

Contes possibles és l'exposició de Jeff Wall més completa feta mai a l'Estat espanyol. Trenta-cinc *tableaux* fotogràfics —dels dos-cents que ha realitzat l'artista des del 1978— que concentren una extraordinària diversitat de temes, formats, tonalitats i registres, i que situen l'obra del fotògraf canadenc entre la descripció documental i la ficció, o els contes possibles.

Jeff Wall

CONTES POSSIBLES



24.05 – 13.10.2024



Ajuntament de
Barcelona

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue (detall), 1999-2001.
Transparència sobre caixa de llum.
© Jeff Wall.

Al contrari d'una certa idea que entén la fotografia com un art prolífic, Jeff Wall «només» ha produït dues-centes imatges, i des del 1978 (data del seu primer quadre registrat): és a dir, una mitjana de quatre o cinc l'any. Sempre ha treballat *obra per obra*, emfatitzant l'autonomia del quadre. Cada nova imatge augmenta i fa més complexa una xarxa oberta de temes, motius i figures, travessada per tot un joc de ressons i analogies. Entre els pols de la «cinematografia» i el «documental» —segons les seves pròpies paraules—, Wall ha conformat una xarxa d'arguments i motius que travessa els repertoris iconogràfics i els gèneres de la tradició pictòrica.

Encara que sigui en proporcions variables, qualsevol *tableau* fotogràfic pot oscil·lar entre el fragment i el món en si mateix. Pel simple fet d'haver estat aïllat mitjançant la forma autònoma del quadre, el fragment ja tendeix a una certa autosuficiència, tot i que no arribi a ser tan «complet» com una composició completa; s'assembla al *morceau de peinture* [tros de pintura], per bé que a un tros que ha estat arrencat d'una continuïtat visual.

Diagonal Composition (1993) és una imatge de mida natural en relació amb l'espectador. Es tracta d'una imatge petita, de 40 x 46 cm, perquè el motiu, el racó d'una aigüera, és de petites dimensions. Està tractada alhora com una cosa vista i com una imatge en tres dimensions (composició-construcció) readymade. El títol identifica el tema de la imatge amb la seva geometria —és a dir, amb la seva estructura— i no pas amb el lloc que representa: en aquest cas, un racó de l'estudi de l'artista.

En aquell moment de la trajectòria de Jeff Wall predominaven les imatges inspirades en el cinema que mostra-

ven situacions d'acció o, més ben dit, d'interacció. Des del *tableau* fotogràfic que va marcar el començament de la seva obra, *The Destroyed Room* (1978), Wall s'ha dedicat a explorar a la pràctica el que havien estat i el que encara podien ser els inicis del cinema i els seus efectes a la fàbrica d'imatges estàtiques, pictòriques o fotogràfiques. Tanmateix, en paral·lel a aquesta via principal, també ha desenvolupat un important registre d'imatges descriptives més o menys documentals. La primera, *Steves Farm, Steveston* (1980), es presenta a la sala 3.

Hem decidit col·locar *Diagonal Composition* a l'entrada de l'exposició per assenyalar la problemàtica de la composició com a *construcció*, la qual cosa és omnipresent a la seva obra i sovint apareix combinada amb el registre del pintoresc (registre que Wall va qualificar com «tan afi a l'esperit de la fotografia»). Hi ha dues imatges més de petit format que porten el mateix títol (Wall no acostuma a treballar en sèrie i, quan ho fa, sempre és sobre temes descriptius). A la segona hi apareix una altra aigüera bruta. La tercera inclou els estris d'algun tipus d'operació de neteja (galleda i pal de fregar) que apareixerà a la penúltima sala de l'exposició, on recorda el petit muntatge d'objectes que hi ha al terra de *Morning Cleaning* (1999; vista interior del pavelló de Mies van der Rohe a Barcelona, sala 7); la indicació geomètrica també és vàlida per a la tomba inundada que apareix representada a l'últim *tableau* de la mostra.

A la primera sala, *Diagonal Composition* comparteix espai amb *Trap set* (2021), una imatge recent, gairebé monocromàtica, en què apareix un sotabosc vist de prop on s'endevina un objecte que resulta ser una trampa per a bestioles. Òbviament, la imatge juga amb la idea de la representació (*depiction*) o composició entesa com un parany de la mirada, associada al pintoresquisme d'un racó de la natura. La trampa és un artefacte, una *petita construcció* —podríem afegir-hi «humana»— relacionada amb *Odradek* (1994; sala 6). La proximitat amb *Diagonal Composition* suggereix el principi d'una tipologia pictòrica de l'artefacte.



Diagonal Composition, 1993.
Transparència sobre caixa de llum, 40 x 46 cm.
© Jeff Wall.



The Thinker (detall), 1986.
Transparència sobre caixa de llum.
© Jeff Wall.

A la segona sala, la posició de *Diagonal Composition no. 2* (1998) propicia el desplegament de l'estructura pictòrica a l'espai de l'exposició: en efecte, el fet de passar de la primera sala a la segona suposa traçar una diagonal que ens porta d'un quadre a l'altre. Una segona relació s'estableix amb forma de vis-a-vis entre *Trap set* i una altra imatge del bosc. Amb *Forest* (2001), una fotografia en blanc i negre, apareix la primera imatge d'acció de la mostra. Wall ha representat moltes vegades incidents dramàtics (entenen «dramàtics» segons la primera accepció del terme: relatius o pertanyents a la forma teatral o narrativa del «drama»). En aquest cas, hi ha una dona vista d'esquena que abandona una acampada improvisada. Aquesta primera figura resulta enigmàtica, igual que l'argument no escrit del qual participa. *Forest* descriu i sobredimensiona el lloc tipus, el topos retòric d'una peripècia (o anècdota) dramàtica.

Les sales 3 i 4 estan dedicades a la idea de mobilitat vinculada amb el paisatge urbà i el paisatge suburbà o periurbà, *After 'Landscape Manual'* (1969/2003) i *Steves Farm, Steveston*. Es tracta de la mobilitat del passejant, que a les ciutats nord-americanes es desplaça amb cotxe. Wall no ha deixat mai d'explorar des d'aquesta òptica la seva ciutat natal, Vancouver.

Rear view, open-air theater (2005) representa la part del darrere d'un petit teatre a cel obert, que queda monumentalitzat per la imatge. *Morning Cleaning* és a l'altre extrem de la sèrie de les quatre sales següents. Les imatges de la sala 4, *Siphoning fuel* i *Men move an engine block*, realitzades el 2008, confirmen la importància de l'objecte «cotxe» en la temàtica urbana. Totes dues suggereixen una forta presència física de la màquina, anàloga a la presència arquitectònica de *Rear view*... També són els dos primers quadres de l'exposició en què apareixen figures de manera tan clara, en què la imatge està netament construïda a partir de la relació que s'estableix entre unes figures, un lloc i una acció. En ambdós casos, el tema es resumeix en un moment aïllat d'una activitat tan explícita com enigmàtica. A *Siphoning fuel*, què hi fa

aquest home traient gasolina d'un dipòsit?, què passa amb la nena asseguda a l'herba? (està esperant, s'avorreix). Potser el que va suscitar la imatge i el que condensa el seu interès dramàtic és el contrast entre el cos fràgil de la nena i els cotxes enormes. Tot el joc és entre cossos i màquines. A *Men move an engine block*, el motor traslladat en una lona evoca la idea d'un cos que és transportat.

La sala 5, la més àmplia, aplega una sèrie d'imatges que juguen amb la relació de proximitat i llunyania, bàsica en l'experiència de la captura. Agrupar aquestes quatre imatges és una manera d'interrogar la doble orientació de la composició dramàtica: la cinematogràfica i la monumental. Les quatre situacions que s'hi representen alcen testimoni de la callada violència de les relacions socials, tal com es manifesta diàriament a l'espai urbà de les metròpolis. *The Thinker*, del 1986, està inspirada en un projecte de monument concebut i gravat per Dürer, i respon a un guió elaborat amb cura (no escrit), ja que consisteix a produir un segon monument mitjançant la fotografia. Segons Wall, *The Thinker* és un «monument al desencís»: l'home, a qui han apunyalat per l'esquena, és un treballador vell, parent llunyà dels pagesos alemanys que es van revoltar al segle XVI, denunciats per Luter i sotmesos de forma violenta. Aquest tipus de curtcircuit monumental, eventualment suscitat per la imaginació al·legòrica, és precisament una manera de fer recurrent en l'obra de Wall. De fet, durant els darrers anys ha experimentat un retorn força espectacular. En un pla més o menys realista, és present a la segona part de l'exposició, a la sala 11, amb *Two eat from bag* (2008), però sobretot amb l'efígie de la dona que considera la possibilitat de sargir un forat en un mitjó a *Maquette...* (sala 11; 2023).

Aquest nou projecte fictici de monument té en comú amb el quadre del 1986 una concepció semblant del realisme al·legòric. L'elecció de l'escenari i la concepció de la figura ens recorden fins a quin punt la idea de monument, a tota

l'obra de Wall, passa pel tamís de la quotidianitat i per una mena de reducció. Això resulta evident a *The Thinker*. Mentre el paisatge condueix la mirada envers la llunyania, fins a les torres del centre de Vancouver, el personatge que apareix en primer pla hi està instal·lat com si fos una escultura. Wall va explicar com estava format el pedestal: «Una soca d'arbre, un tros de vora de vorera i un bloc de formigó. Aquí hi ha el bosc, que és on va començar tot; les carreteres empedrades, i els blocs que conformen els edificis»¹. La relació entre proximitat i llunyania és la mateixa que existeix entre l'objecte (fabricat) i el paisatge.

Approach i *Listener*, dues obres de 2014 i 2015 respectivament, exposades conjuntament a la mateixa sala, es fan ressò d'*A man with a rifle* (2000). Per referir-nos al procediment reglat i cautelós d'una recerca, sia fotogràfica o de qualsevol altre tipus, normalment parlem d'«enfocament», i també parlem d'enfocament per referir-nos a les primeres aproximacions que ens permeten valorar la possibilitat d'una presa de contacte. L'home del rifle al·lucina el seu objectiu. De la mateixa manera que ell apunta a alguna cosa que nosaltres no veiem, tampoc no podem compartir l'experiència de qui escolta (el *listener*), ni entendre la dona que s'apropa al refugi de cartrons. Tanmateix, la identificació dels elements iconogràfics ens permet obrir una interpretació com a enfocament. Davant l'enigma de la imatge, l'espectador es converteix en un investigador. Tot i això, només qui troba un plaer estètic en el joc hi pot participar: «El que busquem i respectem en l'art no és una expressió original ni l'interès d'un públic, sinó el procés mateix de figuració quan tracta de produir una imatge senzillament precisa; una precisió que té en si mateixa un valor de formació en l'experiència del món».²

—

Els *tableaux* de Jeff Wall semblen reprendre gairebé tots els gèneres i les maneres de la tradició pictòrica figurativa, a les quals afegeix les innovacions atribuïdes generalment a la foto-

grafia, com ara la «instantània». Aquesta tradició es basa en el respecte del que és versemblant, amb les seves convencions retòriques i el seu repertori de temes, figures i llocs comuns. Però també ha estat sempre l'escenari d'un altre tipus de treball figuratiu en què cal reconèixer els mecanismes de condensació i desplaçament de la imaginació onírica, eventualment transmesos per la literatura. Jeff Wall diu: «El 1994 vaig anar a Praga a buscar Odradek i vaig aconseguir fotografiar-lo en una de les cases de la ciutat».

Inspirat en un relat de Kafka, *Odradek, Tàboritská 8, Prague, 18 July 1994*, representa una noia jove baixant les escales d'un antic edifici de la capital txecoslovaca (l'adreça i la data apareixen indicades al títol). En aquest passadís de la planta baixa, sota l'escala, s'albira una petita forma: Odradek. El títol alemany del relat, «Die Sorge des Hausvaters» (Les preocupacions d'un pare de família), comporta la idea de casa: el pare de família és també, i abans de tot, el senyor de la casa, que està preocupat per la presència a casa seva d'un ésser incomparable, heterogeni, híbrid i monstruosament persistent.

Odradek és una nina i alhora un prodigi caigut del cel, un àngel terrestre, un microcosmos i una figura del disbarat. Kafka escriu:

A primera vista, s'assembla a un rodet de fil pla i en forma d'estrella i, de fet, també sembla que estigui recobert de fil; encara que la veritat és que es podria tractar només de trossos de fil vells i trencats, dels tipus i colors més diversos, nuats entre si, però també inextricablement entremesclats. Però no és tan sols un rodet, sinó que del centre de l'estrella sorgeix una petita vareta transversal a la qual se n'uneix una altra en angle recte. Amb l'ajuda d'aquesta última vareta en un dels costats i d'una de les puntes de l'estrella a l'altre, el conjunt es pot mantenir dret com sobre dues potes.³

Per il·lustrar el text, Wall va fabricar una maqueta del petit ésser híbrid, embullat i enigmàtic.

Morning Cleaning, a més de representar un interior amb figura (a diferència de tots els grans *tableaux* de les sales anteriors, que descriuen espais exteriors, urbans o periurbans), pot semblar una obra oposada a *Odradek* en tots els sentits. Tanmateix, les dues peces estan íntimament relacionades; es van trobar a Barcelona el 1999, l'any de creació de *Morning Cleaning*. La gran imatge (351 cm de base) és essencialment una vista de la rèplica, duta a terme entre el 1983 i el 1986, del pavelló que l'arquitecte alemany Mies van der Rohe va dissenyar per a l'exposició universal del 1929. El pavelló —d'acer, vidre i marbre, i reconstruït de manera exacta al seu emplaçament original a Montjuïc— és un monument de l'arquitectura moderna que enalteix l'obertura i la transparència. Això queda confirmat en la imatge. La llum del matí distingeix els plans, il·luminant les superfícies de marbre i el travertí clar del terra, blavós pel reflex de la paret exterior. Un home neteja les finestres.

Aquí, com en altres llocs a l'obra de Wall, transparència i neteja van de bracet. Apel·len a un curós treball de manteniment. Però a terra, al costat de l'home de la neteja, hi apareix un petit motiu addicional, més aviat inesperat en aquest ambient de puresa. Abans de constatar que es tracta de la combinació de dos elements funcionals —un eixugavidres i un drap—, recorda un residu o algun acoblament estrany que exerceix de paràsit en la construcció arquitectònica.

Igual que Dan Graham (1942-2022), amb qui va estar molt vinculat, Wall s'ha interessat per la utopia de la casa de vidre, per a revelar-ne les derives, les ressonàncies contradictòries, el contingut fantàstic. Mentre treballava a *Morning Cleaning*, va presentar al pavelló de Montjuïc una important contribució a aquest corpus crític portant-hi la imatge d'*Odradek* a Praga i també la petita escultura corresponent. Així doncs, durant un temps *Odradek* va estar allotjat a recer de la majestuosa cortina vermella del Pavelló; gràcies a Wall, passava de l'ull de l'escala d'un antic edifici de Praga a l'espai lluminós de la casa de vidre. Tal desplaçament unia dos pols oposats de la modernitat.

L'any 2000 *Morning Cleaning* va visitar Barcelona en una exposició titulada *L'arquitectura sense ombra*. Aleshores, Wall va explicar:

M'he adonat que en els últims anys he fet una sèrie d'imatges relacionades, d'una manera o altra, amb el tema de la neteja, el fet de netejar o les tasques de la llar. Hi ha molt a dir sobre «brut» i «net». És una oposició semblant a «cru» i «cuit». A mi m'agrada que les coses estiguin netes i polides. Un lloc arranjat amb cura pot ser molt bonic, com el jardí al Ryōan-ji de Kyoto o la meva cambra fosca quan tot és ben net i està perfectament endreçat. Però també m'agraden els lavabos bruts, la roba humida que sempre veig llençada al terra del carreró de darrere del meu estudi, les piscines buides amb bassals d'un líquid ronyós i totes les altres coses pintoresques tan afins a l'esperit de la fotografia.⁴

La menció als lavabos bruts és una al·lusió a *Diagonal Composition*, el quadre de petit format que obre l'exposició.

—

Després de travessar les dues sales dedicades a *Odradek* i *Morning Cleaning*, el recorregut de l'exposició condueix a altres llocs més o menys vinculats amb el refugi de cartrons d'*Approach*. En aquest sentit, *Burrow* (2004) ja ens mostra l'entrada d'un refugi excavat a terra d'un terreny erm. L'estricta sobrietat documental d'aquesta vista en blanc i negre, mat, grisa, és l'antítesi del decorat construït els anys 1999 i 2000 partint de *Invisible Man*, novel·la de Ralph Ellison. *Burrow*, en canvi, suggeria l'existència d'un altre «home invisible», que viuria sota terra.

Refugiat al seu cau il·luminat, el personatge d'Ellison, com es pot suposar, està enfeinat en una activitat literària clandestina (*underground*). La seva postura respon a l'exercici de còpia anatòmica de l'aprenent d'artista Adrian Walker (sala 7). El personatge s'ha construït un «forat», una cova subterrània a Manhattan (Harlem); Wall precisa:

El sostre està cobert per 1.369 bombetes que l'home invisible ha recollit, penjat, cablejat i endollat de manera il·legal. I diu: «El meu forat és càlid i és ple de llum. Sí, ple de llum. Dubto que a tot Nova York hi hagi un lloc més brillant que aquest forat meu, i ho dic comptant-hi Broadway [...]».

A *Burrow* és al revés. No hi ha cap exuberància. Però la imatge en blanc i negre vincula molt bé el concepte d'invisibilitat amb els d'absència i secret. El títol fa referència a un relat de Kafka, «Der Bau» («L'obra», «The Burrow», en anglès). Podem entendre de què es tracta sense caure en la temptació d'explicar-nos una història. Desproveïda de tot pintoresquisme, de tot *páthos*, la imatge es limita a representar el lloc de conjunció —o la bretxa subtil— entre supervivència i desaparició, entre viure i enterrar-se.

La sala 9, l'última de la primera part de l'exposició, reprèn el tema de l'enfocament de l'invisible o de l'invisible enfocat. *Just Washed* recorda el paradigma de la neteja, associat en aquest cas al petit objecte familiar i informe que constitueix el drap que acaba de sortir de la rentadora; les marques de l'ús són rastres visibles. A *A woman with a covered tray* (2003), l'atmosfera és plujosa, però el drap blanc que cobreix la safata capta la llum. El drap usat ha estat substituït per la forma regular del drap immaculat. La dona, vista d'esquena amb la safata coberta a les mans, està perfectament inscrita en el marc, però es disposa a sortir-ne. Està creuant un llinard o està a punt de creuar-lo. La vista en lleuger picat suggereix una mirada fora de camp des d'una casa. El fet d'incloure una mirada a l'estructura de la imatge —i, amb ella, d'incloure-hi qui està mirant— accentua l'analogia entre el rostre invisible i el plat cobert. Ens tornem a trobar amb el mecanisme del *tableau* com a parany de la mirada, com a captura imaginària. El protagonista del quadre *A man with a rifle* apuntava a un objectiu invisible amb una arma absent. Però un objecte visible també pot tenir una presència espectral. És una qüestió de perspectiva i de llum (o d'il·luminació).

Dawn (2001) és la imatge típica d'un lloc sense figura —com *Burrow*, però d'una altra manera—, en què l'absència d'éssers humans evoca una presència invisible, espectral. La imatge representa el misteri d'una cantonada a l'alba. Al principi, Wall havia transformat el lloc (el carrer fugaç) en l'escenari d'un comerç urbà nocturn. Tot i així, al final va optar per descartar l'element narratiu per desdramatitzar la imatge i fer ressaltar l'efecte de la llum, especialment sobre el tros de roca, de manera que el carrega amb una presència suplementària, igual que els trossos de roba de les altres dues imatges.

També caldria esmentar el teatre de *Rear View*, *Open-Air Theatre*, transformat en un llum gris pels centelleigs de les finestretes. D'altra banda, resulta que l'estàtua de Georg Kolbe que hi ha al pavelló de Mies van der Rohe és una al·legoria de la matinada, a la qual el personatge introduït per Wall respon com una contrafigura.

—

La segona part de l'exposició està dedicada fonamentalment a imatges recents, tot i que a les darreres sales (13-15) hi ha tres obres més antigues, totes en caixes de llum: *Insomnia* (1994), *Diagonal Composition no. 3* (2000) i *The Flooded Grave* (1998-2000). El 2007, data de les primeres imatges sobre paper en color, Wall va deixar de presentar imatges en caixes de llum. D'imatges de gran format sobre paper i en blanc i negre, ja n'havia començat a produir abans; el 1997, en el marc de la Documenta X de Kassel, en va presentar un primer conjunt. En descartar la caixa de llum, estava indicant clarament que, per a ell, la imatge-objecte publicitària havia deixat de ser una referència. Al principi havia optat per un enfocament de la imatge que li permetia proposar una crítica recíproca entre la pintura i la fotografia. A la dècada dels vuitanta, va tractar de produir el que ell anomenava «un oposat específic a la pintura». ⁵ Vint anys més tard, aquesta opció va passar a un segon pla i va començar a posar en joc un espectre d'imatges més ampli, així com a incorporar una mena de continuïtat històrica. Aplicada notablement a l'àmbit sense fronteres de la quotidianitat,

la fotografia li va permetre reprendre la tradició de les belles arts centrada en la pràctica de la representació (*depiction*).

No hem intentat fornir una cronologia ni reconstruir una evolució. El que hem fet és integrar el context barceloní seguint la pista de *Morning Cleaning*, que condueix a *Odradek* i al personatge de l'home del subsol (*Burrow*). D'altra banda, hem seguit els fils que uneixen unes imatges amb les altres, i que estenen entre si vectors de transformació.

A la sala 10 hi trobem una imatge del 2019, *Man at a mirror*, i una perspectiva de *Two eat from bag*, que veurem a la següent habitació. A Wall li agraden els títols que es limiten a oferir indicacions literals i que semblen repel·lir la interpretació, o si més no mantenir-la a una certa distància. De vegades, la indicació exacta del lloc fotografiat subratlla una intenció documental o el contingut documental d'una ficció. Aquest és el cas, per exemple, d'*Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*.

L'extens títol de *Maquette...* forma un petit poema al·legòric:

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

[Maqueta per a un monument / a la contemplació / de la possibilitat de sargir / el forat d'un mitjó]

Per contra, el títol *Man at a mirror* està limitat a una dada literal que ofereix un mínim d'informació, o fins i tot menys: una simple indicació que obliga l'observador a interrogar-se sobre la imatge, de la mateixa manera que el personatge s'interroga sobre el missatge que hi ha al mirall. Aquesta idea de *missatge*, suggerida de manera molt intensa, és tan determinant aquí com ho era la noció de *còpia* a l'obra *Adrian Walker...* El confort

i el fulgor convencionals de l'habitació de l'hotel constitueixen una decoració típica de sèrie de televisió. Però tot el joc rau en la interrogació al mirall. *Man at a mirror* revela la intrusió del fet fantàstic a la *lingua franca* del kitsch.

L'antiga ciència dels miralls —o catòptrica— sempre ha afavorit tota mena d'especulacions sobre els arcs de la imatge i la semblança. Com a suport d'una incessant formació d'imatges efímeres, el mirall també es pot convertir en suport literal d'un altre tipus d'inscripcions. *Man at a mirror* n'és una prova. Aquí, la imatge aviva la claror del mirall. El personatge acaba d'aparèixer a l'escenari de l'habitació d'hotel; descobreix un missatge escrit amb lletres blanques sobre el mirall —amb el petit sabó que hi ha damunt la taula— que sens dubte està dirigit a ell; un missatge que li assigna un paper en algun tipus d'intriga. Nosaltres, els espectadors, no podem llegir la inscripció. Existeix un poderós lloc comú de la teologia cristiana que suggereix que la percepció en el mirall, indirecta, «en forma enigma», és l'únic accés possible a la transcendència. Aquí l'invisible es confon amb l'indesxifrable.

Com a objecte, i a diferència del quadre, el mirall s'esvaeix a favor de la imatge que acull i exerceix de suport no permanent. És una cosa que podem comprovar a les sales 13 i 14, amb *Changing Room* i *Mask maker*. En el fons, qualsevol emprorador és en si mateix una habitació de miralls. Però aquesta és diferent, ja que la quarta paret ha estat substituïda per la càmera fotogràfica (la cortina fins i tot pot evocar la cabina d'un fotomaton). El protagonista de *Mask maker* fa servir un aparador com a mirall, la qual cosa és prova de la capacitat d'expansió del mecanisme catòptric.

Hi ha un fet determinant: quan el mirall està penjat d'una paret, continua sent el vector paradigmàtic de l'espai il·lusionista que crea el quadre fotogràfic instantani.

També és cert que el quadre instantani procedeix d'una tècnica de registre que no és la reproducció (fugitiva) en un mirall. A les sales 12 i 13, *Boy falls from tree* (2010) i *In the Legion* (2022) ens presenten sengles esdeveniments acciden-

tals. El nen que cau d'un arbre al fons del jardí i l'acròbata aficionat estan emparentats. Evidentment, un salt no és una caiguda, fins i tot es podria dir que és el contrari; però és ben clar que l'home no ha pres l'impuls necessari: confiava massa en la seva capacitat de vèncer la força d'atracció terrestre

Les sales 12, 13 i 14 conformen una continuïtat basada en el tema recurrent de la gravetat. Si la imatge-quadre presenta (i sembla assolir) una mena de permanència que difereix del caràcter fugitiu de la imatge especular, és perquè se sotmet, com tots els cossos, a la força d'atracció terrestre.

Per a la concepció de la imatge-quadre de Wall, el pes dels cossos i la presència del terra sempre han estat estretament vinculats. *Insomnia* (sala 13; 1994) recorda una de les vies del realisme fantàstic, que aquí dialoga amb la temàtica burlesca d'*In the Legion*.

A la primera part de l'exposició, la materialitat del terra ja era molt present amb les imatges de sotabosc, *Burrow* o *Siphoning fuel*. Des d'una selecció d'obres diferent, podríem haver seguit el fil del que Wall, en referència a Manet, ha anomenat «la utopia del dinar campestre». A les sales de La Virreina, l'insomne ha trobat un nou refugi. El 1994 es va posar sota la taula de la cuina i va participar, doncs, encara que de manera involuntària, en la construcció d'una nova «composició diagonal». Avui el quadre pot compartir espai amb obres més alegres. Com si es tractés d'una càpsula del temps, ha conservat la seva estranya gravetat imaginària, que en gran manera es deu a la perspectiva abrupta establerta en relació amb l'escenari. Òbviament, l'allargament del cos femení de *Changing Room* contrasta amb l'home ajagut a terra. Però si ens apropem a aquestes dues imatges, sorgeix una analogia. En el fons, així com la ben anomenada *changing room*, una cuina pot ser un lloc per a la transformació. Potser l'home amb insomni que abandona el llit i va a buscar el contacte del terra sota la taula de la cuina també està intentant canviar, ell també.

Entre les imatges recents, *Weightlifter* (sala 14), en blanc i negre, fa palès el rol de la gravetat i la presència plàstica del model aïllat. Normalment associem la presència d'una figura amb el «pes» de la imatge corresponent. Aquí, l'esforç de l'aixecador de pesos s'encomana a l'espai on se situa i a la geometria monumental del gimnàs, però també a la materialitat de les superfícies i els rastres d'ús d'aquestes. Podríem témer que les grans dimensions diluïssin la qualitat tàctil de les impressions, però no és així. Wall s'interessa en el blanc i negre per la transposició de textures en tons de gris.

Amb *Boy falls from tree* —que materialitza el tema de la gravetat—, la sala 12 és també el lloc on els vincles discursius entre les imatges poden semblar més relaxats, fins i tot casuals. En realitat, les quatre imatges que s'hi presenten (dues de les quals formen part d'un díptic) coexisteixen sobretot gràcies a una atenció molt semblant als efectes de llum i de textura. A *Boy falls from tree* es poden apreciar els matisos de color de la vegetació i la brillantor vibrant de l'arbre reflectit en el nen i la tanca de fusta. Aquest mateix lliscament de la llum el trobem també a les imatges en blanc i negre, accentuat per l'atenció que en aquest cas es presta als valors, amb independència del color. A *Rock Surface*, el desplaçament correspon a la mirada, que aquí es trasllada a la superfície de la roca, i ajorna, doncs, el marc de la captura. A la imatge del terra —com a camp d'acció i punt de suport per a aquesta figura—, s'hi afegeix l'experiència d'un material tàctil revelat per la llum.

Aquesta dimensió es manifesta àmpliament en els contrastos i els matisos d'il·luminació sàviament treballats a *A woman with a necklace* (2021). La jove contempla un collar brillant que probablement ha tret de la capsa que hi ha oberta damunt la tauleta de centre en primer pla. L'enigma del quadre queda condensat dins d'aquesta contemplació interrogativa. El collar suspès sobre el sofà podria fer el paper de motiu que media entre les dues figures del *suspens instantani*: la caiguda (*Boy falls from tree*) i el salt (*In the Legion*). Però la dona està il·luminada de manera que ens obliga a pressuposar una font de llum diferent. A les cames (i a la punta del



A Woman with a necklace (detail), 2021.
Impressió en gelatina de plata.
© Jeff Wall.



The Flooded Grave (detall), 1998-2000.
Transparència sobre caixa de llum.
© Jeff Wall.

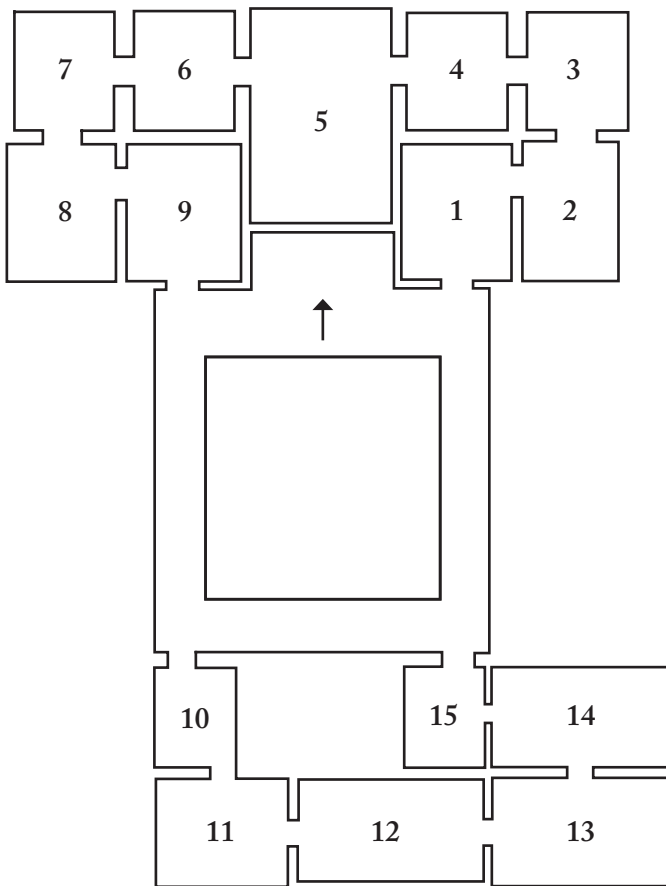
sofà) la llum és més intensa que al bust i al rostre, els quals, per contrast, semblen trobar-se a la penombra. Aquesta llum a part, secundària, intempestiva i fugaç suggereix un exterior invisible. En el fons, l'aparent harmonia de l'escenari burgès és una construcció, un esquer, igual que la cuina d'*Insomnia*.

L'última imatge de l'exposició, *The Flooded Grave*, torna a ser una composició diagonal. També és un forat a terra, un paisatge doble, realista i visionari, a més de moltes altres coses. Una composició híbrida que combina vista i visió, observació i al·lucinació.

Wall ens suggereix que podríem imaginar algú travessant el cementiri en una tarda de pluja i aturant-se davant d'una tomba oberta recentment, plena d'aigua, i al·lucinant amb l'oceà. Quan es va exposar per primera vegada, als Estats Units, aquesta imatge va suscitar sorpresa i un entusiasme enorme. Hi va haver exegetes que hi van reconèixer una inspiració simbòlica, fins i tot simbolista. El que tracta és sobretot un lloc comú molt poderós: l'associació de la mort amb el sentiment oceànic; la idea de la mort com a retorn al gran bany prenatal. El valor de la imatge no resideix en els seu *páthos*, sinó en la seva precisió poètica. La conjunció de la part realista (el cementiri) i la part imaginària (la visió mental) està perfectament regulada.

En el fons, una al·lucinació allotjada en un entorn realista és una cosa que trobem normalment a la literatura, sobretot des de Flaubert. Però potser l'al·lucinació no és res més que una hipòtesi; podríem deixar-la de banda i afrontar el muntatge dels dos plans heterogenis com el que són: aleshores el forat cavat al mar constitueix una lluminosa paràbola sobre la relació metabòlica que existeix entre la vida i la mort, quan la profusió visible de la vida oceànica substitueix la descomposició invisible dels cossos enterrats en el sòl; quan l'ascens del fons marí substitueix el descens del cos a la tomba.

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, «Les preocupacions d'un pare de família», a *Narracions*. Barcelona: Quaderns Crema, 2000.
4. Jeff Wall, «Sobre la limpieza», *La arquitectura sin sombra* (ed. Gloria Moure). Barcelona: Polígrafa, 2000.
5. Els Barents a «Tipologia, Luminiscencia, Libertad». *Escritos y conversaciones*, en Jeff Wall, *Op. Cit.*, p. 27.



Text i comissariat: Jean-François Chevrier,
amb l'assistència d'Élia Pijollet

Amb la col·laboració 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

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta



#JeffWall

@lavrreïnaci

barcelona.cat/lavrreina