Jeff Wall, hi trobo el repòs per intentar descobrir el secret que amaguen; aquest parlar en veu baixa de moltes fotografies em permet imaginar cap a on podria continuar aquell gest. La contenció dels gestos que aconseguixen alguns d'aquests artistes m'han emocionat de manera gairebé similar, salvant les distàncies, a la que m'ha commogut la contemplació d'algunes obres de Vermeer.

La contenció d'aquestes fotografies sembla estar protegint la possible expansió de la pròpia imatge cap a altres medis i àmbits, que de manera gairebé invisible, semblen concloure la imatge.

Quan m'aturo a reflexionar entorn aquestes obres que m'han acompanyat durant aquest procés, i els autors que repetidament he visitat, observo una constant interessant, que pot funcionar com a *background* d'aquesta tesi: la gran majoria d'obres pictòriques que he anat “col·leccionant” en l'arxiu personal, han estat realitzades a partir de fotografies (Vija Celmins, David Salle, Sigmar Polke, Gary Hume, Peter Doig, Luc Tuymans, David Hockney, Vermeer, Gustave Courbet, Michael Craig-Martin, Alex Katz, Martin Kippenberger, Elisabeth Peyton, Carole Benzaken, Franz Gertsch); i per altra banda, les fotografies que més m'han interessat han estat les fotografies que hereten el format del *tableau* pictòric o treballen en el llinard d'allò fictici,

(James Coleman, Thomas Demand, Valérie Jouvé, Jean-Marc Bustamente, Florence Paradeis, Duane Michals, George Rousse, Reneke Dijkstra, Thomas Ruff, Joan Fontcuberta, Sophie Calle).

L'interès per la relació contínua entre fotografia i pintura ve des de l'experiència com a creadora, alhora que com a lectora (en paraules de Barthes). És a dir, en tota la complexitat del procés creatiu aquest diàleg entre aquests dos medis sempre m'acompanya.

Per concloure, fer explícit l'interès que ha creat aquesta tesi, la de continuar investigant en aquest espai híbrid, i en les propostes de tants artistes que creen en aquest terreny contaminat, treballant amb allò fictici i imaginari com a material de creació, per tal de continuar teixint aquesta xarxa que tant abriga quan el fred entra al taller.

ANNEX 1: LLISTA D'IMATGES

LLISTA D'IMATGES

1. Nous paradigmes conceptuals en el context artístic postmodern

p.30

1. Cindy Sherman

Untitled Film Still #3, 1977

Impressió en gelatina de plata

18 x 24 cm

Edició de 10

p.32

2. Andy Warhol

Black Bean, de la sèrie *Soup Can I*, 1968

Serigrafia sobre paper

89,2 x 59,1 cm

p.36

3. Vija Celmins

Untitled (ocean with cross n°1), 1971

Grafit i acrílic sobre paper

45.1 x 57.8 cm

p.40

4. Joan Fontcuberta

Secret Fauna Centaurus Neandertalensis El professor examina la mà del Centaurus, 1985

C-print

54x50 cm

p.46

5. Cindy Sherman

Untitled Film Still #54, 1980

Impressió en gelatina de plata

17.3 x 24 cm

Collection The Museum of Modern Art, New York

6. Cindy Sherman

Untitled Film Still #7, 1975

Impressió en gelatina de plata

17,8 x 13 cm

7. Cindy Sherman

Untitled, 1983

c-print

25,4 x 20 cm

8. Cindy Sherman

Untitled, Lucie Ball, 1975

Impressió en gelatina de plata

25,4 x 20 cm

9. Cindy Sherman
Untitled #145, 1985
c-print
24.1 x 19.2 cm

10. Cindy Sherman
Untitled Film Still #49, 1979
c-print
25,4x 20 cm

11. Cindy Sherman
Untitled Film Still #8, 1978
Impressió en gelatina de plata
24.1 x 19.2 cm
Collection The Museum of Modern Art, New York.

12. Cindy Sherman
Untitled Film Still # 48. 1979
Impressió en gelatina de plata
19 x 23 cm
Collection The Museum of Modern Art, New York.

13. Cindy Sherman
Untitled Film Still #13, 1978
Impressió en gelatina de plata
25,4x 20 cm
The Broad Art Foundation, Santa Monica

p.50

14. Duane Michals
Paradise regained, 1968
Seqüència de 6 fotografies
Impressió en gelatina de plata
15x 25,4 cm
Cortesia Galeria Pace/MacGill, Nova York

p.54

15. Thomas Demand
Archive, 1995
Impressió de tint d'argent (Ilfochrome), muntat en acrílic
183.8 x 238 cm
edició 4/5
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

p.58

16. James Coleman
So different....and Yet, 1980
Videoinstal·lació en color

p.61

17. Sherrie Levine

After Walker Evans #3, 1981
Impressió en gelatina de plata
12.8 x 9.8 cm

p.64

18. Richard Prince
Cowboys and girlfriends, 1992
Fotografia en color de la Sèrie de 14 fotografies *Cowboys and girlfriends*: 6 de 38,8 x 58,1 cm
aprox. i 8 de 58,2 x 50 cm aprox.
Edició: V/26 + 8 P.A.

p.66

19. Sherrie Levine
After Alexander Rodchenko, 1984
Dues impressions en gelatina de plata
94 x 81 cm, 90 x 81 cm

p.76

20. Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q., 1919
Readymade: llapis sobre reproducció de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci
19.7 x 12.4 cm
Col·lecció privada

p.78

21. Robert Rauschenberg
Retroactive I, 1964
Serigrafia i pintura a l'oli sobre tela
213.4 x 152.4 cm

p.82

22. Sigmar Polke
Bunnies, 1966
Pintura sintètica sobre tela
150x100 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington

p.86

23. Hiroshi Sugimoto
Vermeer's music lesson, 1999
Impressió en gelatina de plata
150 x 120 cm
Edició1/5

p.88

24. Martha Rosler
Red stripe kitchen, 1967
de la sèrie "*Bringing the War Home: House Beautiful*", 1962- 72.
Fotomuntatge imprès com a fotografia en color
60 x 50 cm
Solomon R. Guggenheim Museum

p.90

25. Barbara Kruger
Untitled (We don't need another hero), 1987
serigrafia fotogràfica sobre vinil
228 x 297 cm

26. Barbara Kruger
Untitled (Thinking of you), 1999
serigrafia fotogràfica sobre vinil
228 x 297 cm

27. Barbara Kruger
Untitled (I shop therefore I am), 1987
serigrafia fotogràfica sobre vinil
228 x 287 cm

p.93

28. Alex Nadar
Henry Murger, 1854
Impressió en gelatina de plata
20 x 30 cm

29. Alex Katz
Ovalada, 1958
Oli sobre tela
53x40 cm

p.96

30. Chuck Close
Self-portrait manipulated, 1982
Imatge manipulada sobre paper gris fet a mà i assecat
97,8 x 72,4 cm
Pace Editions, New York

p.98

31. Richard Hamilton
My Marilyn (paste up), 1965
Serigrafia sobre paper
51,8 x 63,2 cm

p.102

32. Bruce Nauman
Sex and Death, 1985
Tubs de neó muntats sobre alumini
183 x 244 x 29 cm
Col·lecció Annick i Anton Herbert

p.106

33. Jenny Holzer
Truisms, 1977
Sèrie de pòsters
83.8 x 64.8 cm

p.112

34. Gustave Courbet
Le désespéré, 1843-1845
Oli sobre tela
45 x 54 cm
Col·lecció particular

p.114

35. David Hockney
Mother, 1976
Fotografia en blanc i negre
30x40 cm

36. David Hockney
My parents, 1977
Oli sobre tela
183x183 cm

p.116

37. David Hockney
Mother of Hockney, 1982
Collage fotogràfic
47 x 33 cm
Col·lecció David Hockney

p.120

38. Bernd i Hilla Becher
Typology of water towers, 1972
Fotografia blanc i negre
73x90 cm
157 x 126.7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

p.124

39. John Coplans
Selfportrait, Side Torso Bent with Large Upper Arm, 1985
Impressió en gelatina de plata
88.9 x 114.3 cm

p.128

40. Thomas Ruff
Interieur 6B, 1980
C-print
21.5 x 27 cm

p.130

41. James Coleman
INITIALS, 1993-94
Videoinstal·lació

p.134

42. Thomas Struth
Giuliana, Sara i Sandro, 1988

Color C-print
172 x 217, 2 cm

p.140

43. Sandy Skoglund
Fox games, 1989
fotografia en color cibachrome
116x160 cm
Figures esculpides en resina i models vius

p.142

44. Joan Fontcuberta
Miracle de la levitació, sèrie *Karelia: Miracles & co*, 2002
c-print
54x50 cm
edició de 5

p.146

45. Daniel Canogar
Gravedad cero 2, 2002
Cibachrome.
119,5 x 167,5 cm

2. Diàleg entre fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter i Jeff Wall

2.1. Arxiu d'imatges en l'obra de Gerhard Richter

* Cada panell de l'*Atlas* de Gerhard Richter té un format de 60 x 50 o 50 x 35 cm

p.155

46. Gerhard Richter
256 Colours, 352 3, 1974
Oli sobre tela
222 cm x 414 cm
Catalogue Raisonné: 352-3

p.158

47. Gerhard Richter
High Diver I, 1965
Oli sobre tela
190 x 110 cm
Catalogue Raisonné: 43

p.160

48. Gerhard Richter
Woman with umbrella, 1964
Oli sobre tela
160 x 95 cm
Catalogue Raisonné: 29

p.164

49. Gerhard Richter
Folding Dryer, 1962
Oli sobre tela
99.3 cm x 78.6 cm
Catalogue Raisonné: 4

p.166

50. Gerhard Richter
Atlas, panell 9, 1962
Fotografies de diaris

p.168

51. Gerhard Richter
Atlas, panell 42, *Palermo-Richter*, 1971

p.170

52. Gerhard Richter
Atlas, panel 445, 1978

53. Gerhard Richter
Betty, 1988
Oli sobre tela
102 cm X 72 cm
Catalogue Raisonné: 663-5

p.174

54. Gerhard Richter
Sleeper (Barbara N.), 1970
39 cm X 38 cm
Oli sobre tela
Catalogue Raisonné: 281

p.176

55. Gerhard Richter
Lovers in the Forest, 1966
Oli sobre tela
170 x 200 cm
Catalogue Raisonné: 122

p.178

56. Gerhard Richter
Etna, 1981
Oli sobre tela
200 cm x 170 cm
Catalogue Raisonné: 478-1

p.180

57. Gerhard Richter
Abstract Painting (747-4), 1991

Oli sobre tela
200 cm x 200 cm
Catalogue Raisonné: 747-4

p.182
58. Gerhard Richter
Emma (Nude on a Staircase), 1966
Oli sobre tela
200 cm X 130 cm
Catalogue Raisonné: 134

p.184
59. Gerhard Richter
Ferrari, 1964
Oli sobre tela
145 cm x 200 cm
Catalogue Raisonné: 22

p.186
60. Gerhard Richter
Swimmers, 1965
Oli sobre tela
200 cm x 160 cm
Catalogue Raisonné: 90

p.188
61. Gerhard Richter
Atlas, panell 30
Fotografies

62. Gerhard Richter
48 Portraits. Gustav Mahler, 1866-1911, 1972
70 x 55 cm
Oli sobre tela
Catalogue Raisonné: 324-4
p.190

63. Gerhard Richter
Deer, 1963
Oli sobre tela
150 cm x 200 cm
Catalogue Raisonné: 7

64. Gerhard Richter
Mustang Squadron, 1964
88 cm x 165 cm
Oli sobre tela
Catalogue Raisonné: 19

65. Gerhard Richter
Secretary, 1964
Oli sobre tela

150 cm X 100 cm
Catalogue Raisonné: 14

p.192
66. Gerhard Richter
Atlas, Panell 58, *trees*, 1970
Fotografies

p.198
67. Gerhard Richter
Wilhelmshaven, 1969
Oli sobre tela
50 cm X 70 cm
Catalogue Raisonné: 222-1

p.200
68. Gerhard Richter
Wiesental (Meadowland), 1985
Oli sobre tela
90 cm X 95 cm
Catalogue Raisonné: 572-4

p.202
69. Gerhard Richter
Königstein, 1987
Oli sobre tela
52 cm x 72 cm
Catalogue Raisonné: 651-2

p.204
70. Gerhard Richter
Candle (546-2), 1983
Oli sobre tela
95 cm x 90 cm
Catalogue Raisonné: 546-2

p.208
71. Gerhard Richter
48 portraits, exposició, 1971

p.211
72. Gerhard Richter
Atlas, panell 111- *cities*, 1968
Fotografies

P.214
73. Gerhard Richter
Atlas, Panell 1, *Family*, 1962-66
Fotografies

p.216
74. Gerhard Richter

Atlas, panell 281, *colour fields*, 1973

p.220

75. Gerhard Richter

Atlas, panell 740, *Vertical panes*, 2006

p.224

76. Gerhard Richter

Atlas, panell 129, *Mountain range*, 1968

Fotografies

p.226

77. Gerhard Richter

Atlas, panell 79-*Stars*, 1968

Fotografies

p.228

78. Gerhard Richter

Atlas, panell 414-*double portrait*, 1981

Fotografies

p.230

79. Gerhard Richter

Atlas, panell 441, *apples and bottle*, 1984

Fotografies

80. Gerhard Richter

Atlas, panell 104, *Photographic Details of colour Samples (B/W)*, 1973

Fotografies

p.234

81. Gerhard Richter

Atlas, panell 506, *Cologne*, 1993

Fotografies

82. Gerhard Richter

Atlas, panell 449, *landscapes*, 1986

Fotografies

p.238

83. Gerhard Richter

Atlas, panell 745, *strontium*, 2006

p.241

84. Gerhard Richter

Firenze, 8.2.2000, 2000

12 cm x 12 cm

Pintura a l'oli sobre fotografia

85. Gerhard Richter

Firenze, 2000

12 cm x 12 cm

Pintura a l'oli sobre fotografia
Catalogue Raisonné: 110

86. Gerhard Richter
Firenze - 25.2.2000, 2000
12 cm x 12 cm
Pintura a l'oli sobre fotografia

87. Gerhard Richter
Firenze - 16.2.2000, 2000
12 cm x 12 cm
Pintura a l'oli sobre fotografia

p.244

88. Gerhard Richter
Buche, 1987
Oli sobre tela,
82 cm x 112 cm
Catalogue Raisonné: 637-1

p.248

89. Gerhard Richter
Teyde Landscape, 1971
45.4 cm x 59.9 cm
Offset print
Catalogue Raisonné: 41
150 còpies, signades i datades amb llapis de grafit, numerades.

p.252

90. Gerhard Richter
Atlas, panell 227. *Übermalungen*, 1998

p.254

91. Gerhard Richter
Elizabeth I, 1966
70 cm x 59.5 cm
Impressió offset
Catalogue Raisonné: 7
50 còpies, signades i datades amb llapis de grafit, numerades.

p.258

92. Gerhard Richter
Kitchen chair, 1965
oli sobre tela
100 cm x 80 cm
Catalogue Raisonné: 97

p.262

93. Gerhard Richter
Candle, 1982
oli sobre tela
90 cm x 95 cm
Catalogue Raisonné: 512-1

p.266

94-95. Gerhard Richter
Sils, Maria, 1989-1990
fotografies pintades amb pintura a l'oli

p.270

96. Gerhard Richter
Family, 1966
41.6 cm x 44 cm
Offset print

p.272

97. Gerhard Richter
Pyramid, 1971
Fotografia
92 cm x 102 cm
10 còpies

p.274

98. Gerhard Richter
128 details from a picture, 1980
llibre d'artista

p.278

99. Gerhard Richter
Office Chair, 27.9.90, 1990
Dibuix, grafit sobre paper
29.7 cm x 21 cm
Dibuixos CR: 90/16

p.282

100. Gerhard Richter
Six photos, 04.05.89, 1989
Fotografia blanc i negre

p.284

101. Gerhard Richter, proves d'edició de *Orchid*, 1998

p.285

102. Gerhard Richter
Oncle Rudi, 1965
Oli sobre tela
87 cm x 50 cm
Catalogue Raisonné: 85

p.288

103. Gerhard Richter
Toilet Paper, 1965
Oli sobre tela
70 cm x 65 cm
Catalogue Raisonné: 75-3

p.292
104. Gerhard Richter
256 Colours, 1974
Oli sobre tela
222 cm x 414 cm
Catalogue Raisonné: 352-3

p.294
105. Gerhard Richter
Olympia, 1967 Oli sobre tela
200 cm x 130 cm
Catalogue Raisonné: 157

p.296
106. Gerhard Richter
Krems, 1986
Oli sobre tela
72 cm x 102 cm
Catalogue Raisonné: 606-4

p.298
107. Gerhard Richter
Townscape Paris, 1968
Oli sobre tela
200 cm x 200 cm
Catalogue Raisonné: 175

2.2. Jeff Wall, pintor de la vida (post)moderna

p.301
108. Jeff Wall
Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver. 1992
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
119 x 164 cm
De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, Netherlands

p.304
109. Jeff Wall
Double Self-Portrait, 1979
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
172 x 229 cm
Art Gallery de Ontario, Toronto

p.306
110. Jeff Wall, *The storyteller*, exposició a la Tate Gallery, Londres, 2005

p.310
111. Jeff Wall
The Destroyed Room, 1978
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

159.1 x 234 cm
National Gallery de Canadà, Ottawa

p.314
112. Jeff Wall
The pine on the corner, 1990
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
119 x 149cm

p.316
113. Jeff Wall
River Road, 1994
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
102.9 x 132.1 cm
Edició de 4

p.318
114. Jeff Wall
Park Drive, 1994
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
119.1 x 135.9 cm

p.320
115. Jeff Wall
Mimic. 1982
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
198 x 228.5 cm
Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto

p.322
116. Jeff Wall
Milk, 1984
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
189.2 x 229.2 cm

p.324
117. Jeff Wall
Diatrobe, 1985
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
229 x 203 cm

p.326
118. Jeff Wall
Bad Goods, 1984
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
365x250x30 cm

p.328
119. Jeff Wall
Coastal Motifs. 1989
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
119 x 147 cm
Col·lecció de l'artista

p.330

120. Jeff Wall

The Old Prison. 1987 (detall)

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

70 x 228.5 cm

Col·lecció de Jörg Johnen, Cologne

p.334

121. Jeff Wall

Insomnia. 1994

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

172 x 213.5 cm

Col·lecció de l'artista

p.336

122. Jeff Wall

A view from an apartment. 2004-2005

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

167 x 244 cm

Tate, London

p.341

123. Jeff Wall

After "Spring Snow" by Yukio Mishima, chapter 34. 2000-2005,

Impressió d'injecció de tinta

59.3 x 68.6 cm

Col·lecció de l'artista. Cortesia de Marian Goodman Gallery, New York

p.344

124. Jeff Wall

A woman and her doctor, 1980-1981

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

189.2 x 229.2 cm

p.346

125. Jan Vermeer

The Girl with the Pearl Earring, 1665

Oli sobre tela

46.5 x 40 cm

p.348

126. Caravaggio

The calling of St Matthew, 1599

Oli sobre tela

322 x 340 cm.

p.350

127. Jeff Wall

The smoker, 1986

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

119.1 x 135.9 cm

p.352

128. Jeff Wall

The drain, 1989

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

229 cm x 290 cm

p.354

129. Jeff Wall

Man in Street, 1995

2 transparències en caixes de llum d'alumini

54 x 66 cm c/u

Rijksmuseum Kröller Müller, Otterlo

p.356

130. Jeff Wall

Young workers, 1982

8 transparències (Cibachrome) en caixes de llum d'alumini

101,5 x 101,5 cm c/u

Emanuel Hoffmann Foundation

p.358

131. Jeff Wall

Picture for Women. 1979

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

142.5 x 204.5 cm

Col·lecció de l'artista

p.360

132. Jeff Wall

Volunteer. 1996

Impressió en gelatina de plata

221.5 x 313 cm

Emanuel Hoffmann Foundation

p.362

133. Jeff Wall

Polishing, 1998

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

180 x 226 cm

p.365

134. Jeff Wall

After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue. 1999-2000

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

174 x 250.8 cm

The Photography Council Fund, Horace W. Goldsmith Fund.

p.368

135. Jeff Wall

Restoration, 1993

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

119 x 489,5 cm

Museum of art, Lucerne

p.372

136. Jeff Wall

Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994, 1994

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

229 x 289 cm

Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main.

p.376

137. Jeff Wall

Pleading, 1984

Fotografia *duratrans*

117 x 167 cm

p.378

138 i 139. Jeff Wall, producció de *The flooded grave*, 2000

140. Jeff Wall

The Flooded Grave. 1998-2000

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

228.5 x 282 cm

The Art Institute of Chicago

p.381

141. Jeff Wall

A Sudden Gust of Wind (after Hokusai). 1993

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

229 x 377 cm

Tate, London.

p.384

142. Jeff Wall

A Sunflower, 1995

Transparència en caixa de llum

74x 90 cm

Col·lecció privada.

p.388

143. Katsushika Hokusai

Ejiri in Suruga Province (a sudden gust of wind), segle XIX

gravat en color

28.1 x 25.4 cm

144. Jeff Wall

Estudi per '*A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*' 1993

Collage, llapis sobre paper vegetal

77,3 x 121,5 cm

peça única

145. Jeff Wall

A Sudden Gust of Wind (after Hokusai). 1993

Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini

229 x 377 cm
Tate, London

p.390

146. Édouard Manet
Olympia, 1863
Oli sobre tela
130'2 x 189'9 cm
Museu d' Orsay

147. Jeff Wall
Stereo, 1980
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
220.7 x 220.9 cm
National Gallery of Canada

p.394

148. Jeff Wall
Overpass, 2001
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
214 x 273.5 cm
La Colección Jumex, México

p.396

149. Jeff Wall
A woman and her doctor, 1980
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
189.2 x 229.2 cm

150. Édouard Manet
Au Conservatoire, 1879
Oli sobre tela
115 x 150 cm
Nationalgalerie, Berlin

p.400

151. Jeff Wall, exposició amb *Odradek, Taboritska*, Praga, 1994

p.402

152. Édouard Manet
Le déjeuner sur l'herbe, 1863
Oli sobre tela
214 x 269'9 cm
Musée d'Orsay

153. Jeff Wall
The Storyteller. 1986 (fragment)
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
229 x 437 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York.

p.404

154. Paul Gauguin

No te aha oe riri, 1896
Oli sobre tela
95 x 130 cm

155. Jeff Wall
Tattoos and Shadows, 2000, (detall)
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
195,5 x 255 cm

156. Paul Gauguin
Nafea Faa ipoipo, 1892
Oli sobre tela
101,5 x 77,5 cm
Col·lecció particular

p.410

157. Eugène Delacroix
Mort de Sardanapale, 1827
Oli sobre tela
392 x 496 cm

158. Jeff Wall
The Destroyed Room. 1978
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
159.1 x 234 cm
National Gallery of Canada, Ottawa

p.414

159. Jeff Wall
Picture for Women. 1979
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
142.5 x 204.5 cm
Col·lecció de l'artista

160. Diego Velázquez
Las Meninas, 1656
Oli sobre tela
318 cm x 276 cm
Museu del Prado

161. Édouard Manet
Un bar aux Folies-Bergère, 1882
Oli sobre tela
95'2 x 129'5 cm.
Courtauld Gallery

162. Richard Avedon
Penelope Tree, 1967
Impressió en gelatina de plata
60,4 x 40, 2 cm

p.416

163. Anònim, un cartell de propaganda política de Mao, 1960

164. Théodore Géricault
Compulsive Gambler, 1819-24
Oli sobre tela
77 x 64 cm
Musée du Louvre

165. Anònim, fotografia del cantant de Sex Pistols, 1964

166. Jeff Wall,
Young Workers, 1983
8 transparències en caixes de llum,
101,5 x 101,5 cm cada una
Emanuel Hoffmann Foundation

p.419

167. Jeff Wall
No, 1983
Transparència en caixa de llum
330 x 229 cm

p.422

168. Jeff Wall
Passerby. 1996
Impressió en gelatina de plata
250 x 339.5 cm
Kunstmuseum Wolfsburg

p.424

169. Michelangelo Antonioni
La Notte, 1960
Pel·lícula en blanc i negre, 35 mm. Durada: 120 minuts. Director: Michelangelo Antonioni;
Actors principals: Jeanne Moreau (Lidia); Marcello Mastroianni (Giovanni)

p.426

170-178. Jeff Wall
The Flooded Grave, imatges de preparació, 1998-2000

p.428

179. Jeff Wall
The Flooded Grave. 1998-2000
Transparència (Cibachrome) en caixa de llum d'alumini
228.5 x 282 cm
The Art Institute of Chicago

p.430

180. Jeff Wall
No, 1983
Transparència en caixa de llum
330 x 229 cm

p.434

181. Jeff Wall

Citizen 1996
Impressió en gelatina de plata
181,2 x 234 cm
Kunstmuseum Basel

p.436
182. Jeff Wall
Sunken Area, 1996
Transparència en caixa de llum
218 x 274 cm
Astrup Fearnley Collection, Oslo

p.442
183. Jeff Wall
Untitled (Edition for Parkett), 1997
Impressió per contacte en gelatina de plata
Publicat en paper d'arxiu
40 x 43,2 cm
Ed. 50/XXV, signats i numerats

p.446
184. Jeff Wall
Housekeeping, 1996
Impressió en gelatina de plata
203 x 260 cm

p.448
185. Ansel Adams
Moonrise, 1941
Impressió en gelatina de plata
40 x 50 cm

p.450
186. Jeff Wall
A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997
Transparència en caixa de llum
209.5 x 271.5 cm

Bibliografia

Bibliografia

- AAVV. *Andy Warhol. Rétrospective*. Centre Georges Pompidou. Paris, 1989.
- AAVV. *Artificial. Figuracions contemporànies*. MACBA, Barcelona, 1998.
- AAVV. *Contre images*. Actes Sud. Carré d'Art. París, 2004.
- AAVV. *Indiferència i Singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. MACBA, Barcelona, 1997.
- AAVV. *James Coleman*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1999.
- AAVV. *Fotografia: paisatges de la contemporaneïtat*. ESDI. Barcelona, 2005.
- AAVV. *La photographie du 20e siècle*. Museum Ludwig Cologne. Taschen. Köln, 1996.
- AAVV. *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1985.
- AAVV. *Más allá de los límites: la fotografía contemporánea*. CGAC. Galícia, 2005.
- AAVV. *Passages de l'image*. Fundació La Caixa. Barcelona, 1991.
- AAVV. *Pintar sense pintar*. Centre d'Art la Panera. Lleida, 2005.
- AAVV. *Réels, fictions, virtual*. *Rencontres Internationales de la Photographie*. Actes Sud. Arles, 1996.
- AAVV. *Sobre la crítica d'art i la seva presa de posició*. MACBA. Llibres de recerca. Barcelona, 1996.
- AAVV. *The image regained. Painting and photography from the Eighties to Today*. Museo Cantonale d'Arte. Hatje Cantz Publishers. Ticino, 2002.
- AAVV. *Thomas Demand*. Museum of Modern Art, New York, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Editions de Seuil. La librairie du XXe Siècle. París, 1992.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- BARRO, David. *Imágenes para una representación contemporánea*. Mimesis. Porto, 2003.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona, 1967.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós. Barcelona, 1986.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Seuil. París, 1993.
- BARTHES, Roland. *Susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits esthétiques*. Christian Bourgois Ed. París, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama. Barcelona, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Ediciones Taurus, Madrid, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art en l'era de la seva reproductibilitat tècnica*. Edicions 62. Barcelona, 1983.
- BONNEFOY, Yves. *Henri Cartier-Bresson Photographe*. Delpire. París, 1992.
- BREA, José Luis. *Las auras frías*. Anagrama. Barcelona, 1991.
- CAMPANY, David. *Art and photography*. Phaidon. New York, 2007.
- CHEVRIER, Jean-François. *Another objectivity*. Centre National Arts Plastiques. París, 1989.
- CHEVRIER, Jean-François. *Photo-Kunst*. Stuttgart, 1989.
- COKE, Van Deren. *The painter and the photographer (from Delacroix to Warhol)*. Albuquerque, Mexico, 1964.
- CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal/Arte y estética. Madrid, 1996.

- CRIMP, Douglas *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2002.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Barcelona, 1999.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1997
- GINGERAS, Alison M. (ed.). *Cher peintre...Lieber Maler...Dear Painter... Peintures figuratives depuis Picabia*. Centre Georges Pompidou/ kunsthalle Wien/ Schirn Kunsthalle. Paris, Viena, Frankfurt, 2002.
- GINGERAS, Alison M. (ed.) *Painting on the Move*. Kunstmuseum. Basel, 2002.
- GREEN, David. (ed.) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Gustavo Gili. Barcelona, 2007.
- GREENBERG, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Paidós estética. Barcelona, 2002.
- GONZALEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Gustavo Gili/ Fotografía. Barcelona, 2005.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid, 2000.
- HOCKNEY, David. *Hockney fotògraf*. Fundació la Caixa de Pensions. Barcelona, 1985.
- HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*. Ediciones Siruela. Madrid, 1994.
- HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Destino, Barcelona, 2001.
- HOCKNEY, David. *Espace/Paysage*. Centre Pompidou. París, 1999.
- HOPKINS, D. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford History of Art. Oxford University Press. Oxford, 2000.
- JOYCE, Paul. *Hockney in Photography*. Jonathan Cape, London, 1988.
- JUNCOSA, Enric. *La realitat i el desig* Fundació Miró. Barcelona, 1999.
- KRAUSS, Rosalind E. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Madrid, 2002.
- KUSPIT, Donald. *The rebirth of painting in the late twentieth century*. Cambridge University Press. Cambridge, 2000.
- LINGWOOD, James (ed.). *Vija Celmins*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1996.
- LIVINGSTONE, Marco. *Le Pop Art*. Hazan. Japó, 1990.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*. Cátedra. Madrid, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa ed. Barcelona, 1996.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal, Madrid, 1994.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Éditions Dominique Fourcade. París, 1972.
- MEYER, Pedro. *Verdades y ficciones*. Casa de las Imágenes. México, D.F., 1995.
- MOHOLY-NAGY, László. *Fotogramas 1922-43*. Museo Reina Sofía. Madrid, 1997.
- MOHOLY-NAGY, László. *Painting, Photography, Film*. Lund Humphries. London, 1967.
- NEWHALL, Beaumont. *La historia de la fotografía*. Gustavo Gili/ Fotografía, Barcelona, 2002.
- PICAZO, Glòria / RIBALTA, Jorge (ed.): *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca/art, MACBA, Barcelona, 1997.
- RIBALTA, Jorge. *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Gustavo Gili/ Fotografía, Barcelona, 2004.
- SAYAG, A.; LEMAGNY, J-CI. *L'invention d'un art*. Centre Georges Pompidou. Paris. 1989.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. Madrid, 1994.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Edhasa. Barcelona, 1996.
- STEPHENS, Chris/ STOUT, Katherine (ed.). *Art & the 60s. This was tomorrow*. Tate Britain. London, 2004.

TAYLOR, Brandon. *Arte hoy*. Akal /Arte en contexto. Madrid, 2000.

TAYLOR, Mark. *The picture in question, the end of the representation*. University of Chicago Press

WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*. Akal/ Arte contemporáneo, Madrid, 2001.

WELLIS, Liz. *The photographer reader*. Routledge. New York, 2006.

Bibliografía de Gerhard Richter

AAVV. *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Llibres de recerca, MACBA. Barcelona, 1997.

AAVV. *Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter*. Llibres de Recerca, MACBA. Barcelona, 1999.

ANTOINE, Jean-Philippe; KOCH, Gertrud; LANG, Luc. *Gerhard Richter*. DisVoir. Paris, 1995.

BUTIN, Hubertus; GRONERT, Stephan. *Gerhard Richter 65-04. Catalogue Raisonné*. Dallas Museum of Art, Dallas, 2004.

FRIEDL, Helmut. *Gerhard Richter. Atlas*. d.a.p. New York, 2006.

Gerhard Richter. 100 Pictures, Hans-Ulrich Obrist. Colonia, 1996.

Gerhard Richter. Atlas. Edited by Helmut Friedl. München, 2006.

Gerhard Richter. Atlas. The Reader. Whitechapel. Londres, 2004.

Gerhard Richter. Editions 1965-2004 Catalogue Raisonné Hatje Cantz Publishers. Alemania, 2004.

Gerhard Richter. Image after image. Louisiana Museum of Modern Art. Dinamarca, 2005.

Gerhard Richter. Landscapes. Cantz, Verlag, 1998.

Gerhard Richter. Museo de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

Gerhard Richter. Tate Gallery, Londres, 1991.

Gerhard Richter. Textes. Les presses du réel. Collection Relectures. Dijon, 1999.

Gerhard Richter. *Una colección privada*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC, Málaga, 2004.

Gerhard Richter. *Catalogue raisonné, 1993-2004*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf, 2005.

In The Power of Painting. Warhol, Polke, Richter, Cy Twombly, Brice Marden, Ross Bleckner. Alesco AG. Zürich, 2000.

In The Power of Painting. Warhol, Polke, Richter. Daros Services AG. Zürich, 2001.

Richter. *Atlas*. Anthony d'Offay. Londres, 1997.

STORR, Robert. *Gerhard Richter, Doubt and belief in painting*. MOMA, New York, 2002.

STORR, Robert. *Gerhard Richter, Forty years of painting*. MOMA, New York, 2003.

Bibliografía de Jeff Wall

AMMANN, J-Ch. *Jeff Wall. Transparencies*. Rizzoli, New York, 1987.

BROUGHNER, K. *Jeff Wall*. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997.

AAVV. *Càmeres Indiscretas*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1992.

CHEVRIER, Jean-François. *Jeff Wall*. Hazan, París, 2006.

Conversación Herzog y Jeff Wall. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.

DE DUVE, Thierry. *Jeff Wall*. Phaidon Press Ltd., London, 1998.

GALASSI, Peter. *Jeff Wall*. MOMA, New York, 2007.

Jeff Wall. Photographs 1978-2004. Tate Gallery. Londres, 2005.

Jeff Wall, Pepe Espaliú. Temps suspès. Espai d'Art Contemporani de Castelló. València, 1999.

Jeff Wall. Catalogue Raisonné. 1978-2004. Schaulager. Steidl. Basel, 2005.

Jeff Wall. Landscapes. Norwich Gallery. Norwich, 2002.

Jeff Wall. Photographs. MUMOK. Museum Moderner Kunst. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2003.

MIGAYROU, Frédéric. *Jeff Wall. Simple indication.* Collection "Singularités", La lettre volée. Brusel·les, 1995.

LAUTER, Rainer. *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000.* Prestel Verlag, München, 2001.

NEWMAN, Michael. *Jeff Wall. Obras y escritos.* Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007.

WALL, Jeff. *Essais et entretiens.* École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Ensba. París, 2001.

Articles en revistes:

BREA, José Luis. (2000). "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia" *Acción Paralela*, nº5.

BUCHLOH, Benjamin. (1999). "Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive". *October*. MIT, Vol. 88, pàg.117-145.

CRARY, Jaques. (1990). "Techniques of the observer: On vision and Modernity in the 19th century", *MIT Press*, Cambridge, Mass.

CRIMP, Douglas. (estiu 1980). "On the Museum's Ruins". *October*. MIT Press. Zürich. n.13.

FONTCUBERTA, Joan. (1999). "Después de la fotografía: identidades fugitivas", *El Paseante*, pp. 27-28.

MULVEY, Laura. (2007). "A sudden Gust of Wind (after Hokusai): from After to Before the Photograph", *Oxford Art Journal*, Oxford University Press. pp. 27-37.

NEWMAN, Michael. (2007). "Towards the Reinvigoration of the Western Tableau: Some Notes on Jeff Wall and Duchamp". *Oxford Art Journal*, Oxford University Press. pp. 81-100.

OSBORNE, Peter. (Tardor 1992). "Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives." *October*, The MIT Press, vol.62. pp. 102-113.

POIVERT, Michel. (Abril 2002). "Fiction et photographie. Brève histoire d'un contrat", *Artpress*. Hors Serie: *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries*. Paris.

REBOLLAR, Monica. (Abril 2003). "El fotógrafo como fingidor", *Lápiz*. Madrid, nº192. pp.52-65.

Gerhard Richter. Parkett (Març 1993). Núm. 36. Zürich, 1993.

Documents electrònics

BUCHLOH, Benajmin H.D. (1999). *Gerhard Richter's "Atlas: The Anomic Archive* [article publicat i recollit en línia]. The MIT Press. [10/06/2008]. < <http://www.jstor.org/stable/779227>>

Jeff Wall. Photographs 1978-2004. London, 2006. [04/10/2007]
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room1.htm>

Tendances de la Photographie Contemporaine, Centre Pompidou, París, 2006.
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-photocontemporaine/ENS-P.htm> [12/12/2006]

SHAPIRO, Daniel. (2007). *A conversation with Jeff Wall*. Columbia. [15/06/2007]
<http://www.columbia.edu/cu/museo/3/jeffwall.htm>

MARC LUBOW, A. (2007) *The Luminist*, The New York Times, New York. [11/06/2007]
<http://www.nytimes.com/2007/02/05/magazine/25Wall.html>

WAGSTAFF, Sheena "Beyond the Treshold" Tate Gallery. London. Issue 4, Summer 2005. [19/01/2007]
<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue4/inthestudio4>

Web de l'artista Daniel Canogar. [13.04.08] <http://www.danielcanogar.com>

Web de l'artista Thomas Demand [16.01.08] <http://thomasdemand.de/>

Web de Gerhard Richter <http://www.gerhard-richter.com>

Agraïments:

Aquest treball d'investigació que s'ha anat desenvolupant al llarg del temps s'ha anat modulant gràcies a l'ajuda i els ànims que moltes persones han dipositat en ell, els quals m'han recolzat en els diferents moments de l'elaboració del treball.

Gràcies, primer de tot a la meva família: al Marc, pel seu treball de mànager, dia i nit, per tot, sempre; a la meva mare, que m'ha animat des de fa anys a realitzar aquest projecte; al meu pare, pel seu suport incondicional; al Jordi i a la Sylvie. També vull agrair les balseres, per remar sempre a contracorrent, en un mar sovint massa uniforme, i, especialment a sa capitana, per no baixar mai del vaixell. Gràcies als amics i familiars que han anat posant el seu gra d'arena per tal que la torre no es desfés mai.

Per una altra banda, agraeixo a la Universitat Autònoma de Barcelona l'ajudantia que em va oferir per tal de confeccionar la Tesi Doctoral. Voldria expressar especialment la meva gratitud a Josep Montoya, tutor de la tesi doctoral, per obrir plenament les portes a aquest projecte, oferint en tot moment el seu temps i la seva confiança. Finalment, vull agrair l'ajuda que en Martí Peran, director d'aquesta tesi, m'ha ofert durant aquests darrers anys, i per implicar-se de veritat en tots aquells moments que he necessitat el seu consell, mantenint en tot moment el seu suport.

