

*Cuentos posibles* es la exposición de Jeff Wall más completa hecha hasta el momento en el Estado español. Treinta y cinco *tableaux* fotográficos —de los doscientos realizados por el artista desde 1978— que concentran una extraordinaria diversidad de temas, formatos, tonalidades y registros, y que sitúan la obra del fotógrafo canadiense entre la descripción documental y la ficción, o los cuentos posibles.

# Jeff Wall

## CUENTOS POSIBLES



24.05 – 13.10.2024



Ajuntament de  
Barcelona

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

*After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue (detalle), 1999-2001.*  
Transparencia sobre caja de luz.  
© Jeff Wall.



Al contrario de esa cierta idea que entiende la fotografía como un arte prolífico, Jeff Wall «sólo» ha producido doscientas imágenes, y eso desde 1978 (fecha de su primer cuadro registrado): es decir, una media de 4 o 5 al año. Siempre ha trabajado *obra por obra*, enfatizando así la autonomía del cuadro. Cada nueva imagen aumenta y vuelve más compleja una red abierta de temas, motivos y figuras, atravesada por todo un juego de ecos y analogías. Entre los polos de lo «cinematográfico» y lo «documental» —según sus propias palabras—, Wall ha conformado una red de argumentos y motivos que atraviesa los repertorios iconográficos y los géneros de la tradición pictórica.

Aunque sea en proporciones variables, cualquier *tableau* fotográfico puede oscilar entre el fragmento y el mundo en sí mismo. Por el simple hecho de haber sido aislado mediante la forma autónoma del cuadro, el fragmento ya tiende a una cierta autosuficiencia, aun sin llegar a ser tan «completo» como una composición completa; se asemeja al *morceau de peinture* [pedazo de pintura], aunque a un pedazo que habría sido arrancado de una continuidad visual.

*Diagonal Composition* (1993) es una imagen de tamaño natural en relación al espectador. Se trata de una imagen pequeña, de 40 x 46 cm, porque el motivo, el rincón de un fregadero, es de pequeñas dimensiones. Está tratada al mismo tiempo como una cosa vista y como una imagen en tres dimensiones (composición-construcción) readymade. El título identifica el tema de la imagen con su geometría, es decir, con su estructura, y no con el lugar que representa: en este caso, un rincón del estudio del artista.

En ese momento de la trayectoria de Jeff Wall, las imágenes inspiradas en el cine que mostraban situaciones de acción

o, mejor aún, de interacción, eran predominantes. Desde el *tableau* fotográfico que marcó el comienzo de su obra, *The Destroyed Room* (1978), Wall se ha dedicado a explorar en la práctica lo que habían sido y lo que aún podían ser los inicios del cine y sus efectos en la fábrica de imágenes estáticas, pictóricas o fotográficas. Pero, en paralelo a esta vía principal, también ha desarrollado un importante registro de imágenes descriptivas más o menos documentales. La primera de ellas, *Steves Farm, Steveston* (1980), se presenta en la sala 3.

Hemos decidido colocar *Diagonal Composition* en la entrada de la exposición para señalar la problemática de la composición en tanto que *construcción*, algo que en su obra es omnipresente y que a menudo aparece combinado con el registro de lo pintoresco (registro que Wall calificó como «tan afín al espíritu de la fotografía»). Hay otras dos imágenes de pequeño formato que llevan el mismo título (Wall no suele trabajar en serie, y cuando lo hace es siempre sobre temas descriptivos). En la segunda vemos un nuevo fregadero sucio. La tercera incluye los utensilios de algún tipo de operación de limpieza (cubo y fregona). Esta se presenta en la penúltima sala de la exposición, donde recuerda al pequeño montaje de objetos que hay en el suelo de *Morning Cleaning* (vista interior del pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona, 1999; sala 7); la indicación geométrica también vale para el corte de la tumba inundada que aparece representada en el último *tableau* de la muestra.

En la primera sala, *Diagonal Composition* comparte espacio con *Trap set* (2021), una imagen reciente, casi monocromática, en la que aparece un sotobosque visto de cerca, y en el que se adivina un objeto que resulta ser una trampa para animales pequeños. Obviamente, la imagen juega con la idea de la representación (*depiction*) o composición entendida como una trampa de la mirada, asociada a lo pintoresco de un rincón de naturaleza. La trampa es un artefacto, una *pequeña construcción* –podríamos añadir «humana»– relacionada con *Odradek* (1994; sala 6). La proximidad con *Diagonal Composition* sugiere el principio de una tipología pictórica del artefacto.



*Diagonal Composition*, 1993.  
Transparencia sobre caja de luz, 40 x 46 cm.  
© Jeff Wall.



*The Thinker* (detalle), 1986.  
Transparencia sobre caja de luz.  
© Jeff Wall.

En la segunda sala, la posición de *Diagonal Composition no. 2* (1998) propicia el despliegue de la estructura pictórica en el espacio de la exposición: en efecto, el hecho de pasar del primer al segundo ámbito implica trazar una diagonal que nos lleva de un cuadro al otro. Se produce otra relación más, en forma de vis a vis, entre *Trap set* y una nueva imagen del bosque. Con *Forest* (2001), una fotografía en blanco y negro, aparece la primera imagen de acción de la muestra. Wall ha representado muchas veces *incidentes dramáticos* (entendiendo «dramáticos» según la primera acepción del término: relativa a la forma teatral o narrativa del «drama»). En este caso hay una mujer vista de espaldas que abandona una acampada improvisada. Esta primera figura resulta enigmática, lo mismo que lo es el argumento no escrito del que participa. *Forest* describe y sobredimensiona el lugar tipo, el topos retórico de una peripecia (o anécdota) dramática.

Las salas 3 y 4 están dedicadas a la idea de movilidad vinculada con el paisaje urbano y el paisaje suburbano o periurbano, *After 'Landscape Manual'* (1969/2003) y *Steves Farm, Steveston*. Se trata de la movilidad del paseante, que en las ciudades norteamericanas se desplaza en coche. Wall nunca ha dejado de explorar desde esta óptica su ciudad natal, Vancouver.

*Rear view, open-air theatre* (2006) representa la parte de atrás (el dorso) de un pequeño teatro al aire libre, que queda monumentalizado por la imagen; *Morning Cleaning*, en el otro extremo de las cuatro salas que siguen. Las dos imágenes de la sala 4, *Siphoning fuel* y *Men move an engine block*, ambas realizadas en 2008, confirman la importancia del objeto «coche» en la temática urbana. Ambas sugieren una fuerte presencia física de la máquina, análoga a la presencia arquitectónica de *Rear view*. También son los dos primeros cuadros de la exposición en que aparecen figuras de un modo tan claro, en que la imagen está netamente construida a partir de la relación que se establece entre unas figuras, un lugar y una acción. En ambos casos, el tema se resume en un momento aislado de una actividad tan explícita como enigmática. En *Siphoning fuel*, ¿qué hace ese hombre sacando gasolina de un depósito?, ¿qué pasa con la niña que hay sentada en la hierba? (está esperando, se aburre).



Aunque puede que lo que suscitase la imagen y condensase su interés dramático fuera el contraste entre el cuerpo frágil de la niña y los coches enormes. Todo el juego está entre cuerpos y máquinas. En *Men move an engine block*, el motor trasladado en una lona evoca la idea de un cuerpo siendo transportado.

---

La sala 5, la más amplia, reúne una serie de imágenes que juegan con la relación de lo próximo y lo lejano, básica en la experiencia de la captura. Agrupar esas cuatro imágenes es una forma de interrogar la doble orientación de la composición dramática: la cinematográfica y la monumental. Las cuatro situaciones que en ellas se representan alzan testimonio de la callada violencia de las relaciones sociales, tal como se manifiesta a diario en el espacio urbano de las metrópolis. *The Thinker*, de 1986, está inspirada en un proyecto de monumento concebido y grabado por Durero, y responde a un guion meticulosamente elaborado (no escrito), puesto que consiste en producir un segundo monumento mediante la fotografía. Según Wall, *The Thinker* es un «monumento al desencanto»: el hombre, al que le han dado una puñalada por la espalda, es un trabajador mayor, pariente lejano de los campesinos alemanes alzados en revuelta en el siglo XVI, denunciados por Lutero, y sometidos de forma violenta. Este tipo de cortocircuito monumental, eventualmente suscitado por la imaginación alegórica, es precisamente un modo de hacer recurrente en la obra de Wall. De hecho, durante los últimos años ha experimentado un regreso bastante notorio. En un plano más o menos realista, está presente en la segunda parte de la exposición, en la sala 11, con *Two eat from bag* (2008), pero sobre todo con la efigie, más reciente, de la mujer que considera la posibilidad de zurcir un agujero en un calcetín en *Maquette...* (2023; sala 11).

Este nuevo proyecto ficticio de monumento tiene en común con *The Thinker* una concepción parecida del realismo alegórico. La elección del escenario y la concepción de la figura nos recuerdan hasta qué punto la idea de monumento, en toda la obra de Wall, pasa por el tamiz de lo cotidiano y

por una especie de reducción. Eso en *The Thinker* resulta evidente. Mientras el paisaje conduce la mirada a lo lejos, hasta las torres del centro de Vancouver, el personaje que aparece en primer plano está instalado ahí como si fuera una escultura. Wall explicó cómo estaba compuesto el pedestal: «Un tocón de árbol, un trozo de bordillo de acera y un bloque de hormigón. Ahí se recoge el bosque, que es donde todo empezó, las carreteras adoquinadas, y los bloques que conforman los edificios»<sup>1</sup>. La relación entre lo próximo y lo lejano es la misma que existe entre el objeto (fabricado) y el paisaje.

*Approachy Listener*, dos obras de 2014 y 2015 respectivamente, expuestas juntas en la misma sala, se hacen eco de *A man with a rifle* (2000). Para referirnos al procedimiento reglado y cauteloso de una investigación, ya sea fotográfica o de cualquier otro tipo, normalmente hablamos de «enfoque»; como también hablamos de enfoque para referirnos a las primeras aproximaciones que nos permiten valorar la posibilidad de una toma de contacto. El hombre del rifle imaginario podría ser el objetivo de este enfoque. Del mismo modo que él apunta a algo que nosotros no vemos, tampoco podemos compartir la experiencia de quien escucha (el *listener*), ni entender la de quien se aproxima a ese refugio hecho con cartones. Sin embargo, la identificación de los elementos iconográficos nos permite abrir una interpretación a modo de enfoque. Ante el enigma de la imagen, el espectador se convierte en investigador. Sin embargo, sólo quien halla en ello un placer estético puede participar del juego: «Lo que buscamos y respetamos en el arte no es una expresión original ni el interés de un público, sino el propio proceso de figuración cuando trata de producir una imagen sencillamente precisa; una precisión que tiene en sí misma un valor de formación en la experiencia del mundo».<sup>2</sup>

—

Los *tableaux* de Jeff Wall parecen retomar casi todos los géneros y las maneras de la tradición pictórica figurativa, aumentadas las innovaciones generalmente atribuidas a la fotografía,



sobre todo la «instantánea». Esta tradición se basa en el respeto de lo verosímil, con sus convenciones retóricas y su repertorio de temas, figuras y lugares comunes. Pero también ha sido siempre el escenario de otro tipo de trabajo figurativo en el que cabe reconocer los mecanismos de condensación y desplazamiento de la imaginación onírica, eventualmente transmitidos por la literatura. Dice Jeff Wall: «En 1994 fui a Praga a buscar a Odradek, y conseguí fotografiarlo en una de las casas de la ciudad.»

Inspirado en un relato de Kafka, *Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994* representa a una chica joven bajando las escaleras de un antiguo edificio de la capital checoslovaca (la dirección y la fecha aparecen indicadas en el título). En ese pasillo de la planta baja, debajo de la escalera, se adivina una pequeña forma: Odradek. El título alemán del relato *Die Sorge des Hausvaters* («La preocupación del padre de familia») conlleva la idea de casa: el padre de familia es también, y ante todo, el señor de la casa, que está preocupado por la presencia en su domicilio de un ser incomparable, heterogéneo, híbrido y monstruosamente persistente.

Odradek es una muñeca y al mismo tiempo un prodigio caído del cielo, un ángel terrestre, un microcosmos y una figura del disparate. Escribe Kafka:

A primera vista se asemeja a un carrete de hilo plano y en forma de estrella, y, de hecho, también parece que estuviera recubierto de hilo; aunque a decir verdad sólo podría tratarse de trozos de hilo viejos y rotos, de los más diversos tipos y colores, anudados entre sí, pero también inextricablemente entreverados. Pero no es tan solo un carrete, sino que del centro de la estrella surge una pequeña varilla transversal a la cual se une otra en ángulo recto. Con ayuda de esta última varilla a uno de los lados, y de una de las puntas de la estrella al otro, el conjunto puede mantenerse erguido como sobre dos patas.<sup>3</sup>

Para ilustrar el texto, Wall fabricó una maqueta del pequeño ser híbrido, embrollado y enigmático.

Más allá de que también representa un *interior con figura* (a diferencia de todos los grandes *tableaux* de las salas anteriores, que describen espacios exteriores, urbanos o periurbanos), *Morning Cleaning* puede parecer una obra opuesta a *Odradek* en todos los sentidos. Sin embargo, las dos piezas están íntimamente relacionadas; su encuentro tuvo lugar en Barcelona en 1999, el año de creación de *Morning Cleaning*. La gran imagen (351 cm de base) es esencialmente una vista de la réplica, llevada a cabo entre 1983 y 1986, del pabellón que el arquitecto alemán Mies van der Rohe diseñó para la exposición universal de 1929. El pabellón –de acero, vidrio y mármol, y reconstruido de forma exacta en su emplazamiento original en Montjuïc– es un monumento de la arquitectura moderna que ensalza la apertura y la transparencia. Eso en la imagen queda confirmado. La luz de la mañana distingue los planos, iluminando las superficies de mármol y el suelo de travertino claro, azulado por el reflejo del muro exterior. Un hombre limpia las ventanas.

Aquí, como en otros lugares en la obra de Wall, transparencia y limpieza van de la mano. Apelan a un cuidadoso trabajo de mantenimiento. Pero en el suelo, junto al hombre que limpia, aparece un pequeño motivo adicional, más bien inesperado en el contexto general de pureza. Antes de constatar que se trata de la combinación de dos elementos funcionales –un secador de cristales y un trapo–, recuerda a un residuo o a algún ensamblaje extraño que ejerce de parásito en la construcción arquitectónica.

Lo mismo que Dan Graham (1942-2022), con quien estuvo muy vinculado, Wall se ha interesado por la utopía de la casa de cristal, para revelar sus derivas, sus resonancias contradictorias, su contenido fantástico. Mientras estaba trabajando en *Morning Cleaning*, en el pabellón de Montjuïc presentó una importante contribución a este corpus crítico, trayendo la imagen de *Odradek* en Praga y también la pequeña escultura correspondiente. Así pues, durante un tiempo *Odradek* estuvo alojado al abrigo de la majestuosa cortina roja del Pabellón; gracias a Wall, pasaba del hueco de la escalera de un antiguo edificio de Praga al espacio luminoso de la casa de cristal. Semejante desplazamiento estaba uniendo dos polos opuestos de la modernidad.

En el año 2000, *Morning Cleaning* se mostró Barcelona en una exposición titulada *La arquitectura sin sombra*. Por aquel entonces, Wall explicó:

Me he dado cuenta de que en los últimos años he realizado una serie de imágenes relacionadas de una forma u otra con el tema de la limpieza, el hecho de limpiar, o las tareas del hogar. Hay mucho que decir sobre lo sucio y lo limpio. Es una oposición semejante a «lo crudo y lo cocido». A mí me gusta que las cosas estén limpias y ordenadas. Un lugar cuidadosamente arreglado puede ser muy hermoso, como el jardín en el Ryoan-ji de Kioto, o mi cuarto oscuro cuando está todo bien limpio y en perfecto orden. Pero también me gustan los lavabos sucios, la ropa húmeda que veo todo el tiempo tirada en el suelo del callejón de detrás de mi estudio, las piscinas vacías con charcos de un líquido costroso, y todas las otras cosas pintorescas tan afines al espíritu de la fotografía.<sup>4</sup>

La mención a los lavabos sucios es una alusión a *Diagonal Composition*, el cuadro de pequeño formato que abre la exposición.

---

Tras atravesar las dos salas dedicadas a *Odradek* y *Morning Cleaning*, el recorrido de la exposición conduce a otros lugares más o menos vinculados con el refugio de cartones de *Approach*. En este sentido, *Burrow* (2004) ya nos muestra la entrada de un refugio excavado en el suelo de un terreno baldío. La estricta sobriedad documental de esta vista en blanco y negro, mate, gris, es la antítesis del decorado construido en 1999-2000, partiendo de la novela de Ralph Ellison, *Invisible Man*. *Burrow*, en cambio, sugeriría la existencia de otro «hombre invisible» que viviría bajo tierra.

Refugiado en su guarida iluminada, el personaje de Ellison, como puede suponerse, está ocupado en una actividad literaria clandestina (*underground*). Su postura responde al ejercicio de copia anatómica del aprendiz de artista Adrian

Walker (1992; sala 7). El personaje se ha construido un «agujero», una cueva subterránea en Manhattan (Harlem); Wall precisa:

El techo está cubierto por 1.369 bombillas que el hombre invisible ha recogido, colgado, cableado y enchufado de forma ilegal. Y dice: «Mi agujero es cálido y está lleno de luz. Sí, lleno de luz. Dudo que en toda Nueva York haya un sitio más brillante que este agujero mío, y no estoy excluyendo Broadway [...]».

En *Burrow* es al revés. Nada de esa exuberancia. Pero la imagen en blanco y negro vincula muy bien el concepto de invisibilidad con los de ausencia y secreto. El título alude a un relato de Kafka, «La obra» («Der Bau», «The Burrow» en su traducción inglesa). Podemos entender de qué se trata sin caer en la tentación de contarnos una historia. Desprovista de todo pintoresquismo, de todo pathos, la imagen se limita a representar el lugar de conjunción –o la fina brecha– entre supervivencia y desaparición, entre vivir y enterrarse.

La sala 9, la última de la primera parte de la exposición, retoma el tema del enfoque de lo invisible, o de lo invisible enfocado. *Just Washed* (1997) recuerda el paradigma de la limpieza, asociado en este caso al pequeño objeto familiar e informe que constituye el trapo recién sacado de la lavadora; las marcas de su uso son restos visibles. En *A woman with a covered tray* (2003), la atmósfera es lluviosa, pero el paño blanco que cubre la bandeja capta la luz. El trapo ha sido sustituido por la forma regular del paño immaculado. La mujer, vista de espaldas con la bandeja cubierta en las manos, está perfectamente inscrita en el marco aunque se dispone a salir de él. Está cruzando un umbral o a punto de cruzarlo. La vista en ligero picado sugiere una mirada fuera de campo desde una casa. El hecho de incluir una mirada en la estructura de la imagen –y con ella, el incluir a quien está mirando–, acentúa la analogía entre el rostro invisible y el plato cubierto. Volvemos a encontrarnos con el mecanismo del *tableau* como trampa de la mirada, como

captura imaginaria. El protagonista de *A man with a rifle* apuntaba a un objetivo invisible con un arma ausente. Pero un objeto visible también puede tener una presencia espectral. Es una cuestión de perspectiva y de luz (o de iluminación).

*Dawn* (2001) es la imagen típica de un lugar sin figura—como *Burrow*, pero de otra forma—, donde la ausencia de seres humanos evoca una presencia invisible, espectral. La imagen representa el misterio de una esquina al amanecer. Al principio, Wall había transformado el lugar (la calle fugaz) en escenario de un comercio urbano nocturno. Sin embargo, al final optó por descartar el elemento narrativo para desdramatizar la imagen y resaltar el efecto de la luz, especialmente sobre el trozo de roca, de modo que lo carga con una presencia suplementaria, lo mismo que los trozos de tela de las otras dos imágenes.

También cabría mencionar el teatro de *Rear view...* transformado en una lámpara gris por los destellos de las ventanitas. Por otra parte, resulta que la estatua de Georg Kolbe que hay en el pabellón de Mies van der Rohe es una alegoría del amanecer, a la que el personaje introducido por Wall responde como una contrafigura.

---

La segunda parte de la exposición está dedicada fundamentalmente a imágenes recientes, a pesar de que en las últimas salas (13-15) hay tres obras más antiguas, las tres en cajas de luz: *Insomnia* (1994), *Diagonal Composition no. 3* (2000) y *The Flooded Grave* (1998-2000). En 2007, fecha de las primeras imágenes sobre papel en color, Wall dejó de presentar imágenes en cajas de luz. Antes ya había empezado a producir imágenes de gran formato sobre papel en blanco y negro; en 1997, en el marco de la Documenta X de Kassel, presentó un primer conjunto. Al descartar la caja de luz, estaba indicando claramente que, para él, la imagen-objeto publicitaria había dejado de ser una referencia. Al principio había optado por un enfoque de la imagen que le permitía proponer una crítica recíproca entre pintura y fotografía. En la década de los

ochenta, trató de producir lo que él llamaba «un opuesto específico a la pintura»<sup>5</sup>. Veinte años más tarde, esa opción pasó a un segundo plano, y empezó a poner en juego un espectro de imágenes más amplio, así como a incorporar una especie de continuidad histórica. Aplicada entre otros al ámbito sin fronteras de lo cotidiano, la fotografía le permitió retomar la tradición de las bellas artes centrada en la práctica de la representación (*depiction*).

No hemos tratado de dar cuenta de una cronología ni de reconstruir una evolución. Lo que hemos hecho es integrar el contexto barcelonés siguiendo la pista de *Morning Cleaning*, que conduce a *Odradek* y al personaje del hombre del subsuelo (*Burrow*). Por lo demás, hemos seguido los hilos que unen unas imágenes con otras, y que tienden entre sí vectores de transformación.

En la sala 10 encontramos una imagen de 2019, *Man at a mirror*, y una perspectiva de *Two eat from bag*, que veremos en la siguiente habitación. A Wall le gustan los títulos que se limitan a ofrecer indicaciones literales y que parecen repeler la interpretación, o por lo menos mantenerla a una cierta distancia. A veces, la indicación exacta del lugar fotografiado subraya una intención documental o el contenido documental de una ficción. Ese es el caso, por ejemplo, de *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*.

El extenso título de *Maquette... (2023)* forma un pequeño poema alegórico:

*Maquette for a monument  
to the contemplation  
of the possibility of mending  
a hole in a sock*

[Maqueta para un monumento / a la contemplación / de la posibilidad de zurcir / el agujero de un calcetín]

Por el contrario, el título *Man at a mirror* está limitado a un dato literal que ofrece un mínimo de información, o incluso menos: una simple indicación que obliga al observador a interrogarse sobre la imagen, del mismo modo que se interroga el personaje sobre el mensaje que hay en el espejo. Esa idea de *mensaje*, sugerida de un modo muy intenso, es tan determinante aquí como lo era la noción de *copia* en la obra *Adrian Walker...* El confort y el fulgor convencionales de la habitación del hotel constituyen una decoración típica de serie de televisión. Pero todo el juego reside en la interrogación al espejo. *Man at a mirror* revela la intrusión de lo fantástico dentro de la *lingua franca* del kitsch.

La antigua ciencia de los espejos –o catóptrica– siempre ha favorecido todo tipo de especulaciones sobre los arcanos de la imagen y la semejanza. En tanto que soporte de una incesante formación de imágenes efímeras, el espejo también puede convertirse en soporte de otro tipo de inscripciones. *Man at a mirror* es una prueba de ello. Aquí, la imagen aviva la claridad del espejo. El personaje acaba de aparecer en el escenario de la habitación de hotel; descubre un mensaje escrito con letras blancas sobre el espejo –con el pequeño jabón que hay encima de la mesa– que sin duda está dirigido a él; un mensaje que le asigna un papel en algún tipo de intriga. Nosotros, los espectadores, no podemos leer la inscripción. Existe un poderoso lugar común de la teología cristiana que sugiere que la percepción reflejada, indirecta, «en enigma», es el único acceso posible a la trascendencia. Lo invisible se confunde así con lo indescifrable.

En tanto que objeto, y a diferencia del cuadro, el espejo se desvanece en favor de la imagen que acoge, ejerciendo de soporte no permanente. Es algo que podemos comprobar en las salas 13 y 14, con *Changing room* (2014) y *Mask maker* (2015). En el fondo, cualquier probador es en sí mismo una habitación de espejos. Pero esta es diferente, ya que la cuarta pared ha sido sustituida por la cámara fotográfica (la cortina puede incluso evocar la cabina de un fotomatón). El protagonista de *Mask*



*maker* usa un escaparate como espejo. Lo cual es prueba de la capacidad de expansión del mecanismo catóptrico.

Hay un hecho determinante: cuando el espejo está colgado de una pared sigue siendo el vector paradigmático del espacio ilusionista, creado por el cuadro fotográfico instantáneo.

También es cierto que el cuadro instantáneo procede de una técnica de registro que no es la reproducción (fugitiva) en espejo. En las salas 12 y 13, *Boy falls from tree* (2010) e *In the Legion* (2022) nos presentan sendos acontecimientos accidentales. El niño que cae de un árbol en el fondo del jardín y el acróbata aficionado están emparentados. Evidentemente un salto no es una caída, incluso podría decirse que es lo contrario; pero está clarísimo que el hombre no ha tomado el impulso necesario: confiaba demasiado en su capacidad de vencer a la fuerza de atracción terrestre.

---

Las salas 12, 13 y 14 conforman una continuidad basada en el tema recurrente de la gravedad. Si la imagen-cuadro presenta (y parece lograr) una especie de permanencia que difiere del carácter fugitivo de la imagen especular, es porque se somete, como todos los cuerpos, a la fuerza de atracción terrestre.

Para la concepción de la imagen-cuadro de Wall, el peso de los cuerpos y la presencia del suelo siempre han estado estrechamente vinculados. *Insomnia* (1994; sala 13) recuerda a una de las vías del realismo fantástico, que aquí dialoga con la temática burlesca de *In the Legion*.

En la primera parte de la exposición, la materialidad del suelo ya estaba muy presente con las imágenes de sotobosque, *Burrow* o con *Siphoning fuel*. Desde una selección de obras distinta, podríamos haber seguido el hilo de lo que Wall, en referencia a Manet, ha llamado «la utopía del almuerzo sobre la hierba». En las salas de La Virreina, el insomne ha encontrado un nuevo refugio. En 1994 se metió debajo de la mesa de la cocina, participando así, aunque de forma involuntaria, en la construcción de una nueva «composición diagonal». Hoy el cuadro puede compartir espacio con obras

más alegres. Como si de una cápsula del tiempo se tratase, ha conservado su extraña gravedad imaginaria, que en gran medida se debe a la perspectiva abrupta establecida en relación al escenario. Obviamente, el alargamiento del cuerpo femenino de *Changing room* contrasta con el hombre echado en el suelo. Pero si nos acercamos a estas dos imágenes surge una analogía. En el fondo, y como la bien llamada *changing room*, una cocina puede ser un lugar para la transformación. Puede que el hombre con insomnio que abandona su cama y va a buscar el contacto del suelo bajo la mesa de la cocina también esté intentando cambiar, él también.

Entre las imágenes recientes, *Weightlifter* (2015; sala 14), en blanco y negro, pone de manifiesto de un modo notorio el rol de la gravedad y la presencia plástica del modelo aislado. Normalmente asociamos la presencia de una figura con el «peso» de la imagen correspondiente. Aquí, el esfuerzo del levantador de pesas se contagia al espacio en que este se sitúa y a la geometría monumental del gimnasio, pero también a la materialidad de las superficies y los rastros de uso de las mismas. Podríamos temer que las grandes dimensiones diluyeran la calidad táctil de las impresiones; pero no es así. Wall se interesa por el blanco y negro en base a la transposición de texturas en tonos de gris.

Con *Boy falls from tree* –que materializa el tema de la gravedad–, la sala 12 es también el lugar donde los vínculos discursivos entre las imágenes pueden parecer más relajados, incluso casuales. En realidad, las cuatro imágenes que aquí se presentan (dos de las cuales forman parte de un díptico) coexisten sobre todo gracias a una atención muy parecida a los efectos de luz y de textura. En *Boy falls from tree* pueden apreciarse los matices de color de la vegetación y el brillo vibrante del árbol reflejado en el niño y en la valla de madera. Ese mismo desplazamiento de la luz lo hallamos también en las imágenes en blanco y negro, acentuado por la atención que en ese caso se presta a los valores, con independencia del color. En *Rock surface* (2006), el deslizamiento es el de la mirada, que aquí



*A Woman with a necklace (detalle), 2021.*  
Impresión en gelatina de plata.  
© Jeff Wall.



*The Flooded Grave* (detalle), 1998-2000.  
Transparencia sobre caja de luz.  
© Jeff Wall.

se desplaza a la superficie de la roca, aplazando el marco de la captura. A la imagen del suelo –como campo de acción y punto de apoyo para tal o cual figura–, aquí se añade la experiencia de un material táctil revelado por la luz.

Esta dimensión se manifiesta ampliamente en los contrastes y los matices de iluminación sabiamente trabajados en *A woman with a necklace* (2021). La joven contempla un collar brillante que probablemente ha sacado de la cajita que hay abierta encima de la mesa de centro en primer plano. El enigma del cuadro queda condensado dentro de esa contemplación interrogativa. El collar suspendido sobre el sofá podría desempeñar el papel de motivo que media entre las dos figuras del *suspense instantáneo*: la caída (*Boy falls from tree*) y el salto (*In the Legion*). Pero la mujer está iluminada de un modo que nos obliga a presuponer una fuente de luz distinta. En sus piernas (y en la punta del sofá) la luz es más intensa que en su busto y en su rostro, los cuales, por contraste, parecen hallarse en la penumbra. Esa luz aparte, secundaria, intempestiva y fugaz sugiere un exterior invisible. En el fondo, la aparente armonía del escenario burgués es una construcción, un señuelo, lo mismo que la cocina de *Insomnia*.

La última imagen de la exposición, *The Flooded Grave*, vuelve a ser una composición diagonal. También es un agujero en el suelo, un paisaje doble, realista y visionario, además de otras muchas cosas. Una composición híbrida que combina vista y visión, observación y alucinación.

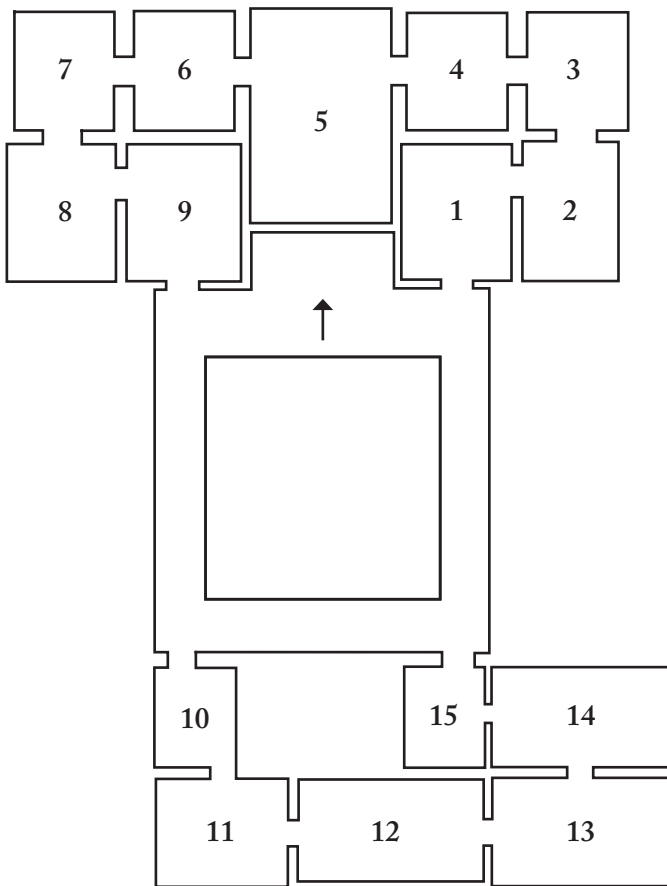
Wall nos sugiere que podríamos imaginar a alguien cruzando el cementerio en una tarde lluviosa y deteniéndose ante una tumba recientemente abierta, llena de agua, un alucinante océano. Cuando fue expuesta por primera vez, en los Estados Unidos, esta imagen suscitó sorpresa y un enorme entusiasmo. Hubo exégetas que reconocieron en ella una inspiración simbólica, incluso simbolista. Lo que trata es sobre todo un lugar común muy poderoso: la asociación de la muerte con el sentimiento oceánico; la idea de la muerte como retorno al gran baño prenatal. El valor de la imagen no reside en su pathos sino en su precisión poética. La conjunción de la parte realista



(el cementerio) y la parte imaginaria (la visión mental) está perfectamente regulada.

En el fondo, una alucinación alojada en un entorno realista es algo con lo que normalmente nos encontramos en la literatura, sobre todo desde Flaubert. Pero puede que la alucinación no sea más que una hipótesis; podríamos dejarla de lado y afrontar el montaje de los dos planos heterogéneos en tanto lo que son: entonces el agujero cavado en el mar constituye una luminosa parábola sobre la relación metabólica que existe entre la vida y la muerte, cuando la profusión visible de la vida oceánica sustituye la descomposición invisible de los cuerpos enterrados en el suelo; cuando el ascenso del fondo marino sustituye al descenso del cuerpo a la tumba.

1. Jeff Wall, «At Home and Elsewhere», *Escritos y conversaciones* (ed. Jean-François Chevrier). Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2024.
2. Jeff Wall, «Conversación con Jean-François Chevrier», *Op. cit.*, p.236.
3. Franz Kafka, «La preocupación del padre de familia», *Ante la ley* (trad. Juan José del Solar). Barcelona: Debolsillo, 2005.
4. Jeff Wall, «Sobre la limpieza», *La arquitectura sin sombra* (ed. Gloria Moure). Barcelona: Polígrafa, 2000.
5. Els Barents en «Tipología, Luminiscencia, Libertad». *Escritos y conversaciones*, en Jeff Wall, *Op. Cit.*, p. 27.







GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA



Barcelona  
Capital Cultural  
i Científica

LA VANGUARDIA

**Texto y comisariado: Jean-François Chevrier,  
con la asistencia de Élia Pijollet**

D.L. B 9421-2024

**Con la colaboración de:**  
**Jeff Wall Studio, Vancouver**  
**White Cube, Londres**  
**Gagosian Gallery, Nova York**  
**Frac Grand Large — Hauts-de-France, Dunkerque**  
**Verbund Collection, Viena**  
**Collection Hesta AG, Uster**

La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo  
y festivos, de 11 a 20 h  
Entrada gratuita



#JeffWall

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina