

“Marcos de referencia” Jeff Wall

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

“Este texto no sólo confirma o rechaza algunas de las ideas que frecuentemente se han propagado sobre la producción y modo de trabajo de Jeff Wall, sino que además, brinda un amplio panorama que contextualiza la evolución (desde la historia del arte) de la fotografía tradicional, a lo que representa este soporte hoy en día en el arte contemporáneo. Jeff Wall, es un artista para quien la historia del arte juega o ha jugado un rol fundamental en el desarrollo de sus trabajos y tiene claros los vínculos entre lo que acontecía con este medio a mediados del siglo XX o incluso antes, y cómo se fue dando un cambio y transición relevante en la concepción de la fotografía así como en su relación con otros medios. En este texto se mencionan relevantes ensayos y autores que son referencias teóricas esenciales para ahondar más en el tema.”

Daniela Pérez



daros-latinamerica

Mario Scarpetta

‘Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.’

Coordinación Fotocopioteca: Mónica Restrepo / Diseño: David Álvarez

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia

Daniela Pérez (Mexico)

Daniela Pérez es curadora asociada del Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Obtuvo su licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana y realizó la maestría en curaduría de arte contemporáneo en el Royal College of Art (Londres). Entre otros proyectos realizó en co-curaduría el proyecto *Public Smog* de Amy Balkin (2006), así como la exposición *Various Small Fires* (2007)*, ambos en Londres. Su disertación de la maestría se titula *[un]displacement: exploring sites*, y trata sobre el impacto de la comunicación intercultural y el reconocimiento de territorios “extranjeros” en el arte contemporáneo.

Ha trabajado en instituciones como el Museu de Arte Moderna en Sao Paulo y realizó prácticas curatoriales en el New Museum of Contemporary Art (Nueva York) y el Museo de Arte Carrilo Gil (México). Del 2003 a 2005 trabajó con el artista Miguel Calderón, y coordinó entre otros proyectos, la producción del video *México vs. Brasil* (2004) para la XXVI Bienal de Sao Paulo. Tomado del programa del Sitac IIV, 2009.

(http://www.pac.org.mx/programa_sitacVII.pdf)

*encuentre este libro en el centro de documentación de *lugar a dudas*

Bibliografía

“Marcos de referencia”, por Jeff Wall
Publicado en español en *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en la Colección Jumex*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004.

En 1977, cuando empecé a hacer mis grandes fotografías a color, todavía era posible hablar de fotografía en el arte, o como arte, de una manera que no difería mucho del modo en que se hablaba de ella en 1970 o 1960. Todavía predominaba la idea clásica de fotografía artística, y lo que entiendo por la “nueva fotografía artística” estaba apenas emergiendo. La obra de Cindy Sherman recién empezaba a ser conocida, como la de Sherric Levine; los estudiantes de Bernd y Hilla Becher estaban haciendo sus primeras fotos, que todavía no exhibían. Walker Evans estaba vivo, y trabajó hasta principios de 1975.

Por ese entonces, yo reaccionaba indirectamente contra la fotografía clásica y me gustaban los mismos fotógrafos que me gustan hoy: Evans, Atget, Frank y Weegee. Pero estaba interesado de un modo más inmediato en el trabajo de Robert Smithson, Ed Ruscha y Dan Graham, porque veía que la fotografía que ellos hacían surgía de un enfrentamiento con los cánones de la tradición documental, enfrentamiento que sugería algunas nuevas direcciones. También me gustaba y le prestaba atención al trabajo de Stephen Shore y de Garry Winogrand, en parte por su visión tranquila y sagaz de las calles y los suburbios estadounidenses, y en parte por su aceptación de los colores vulgares y reales de las cosas. Esa vulgaridad parecía estar relacionada con una nueva manera de ver el mundo en el arte pop, cualquiera que haya sido esa manera, y, a través de eso, parecía regresar a la estética burda, improvisada, de la Escuela de Nueva York.

Si pensaba en la fotografía como fotografía, o en la fotografía como arte puro y simple, tenía que admitir que Evans, Atget y Strand eran mejores que Smithson o Ruscha. Pero el problema era que el hecho de ser “mejores” parecía excluido en aquel momento. Me daba

la impresión de que la fotografía artística clásica se había perfeccionado y que cualquier cosa que se hiciera en el presente significaría un logro menor. Probablemente éste sea el mecanismo de defensa más común de los artistas cuando se enfrentan con el trabajo de los mejores. En el arte, cualquier manera de evitar el encuentro con el término “mejor” es una huida. Visto retrospectivamente, es obvio que no había motivos para no continuar desde donde había dejado Evans, realizando pequeñas fotos al estilo de un reportero gráfico. Cuando Sherric Levine presentó sus fotografías de las fotografías de Evans, interpreté la obra como si estuviera diciendo: “Estudien a los maestros; no presuman reinventar la fotografía; la fotografía es más grande y más rica de lo que ustedes piensan desde su orgullo y presunción juveniles”.

Yo siempre había estudiado a los maestros y había respetado el arte del pasado. Durante los sesenta, la situación en que me encontraba era difícil porque el arte del pasado era visto como algo “obsoleto” (para usar la terminología leninista de la época), y las únicas posibilidades serias radicaban en la reinención del proyecto de la vanguardia que consistía en ir más allá del “arte burgués”. Claramente, eso era sólo el paradigma del momento, pero fue un momento largo. Algunos creen que este predominio de la neovanguardia se extendió de 1955 a 1978, casi un cuarto de siglo. Así que mi ambigüedad respecto a “estudiar a los maestros” duró, al menos, un tiempo. Y eso tenía que ver con el hecho de ignorar la advertencia de Levine. El hecho de que nadie advirtiera que su trabajo era una admonición, o al menos que contenía una admonición oculta, críptica, no es excusa para ignorarla.

Ahora, al recordarlo, creo que mi ambigüedad en estudiar a los maestros fue una de las cosas más impor-

* “Frames of Reference”. Extraído de *Artforum International*, septiembre de 2003.

tantes que me pasaron o que me impuse a mí mismo. Como consecuencia de esto, dos problemas parecían haber surgido: ¿qué maestros?, y ¿cómo estudia uno a los maestros de la manera en que ellos estudiaron a los maestros con los que se encontraron?

Mi respuesta a la primera pregunta fue estudiar no solamente a los maestros de la tradición fotográfica, resultado en parte de pensar en Smithson, en Ruscha y en otros, que desplegaron o emplearon a la fotografía en el arte conceptual, posconceptual y paraconceptual. (Escribí sobre esto más tarde en *Marks of Indifference*.) Al igual que Duchamp y Warhol, esos artistas no separaban a la fotografía de otras formas de arte y de otros medios; ésta no era considerada como una forma de arte volcada en sí misma con criterios y estándares especiales. A este tipo de consideración de la fotografía la llamábamos “pensamiento de foto-gueto”, y artistas jóvenes como yo pensábamos que era un síntoma de decadencia en la calidad de la obra que quería continuar con las tradiciones de la fotografía artística clásica.

Aquí existe, obviamente, un dilema que carece de una solución obvia. Considerar a la fotografía sólo dentro de su propio marco de referencia en el contexto de los estándares establecidos por la tradición documental parecía condenarla a un estatus restringido, dado el “campo expandido” del arte de los años sesenta y setenta. Cada artista conceptual joven, utilizando la fotografía pero negándose a ser llamado “fotógrafo”, podía señalar los aburridos ejemplos de la fotografía tradicional como evidencia de la necesidad de trascender los confines de la tradición y sus normas estéticas.

Desgraciadamente, esta mezcla de fotografía con otras cosas, como la pintura, el grabado o formas de arte tridimensional, llevó, casi inmediatamente, a los híbridos nada convincentes y tan tristemente característicos del arte desde entonces. Por lo tanto, era posible esgrimir un argumento igualmente fuerte, en el sentido de que escapar a los confines de la “fotografía” era encaminarse a la ruina, porque no existían —ni podían existir— criterios válidos en el mundo de medios

intercomunicados. La fotografía, podía argüirse, tenía una naturaleza muy específica, como una forma de arte y como un medio, y combinarla con otras cosas no daba como resultado nada nuevo desde el punto de vista de la fotografía, sino sólo en la reducción de las fotografías a elementos en una estética de collage, que no estaba sujeta a juicio en términos fotográficos, y que quizá tampoco estuviera sujeta a ningún juicio estético.

Con esto en mente, me di cuenta de que debía estudiar a los maestros cuyo trabajo en fotografía o en otras formas de arte no violaba los criterios fotográficos, sino que los respetaba explícitamente, o incluso tenía alguna afinidad con ellos. Esto incluía, no necesariamente en orden de importancia, a fotógrafos como tales y a artistas que utilizaban la fotografía y evitaban el enfoque multimedia, y que de algún modo se sujetaban a los serios problemas estéticos de la fotografía (Evans y Dan Graham, por ejemplo), así como a creadores en otras artes cuyo trabajo me parecía que estaba, en cierta forma, relacionado con aquellas ideas estéticas, formas que no siempre, ni necesariamente, podía explicarme, pero que según mi intuición existían (pintores tradicionales como Manet, Cézanne y Velásquez; artistas más recientes como Jackson Pollock y Carl Andre, cuyos trabajos me revelaban algo a lo que llegaré pronto; cinefotógrafos como Néstor Almendros, Sven Nykvist y Conrad Hall; directores y escritores como Luis Buñuel, Rainer Werner Fassbinder, Robert Bresson, Terrence Malick y Jean Eustache).

Creo que es bastante evidente cómo los cinefotógrafos, cineastas y pintores tradicionales contribuyen a la estética de la fotografía y, por lo tanto, no hay necesidad de ahondar la cuestión en detalle. Al reconocer estas afinidades, simplemente continuaba algunas cosas que ya formaban parte de la idea de la fotografía clásica. La fotografía, el cine y la pintura han estado interrelacionados desde la aparición de las artes más nuevas, y los criterios estéticos de cada una de estas expresiones están formados por los otros dos medios, a tal punto que podría decirse que existe casi un único grupo de crite-

rios para las tres formas de arte. El único elemento adicional, o nuevo, es el movimiento en el cine.

La obra de Pollock me impresionó desde que la vi por primera vez, siendo un niño, a fines de los cincuenta. En parte gracias a los escritos de Clement Greenberg y Michael Fried, la estudié y la miré con mayor profundidad durante los años sesenta. Para mí, la inmediatez física y la escala del trabajo de Pollock eran cualidades que establecían su afinidad con la fotografía. Hoy creo que esa afinidad era el elemento enigmático en mi fascinación por su trabajo. Ampliando aspectos de la noción de escala de Pollock, Frank Stella y Carl Andre, entre otros, separaron la cuestión del contexto inmediato de su estilo de pintar y de muchos de los valores excesivamente codificados de “los cincuenta”, de los que su trabajo era un ejemplo. Eso liberó algunas energías formales y técnicas, e hizo posible que fueran trasladadas a otro lado.

Aunque amaba la fotografía, a veces no me gustaba mirar fotos, particularmente cuando estaban colgadas en las paredes. Sentía que eran muy pequeñas para ese formato y que se veían mejor cuando estaban en libros o cuando hojeaba álbumes. Sin duda me encantaba mirar pinturas, particularmente aquellas realizadas en una escala lo suficientemente grande como para ser vistas en una habitación. Creo que ese sentido de la escala es uno de los regalos más preciosos que nos da la pintura occidental.

La gente que escribe sobre arte en general cree que mi trabajo deriva siempre, directamente, del modelo de pintura decimonónica. Eso es en parte cierto, pero en las respuestas críticas a mi trabajo esta idea se exageró y se aisló. No me interesa en absoluto hacer referencia a los géneros del arte pictórico del pasado. Principalmente, extraje dos cosas de la tradición pictórica occidental hasta el siglo XIX: el amor por las imágenes, que creo que es, al mismo tiempo, un amor por la naturaleza y por la existencia misma, y una idea del tamaño y la escala propios del arte pictórico, y por lo tanto del sentimiento ético del mundo expresado en el

arte pictórico. Con esto me refiero a la escala del cuerpo, a la elaboración de pinturas en que los objetos y las figuras están pintados de manera que parecen estar, aproximadamente, en la misma escala que la gente que mira el cuadro. No quiero decir con esto que no existan otros enfoques válidos o interesantes con relación al tamaño de un cuadro; quiero decir que la escala natural es un elemento central en toda valoración de una escala apropiada.

Las pinturas y algunas de las esculturas hechas por la Escuela de Nueva York y la generación que vino después intensificaron este sentido de escala y de cualidad física. Haber estado involucrado con ese arte cuando era joven me ayudó a relacionar lo que me molestaba de la fotografía con cualidades de otras formas de arte, que guardaban indicaciones valiosas sobre aspectos del quehacer fotográfico. Me parecía que una escultura de Andre tenía afinidades con *Las Meninas* porque ambas tenían la misma escala. Es posible imaginarnos de pie sobre una escultura de Andre y al mismo tiempo mirando *Las Meninas*; la experiencia entera resonaría porque los artistas, tan diferentes en otros aspectos, están de acuerdo en la relación de su objeto con el cuerpo de los espectadores, como también, por supuesto, con sus propios cuerpos en el momento de realizar la obra.

El gran ensayo de Michael Fried, “Art and Objecthood”, de 1967, critica el énfasis en y el aislamiento de la presencia física de los objetos de arte. Sostiene que cuando las obras de arte permiten verse reducidas a su aparentemente fundamental estatus ontológico, en cuanto objetos físicos, y renuncian al ilusionismo que siempre las ha distinguido, se pierde algo significativo. Fried no entendía por “ilusionismo” la ilusión de la perspectiva tradicional, sino su forma subsiguiente en cuanto cualidades “ópticas” de lo que según él era la mejor pintura abstracta de aquel momento.

Para mí, la cualidad óptica se refería tanto a la pintura abstracta (como sostenía Fried), como al ilusionismo pictórico tradicional y, como parte de éste, al carácter óptico de las fotografías. Me fascinó ver a

Fried cambiar abruptamente de enfoque, a fines de los sesenta, y pasar del arte abstracto al arte pictórico del siglo XIX. Intuí que entre sus intereses y los míos existía una afinidad importante.

A partir de "Art and Objecthood" se puede afirmar que si una obra de arte simplemente le apuesta a lo físico e inmediato, habrá perdido su posibilidad esencial como arte serio y se habrá reducido al escenario repetitivo del encuentro entre un objeto, o grupo de objetos en el mundo, y la persona que mira ese objeto. Pronto se hizo evidente que el tipo de objeto que era se volvía arbitrario. Para quienes querían ir más allá de los criterios canónicos del arte occidental, este "escenario" del encuentro con el remanente de una obra de arte parecía ser una dirección nueva y profunda. Sin embargo, el tiempo no trató bien a esa postura. Fried demostró que la ilusión es esencial. Ese aspecto de su trabajo me condujo al problema del tamaño de las fotografías, y me di cuenta de que al hacer fotos a escala natural, o a una escala próxima a ésta, se podía hasta cierto punto practicar la fotografía de una manera diferente a la acostumbrada.

No era cuestión de hacer "fotografías grandes", como para Velásquez tampoco había sido cuestión de hacer "pinturas grandes". El nuevo sentido de la escala no era importante en sí mismo, y aislado no es nada nuevo; desde que existen las ampliadoras, se han ampliado las fotografías.

Me interesaba la discusión de lo que Greenberg y Fried llamaban "literalismo" (*literalism*), aunque reconociera la calidad de la crítica al literalismo como superior. Me interesaba en el problema —aunque sentía que había sido resuelto— porque no creo que en una discusión, si es sostenida en un nivel alto, exista un "perdedor". Así que si bien no quería que mi trabajo fuera literalista, valoraba el modo en que Judd o Andre imponían la cuestión del tiempo y el espacio presentes; esto volvía a la cuestión de la escala natural más compleja e interesante de lo que hubiera sido si sólo se tra-

tara de una reelaboración de los enfoques pictóricos de los siglos XVII o XIX.

Algunos piensan que la iluminación de fondo de mis fotografías a color crea una especie de "paréntesis", de modo que su mera existencia como "imágenes de las cosas del mundo" pueda verse con recelo y los constituyentes físicos de su realización puedan mostrarse explícitamente. Eso las vincula con la postura de la vanguardia, en el sentido de revelar la hechura de la obra a través de la experiencia y de la obra, y así evita que sean "simplemente imágenes tradicionales de las cosas". Quizás esto sea cierto, pero para mí la iluminación de fondo era entendida como una especie de preservación de algunos aspectos del literalismo en la construcción de la imagen.

El cambio de escala significaba un complejo de leves transformaciones de énfasis en el canon de la fotografía artística. En mi mente, o al menos en una parte de ella, no me estaba apartando demasiado de la estética canónica del arte de la fotografía. Al mismo tiempo, empezaba a llamar a mis fotos "cinematografía".

Estaba preocupado por resolver la cuestión formal y estética de la escala en un marco de referencia en que las lecciones que deseaba aprender de la pintura se identificaban, e incluso se confundían, con aquellas que se podían obtener del cine. La escala nada tenía que ver con esto, porque no creo que exista una gran relación, si es que hay alguna, entre la manera en que vemos imágenes en movimiento en el cine y la manera en que experimentamos imágenes estáticas, colgadas de una pared, en una habitación iluminada.

La "cinematografía" hacía referencia a las técnicas que están normalmente implicadas en la elaboración de imágenes en movimiento: la colaboración con *performers* (no necesariamente "actores", como lo demostraba el neorealismo), las técnicas y el equipo que los camarógrafos inventaron, construyeron e improvisaron, y la apertura a diferentes temas, maneras y estilos. Probablemente fuera exagerado identificar estas cosas

estrictamente con el cine y no con la fotografía fija, ya que los fotógrafos, en menor o mayor medida, han usado, prácticamente todos, las mismas técnicas y acercamientos; pero me ayudaba a concentrarme en lo que se necesitaba para hacer imágenes con el tipo de presencia física que yo buscaba.

En 1973, *Artforum* publicó "The Third Meaning: Notes on Some Eisenstein's Stills" de Roland Barthes. Me gustó la manera en que Barthes analizaba la experiencia del film a partir de imágenes fijas y estudiaba algunos cuadros individuales como si fueran más importantes que la imagen en movimiento. El análisis enfatizaba el hecho de que las películas están compuestas de fotografías fijas, que experimentamos en forma específica, e incluso peculiar. Vemos no tanto las fotos, sino destellos de su proyección, demasiado breves como para permitir que la imagen sea vista como es, es decir, estática, como lo son todas las fotografías. Esto me ayudó a concentrarme en el hecho de que las técnicas que normalmente identificamos con las películas son, en realidad, simplemente técnicas fotográficas y están, entonces, disponibles teóricamente para cualquier fotógrafo.

Pero no era cuestión de imitar técnicas cinemáticas o de hacer fotos que parecieran fotos fijas de una película. Sólo era cuestión de reconocer que las películas están hechas de fotografías y son esencialmente actos fotográficos. No tenía en mente ningún propósito específico, sólo mi sentido de los criterios en el arte pictórico, tal y como habían evolucionado, y que para mí reflejaban un estándar de calidad.

La noción de "cinematografía" era la causa de una de las situaciones más complejas y confusas que yo mismo había creado. Cineastas como Fassbinder y Godard manejaban maneras y estilos muy diferentes de una película a otra, o incluso en un mismo film. La franqueza y complejidad de su acercamiento fotográfico era, a la vez, notable y perturbadora; parecía causar estragos en la idea misma de "estilo". El cine parecía una forma en que los acercamientos múltiples, e inclu-

so contradictorios, se reconciliaban sin esfuerzos, como si ésa fuera una condición natural de la forma misma. Existe claramente un elemento de pastiche, de referencia irónica a varios otros films y estilos en este acercamiento, pero eso me parecía menos importante que la condición experiencial producida por el cambio abrupto de un estilo a otro, o de una manera a otra, que funcionaba tan bien en películas como *Fox and His Friends* o *Passion*, y que no veía en la obra de la mayor parte de los fotógrafos. El hecho de que Godard y Fassbinder pudieran haber estado imitando a sus maestros, como Fuller o Sirk, con mayores o menores dosis de ironía, era evidente pero insignificante.

Al mismo tiempo, los ambientes totalmente unificados, creados por obras realistas o neorealistas del mismo período, como *Accattone* y *El evangelio según San Mateo* de Pasolini, *Mouchette* de Bresson y *La maman et la putain* de Eustache, postulaban claramente otra propuesta estética fundamental, arraigada en la fotografía documental, que no requería de ningún manierismo estilístico, referencialidad o "intertextualidad". Eran películas comprometidas con el estilo directo, garantizado por la naturaleza de la fotografía documental y, en ese sentido, eran afines en términos de calidad. Con frecuencia, eran mejor que cualquier otra cosa.

Pero no absolutamente mejores. De las escenas oníricas y fantasías eróticas de Fassbinder al elevado artificio del cine de estudio y los mundos imaginarios, fuera del marco del tratamiento documental, hay sólo un breve paso temporal, espacial y cultural. El cine, como tal, no sugería la necesidad de una elección entre el espacio imaginario del estudio y la realidad directa del enfoque documental. El espíritu brechtiano con el que Jean-Marie Straub y Danièle Huillet hicieron *No reconciliados*, en 1966, u *Othón*, en 1969, películas que vi a principios de los setenta, sugería que también podía haber una apuesta teórica, e incluso política, en perseguir el hilo de la indecisión en el estilo o en la técnica, en no elegir entre el hecho y el artificio, en trabajar sólo a la sombra de la decisión, en dudar.