

# **L'escenografia en la fotografia contemporània. Creació de ficcions, creació de noves realitats**

**Doctoranda: Marta Negre Busó  
Directora de tesi: M. Pilar Palomer Mateos**

**Programa de doctorat *La pintura en l'era digital, afinitat i especificitat*  
bienni 2001–2003, Departament de Pintura de la Facultat de Belles Arts de  
la Universitat de Barcelona**



### **Advertiment**

Per tal de mantenir la coherència lingüística al llarg de tot l'estudi, he traduït al català totes les citacions que apareixen en el text principal. Tot i així, amb la intenció de respectar al màxim el contingut dels textos he inclòs –quan s'ha donat el cas– el paràgraf en l'idioma original d'on han estat extrets, exceptuant-ne els casos en què les fonts estaven escrites en castellà.

Als peus de pàgina les citacions s'han escrit en l'idioma original.



# Índex

<b>1. Introducció</b> .....	9
<b>1.1. Tema d'estudi</b> .....	11
<b>1.2. Metodologia</b> .....	15
<b>2. Revisions al realisme fotogràfic</b> .....	19
<b>2.1. L'objectivitat de la fotografia, a judici</b> .....	21
2.1.1. De la visió objectiva de la càmera fotogràfica a la visió elaborada des de la cultura.....	25
2.1.2. La referencialitat com a model d'estudi.....	33
2.1.3. Les anàlisis semiòtiques de la fotografia, que tenen la finalitat de desconstruir el realisme fotogràfic.....	47
2.1.4. L'àlbum familiar com a exemple de fotografia escenificada.....	59
2.1.5. El terme <i>manipular</i> .....	67
2.1.6. Quan parlem de <i>fotografia construïda</i> ?.....	75
<b>2.2. Legitimació de la fotografia en el terreny artístic: de la fotografia directa a l'activitat fotogràfica postmoderna</b> .....	79
2.2.1. L'entrada de la fotografia en el museu. El MoMA com a paradigma.....	83
2.2.2. Del 1960 a l'inici dels setanta: les revisions conceptuals.....	97
2.2.3. L'activitat fotogràfica postmoderna.....	111

<b>3. La fotografia construïda: escenificacions fotogràfiques.....</b>	<b>131</b>
3.1. Línies generals del capítol.....	133
3.2. Antecedents històrics: <i>Les tableaux vivants</i> .....	137
3.2.1. Recorregut per diferents fotògrafs victorians.....	139
3.2.2. Característiques dels tableaux vivants.....	161
3.3. Simular realitats.....	171
3.3.1. Documentar ficcions científiques i històriques.....	177
3.3.2. Arquitectures fictícies.....	193
3.3.3. Paisatges irrealis.....	217
3.3.4. L'índex sota sospita.....	225
3.4. Joguines i maniquins.....	259
3.5. Escenografies de la contemporaneïtat.....	297
3.5.1. D'allò que és real a allò que és oníric i psicològic.....	299
3.5.2. La llar: ficcionar la quotidianitat.....	329
3.5.3. El quadre fotogràfic: Jeff Wall, <i>el pintor de la vida moderna</i> .....	431
3.6. Transfiguracions del jo.....	375
<b>4. Epíleg. La ficció dins la meua obra.....</b>	<b>393</b>
4.1. Tres aspectes claus.....	397
4.2. La ficció en la meua treball.....	401
<b>5. Bibliografia.....</b>	<b>421</b>
<b>6. Annex (CD)</b>	

# 1. Introducció





## 1.1. Tema d'estudi

El títol *L'escenografia en la fotografia contemporània. Creació de ficcions, creació de noves realitats* sintetitza les intencions del meu estudi: analitzar la fotografia com una forma concreta d'elaboració d'imatges a partir de tot un desplegament escenogràfic.

Cal dir que la fotografia és el mitjà que he utilitzat al llarg de la meua obra; per tant, en el moment d'escriure la tesi doctoral he escollit un tema relacionat amb el meu treball a fi que la investigació no tan sols m'aporti coneixements en l'àmbit teòric sinó que alhora em serveixi en el meu procés de creació.

Les meves fotografies parteixen d'escenes que prèviament he dissenyat i construït, així doncs, la imatge final sorgeix d'una estructuració deliberada de l'esdeveniment que té lloc davant la càmera. Aquesta manera de treballar l'han explorat molts fotògrafs a partir dels anys setanta i ells són referents clars en la meua obra. És per aquest motiu que centraré part del meu estudi a analitzar aquest tipus de producció fotogràfica.

D'altra banda, hem de tenir present que una de les característiques implícites del mitjà fotogràfic és la capacitat de simular veracitat. És a dir, la imatge fotogràfica se'ns presenta com un reflex de la realitat: el que ella ens mostra sembla que sigui el que realment ha succeït davant la càmera. De fet,

aquest ha estat un dels aspectes que més debat ha proporcionat a la teoria fotogràfica en les últimes dècades i s'ha dividit en dues postures diferenciades: els defensors del realisme fotogràfic i els que qüestionen precisament aquesta noció. He de dir que part del meu estudi se centrarà a contrastar precisament aquests dos punts de vista.

De fet, si retrocedim al moment en què es va inventar el mitjà fotogràfic, hem de tenir en compte que l'admiració vers la nova tècnica requeria sobretot de la naturalitat en què la imatge fotogràfica era capaç de representar el seu referent. En aquest sentit, un dels pioners del mitjà fotogràfic, William Henry Fox Talbot, definia la fotografia com «el llapis de la naturalesa», és a dir, la manera com aquesta –la naturalesa– es representava a ella mateixa: *imprès per la mà de la natura*<sup>1</sup>. De fet, *The pencil of nature* va ser el títol d'un llibre del mateix fotògraf on va publicar vint-i-quatre dels seus calotips. Així mateix, tal com detalla l'historiador John Tagg, quan el 1839 Daguerre va fer públic el seu procés fotogràfic, va assenyalar com a qualitat principal la capacitat del mitjà de ser un motlle directe de la realitat:

«Qualsevol pot agafar les visions més detallades en uns minuts mitjançant un procés químic i físic que atorga a la naturalesa la capacitat de reproduir-se.»<sup>2</sup>

Aquesta *naturalitat* atribuïda a la fotografia no va ser vigent solament en els primers anys, sinó que ha estat una constant en bona part de la seva història: des del segle XIX fins a bona part del segle XX s'ha entès la imatge fotogràfica com una reproducció *d'una realitat exterior*, per tant, com una representació objectiva i neutra d'aquesta realitat.

Precisament, la proposta de la meua tesi és mostrar com aquest punt de vista ha estat qüestionat a partir dels anys setanta des de diferents estudis i propostes artístiques. La primera intenció del treball serà evidenciar que el

---

<sup>1</sup> W. F. T. TALBOT citat per BERHARDT, Uwe; *Le regard imparfait. Réalité et distance en prophotographie*, L'Harmattan, París 2001. Pàg. 13

<sup>2</sup> TAGG, John: *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (trad. al català d'Antonio Fernández Lera). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005. Pàg. 59

realisme fotogràfic, que s'ha imposat com un aspecte fonamental de la imatge fotogràfica, no és res més que un noció imposada.

Hem de tenir en compte que, tot i que les imatges cada cop són més fidels gràcies a les millores tècniques, aquestes sempre ens remetent a la mentida ja que no és la realitat el que veiem sinó una nova realitat creada pel mitjà fotogràfic: cada aparell i cada persona pot aconseguir una imatge diferent d'un mateix referent i aquesta sempre estarà limitada al pla de representació, com en la pintura. Per tant, la fotografia no és un reflex exacte de la realitat, sinó més aviat un simulacre d'aquesta realitat.

A més, tal com veurem durant l'estudi, el significat de cada imatge fotogràfica estarà condicionat pels múltiples factors, entre els quals podem trobar la intencionalitat del fotògraf inserit en un context social determinat, el sistema de difusió i producció de la imatge, la diversitat de lectures que se'n poden extreure, etc. És a dir, una imatge fotogràfica no és en cap cas neutra, tot el contrari, és un producte material fruit d'uns processos químics i òptics que tenen lloc en un context determinat amb la finalitat de produir una nova realitat: la que veiem en el paper fotogràfic.

Per tant, el fotògraf no registra un moment concret, sinó que l'inventa. Així, la realitat se sintetitza en una combinació de fragments, d'imatges fixes que ens permeten que ens hi parem i que les contemplem, cosa que comporta – tal com ens feia notar Sontag – que aquestes siguin més memorables i nítides que les imatges que flueixen en el nostre entorn. Conseqüentment, el fotògraf crea segones realitats que es presenten com a documents del nostre món: la sensació de realitat en la fotografia sempre hi és present, ja que el referent és indispensable perquè hi hagi la imatge fotogràfica, si més no fins a l'aparició de la imatge digital.

Molts artistes, a partir de la segona meitat del segle, en assumir aquest fet se serveixen del mitjà fotogràfic per construir una escenificació, o millor dit, una representació d'una acció determinada. El simulacre, per tant, és doble. La presa fotogràfica d'aquesta teatralitat, a la vista de l'espectador, pot ser tan verídica com una fotografia de l'entorn real; tot depèn del propòsit de l'artista: posar èmfasi en la teatralitat o no. Tal com diu el crític fotogràfic A. D. Coleman:

«Aquesta classe d'imatges utilitzen la manifesta veracitat de la fotografia en contra de l'espectador, exploten aquest pressupost inicial de la credibilitat en evocar-la en esdeveniments i relacions que el fotògraf genera mitjançant una estructuració deliberada d'allò que s'esdevé davant de l'objectiu i de la imatge resultant.»<sup>3</sup>

És en aquesta línia que centraré el meu estudi: en primer lloc desmitificant l'objectivitat del mitjà fotogràfic, i més endavant analitzant diferents propostes d'artistes que utilitzen conscientment la construcció fotogràfica en els seus plantejaments artístics a partir de l'elaboració de decorats, el retoc d'imatges o la direcció d'actors.

Tot aquest estudi em servirà finalment per entendre i ubicar la meua obra dins l'entramat de l'art i, sobretot, dins la fotografia contemporània.

---

<sup>3</sup> COLEMAN, A. D.; *El método dirigido. Notas para una definición* dins RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (trad. al castellà d'Elena Llorens Pujol). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004, pàg. 135.

## 1.2. Metodologia

Tal com he anunciat a l'apartat anterior, el punt de partida de la meua investigació serà l'anàlisi de diferents estudis que desmitifiquen el que s'anomena *fotografia directa*, és a dir, el corrent que considera que el mitjà és un reflex neutre i objectiu de la realitat. A continuació, presentaré diversos artistes que utilitzen de manera deliberada tot un desplegament escenogràfic per configurar les seves fotografies, les quals anomenaré *fotografies construïdes*. És essencial veure que aquesta construcció és precisament un dels recursos fonamentals de la seva proposta creativa, i per aquest motiu penso que és necessari situar aquest sistema de treball dins la història i la teoria del mitjà.

En aquest sentit, el títol *L'escenografia en la fotografia contemporània* no vol mostrar la posada en escena com una finalitat en si mateixa, sinó com un procediment que utilitzen diversos artistes per formalitzar les seves preocupacions artístiques. Ara bé, abans d'analitzar aquests artistes, serà interessant de veure com la noció de fotografia construïda, és a dir, la fotografia que parteix d'una posada en escena o d'una manipulació, ha estat un concepte difícil de pair dins el llenguatge fotogràfic. Hem de tenir en compte que si bé el mitjà cinematogràfic, des dels seus inicis, accepta la ficció dins els seus propòsits, la fotografia ha tardat més de cent anys a assumir aquesta capacitat.

Finalment, presentaré la meua obra i la relació que estableixo amb els processos d'escenificació i construcció de la imatge.

Així doncs, l'estudi es dividirà en tres blocs clarament diferenciats, que crec necessaris per abordar la complexitat del tema:

1. En el primer capítol faré una revisió del concepte *objectivitat de la fotografia* des de dos àmbits diferents que tenen, però, una mateixa voluntat i unes connexions evidents.

En primer lloc situaré la meua anàlisi en el camp de la teoria fotogràfica, recolzant-me en certs estudis filosòfics i semiòtics que desmitifiquen la naturalitat de la fotografia. Aquest apartat té la intenció d'arribar a la conclusió que la imatge fotogràfica no és una *finestra a la realitat*, sinó un llenguatge estructurat per un seguit de codis culturals i socials que en determinen la lectura, alhora que poden alterar la pròpia realitat que representen.

A continuació faré un recorregut –que podríem considerar de caràcter historicista– per tal d'examinar la legitimació de la fotografia en el terreny artístic, veure de quina manera s'ha arribat al panorama contemporani i com queda assumida, en aquest context, la noció de fotografia construïda dins el llenguatge fotogràfic.

L'inici de l'apartat se centrarà a analitzar l'assentament de la visió moderna de la fotografia dins el terreny museístic. Cal dir que la visió moderna defensada sobretot per Szarkowski –director del Departament de Fotografia del MoMA– proposava una imatge fotogràfica que es pogués definir per les seves qualitats intrínseques; per tant, potenciava una autonomia de les diferents tècniques artístiques, defugint, doncs, la teatralització o la hibridació de mitjans, precisament recursos que trobem actualment en l'art contemporani i que són bàsics per al tipus de fotografia que estudiem.

De fet, l'apartat abans esmentat em servirà per entendre les revisions que van patir l'art i el mitjà fotogràfic en particular. Precisament aquestes revisions, sobretot les que es van portar a terme des de l'activitat postmoderna i que criticaven la concepció moderna de la fotografia, defensaven una fotografia que interactués amb altres disciplines i amb els mitjans de producció i difusió en què el mitjà estava immers. Cal dir que les diferents propostes que van aparèixer durant aquests anys van configurar, en part, el que avui és l'art

contemporani. En aquest sentit, no vull fer un examen exhaustiu del període, sinó fer ressaltar els elements que van ser bàsics per poder parlar avui dia de fotografia escenificada o construïda.

Per tant, aquest primer bloc em servirà per deixar clar, d'una banda, que fotografiar és fabricar imatges; i d'una altra, entendre de quina manera els fotògrafs van ser conscients d'això i ho van utilitzar en el context artístic, per cercar un nou model d'imatge defugint les normatives establertes. En aquest sentit el primer bloc és un mena d'ubicació de la fotografia construïda dins el context de l'art contemporani.

**2.** El segon bloc estarà destinat a l'estudi de diferents artistes que treballen fabricant imatges, a partir d'una escenificació del referent o d'una manipulació de la imatge. Situaré aquesta pràctica en relació amb altres disciplines, sobretot la pintura, el cinema, el teatre o les arts digitals. Així mateix, estudiaré la incursió de les últimes tecnologies en la imatge fotogràfica i els canvis conceptuals que això ha comportat en el mitjà.

Tots aquests casos concrets d'artistes em serviran per analitzar un altre aspecte totalment implícit a la pròpia escenificació, com és el consegüent retorn de la narrativa en l'art actual i la relació d'aquest fet amb altres tècniques com la pintura, el cinema o el vídeoart. En aquest sentit, molts artistes que estudiaré treballen amb paràmetres com la fantasia i la imaginació per construir narratives, moltes vegades fraccionades, que porten l'espectador cap a un entramat irreal i psicològic, a fi de representar estats o ambients que ens mostren una visió personal de la societat actual.

D'aquesta manera, amb el meu estudi vull analitzar, a partir del tema proposat, un conjunt d'artistes contemporanis que utilitzen recursos creatius semblants, intentant establir els punts que tenen en comú i les seves particularitats, tant en el moment d'exposar temes universals, com, a la vegada, quan treballen de forma més intimista o amb aspectes relacionats amb un entorn social determinat.

La manera d'estructurar aquest capítol la faré a partir de diferents apartats que sorgiran des de les relacions que es poden establir entre diferents artistes. Els temes que tractaré estan determinats per temàtiques, recursos fotogràfics o altres aspectes que he detectat comuns en aquests artistes i que

considero representatius de la fotografia construïda. Tot i així també assenyalaré les particularitats de les seves obres i, evidentment, les diferències que poden haver-hi entre ells.

D'altra banda, la distribució que faig dels artistes i els diferents apartats que he ideat no pretén ser en cap cas una ordenació taxativa, sinó que la plantejo com una forma d'estudi que em serveix per analitzar l'ampli ventall de la fotografia construïda, sent conscient que no puc abastar tots els artistes que hi treballen i que només en mostraré una representació petita. De fet, l'estudi no pretén ser una catalogació d'artistes, sinó una selecció personal que en darrera instància té la voluntat de relacionar el meu estudi teòric amb la meva pràctica artística i ubicar aquesta última dins l'entramat de l'art actual. Per aquest motiu vull deixar clar que la selecció dels artistes que he fet remet als meus interessos artístics i, concretament, a la fotografia contemporània.

Al cap i a la fi, en aquest capítol m'agradaria desxifrar el teixit conceptual d'aquests artistes, analitzar què els porta a treballar amb la construcció d'imatges i, alhora, veure com molts creadors se serveixen de recursos com la teatralitat per representar un entorn que, com la fotografia, és fugaç, passatger, irreal i, moltes vegades, efímer.

**3.** Finalment, l'últim capítol el dedicaré a explicar la meva producció fotogràfica en relació amb diferents nocions que hauran anat apareixent en el transcurs del treball. De fet, no pretén ser una conclusió, sinó una manera de comprendre la meva proposta artística i situar-la dins l'art contemporani.

Així doncs, presentaré aquest capítol com una mena de conclusió, ja que les preocupacions artístiques que durant aquests anys han marcat o dirigit la meva producció estan alhora totalment lligades amb les preocupacions teòriques que desenvolupo en la present tesi. Així mateix, les obres dels diferents artistes que hauré analitzat són clau per entendre en quin context situo la meva creació, tant per les afinitats que pot tenir amb ells com per les divergències.

És a dir, aquest últim capítol serà, en part, un recorregut pel meu treball artístic, al mateix temps que una contextualització de la meva producció en el conjunt de la investigació.



## **2. Revisions al realisme fotogràfic**



## 2.1. L'objectivitat de la fotografia, a judici

Des de la seva invenció fins als nostres dies han estat molts els qui han considerat que la fotografia és una prova o un testimoni d'una realitat existent. Aquesta relació que manté amb la realitat és bàsica per analitzar l'especificitat del mitjà, sobretot en aquest treball, que se centra en les fotografies que són fruit d'un procés d'elaboració de la imatge a partir de diferents recursos – teatrals, cinematogràfics, pictòrics– en comptes de ser una còpia exacta de l'entorn real.

Precisament en aquest capítol assenyalaré diferents evidències –a partir dels estudis de diversos teòrics– que desmunten la pretesa veracitat de la fotografia i que la presenten com una construcció.

Per tant, aquesta primera investigació tindrà la finalitat de presentar la imatge fotogràfica, no com un duplicat exacte i neutre del nostre entorn, sinó com una entitat que ha estat configurada per un conjunt de paràmetres –visuals, tècnics, artístics i socials– determinats.

Abans de centrar-me directament en artistes que treballen amb escenificacions fotogràfiques, situaré aquesta branca de la fotografia a nivell històric i teòric. De fet, durant bona part del segle XX, la utilització d'escenografies i la ficció no van tenir gaire cabuda dins el terreny artístic de la fotografia, ja que no s'adeien amb un mitjà que basava la seva ontologia en la capacitat de copsar de forma objectiva el món exterior. Precisament, durant la

dècada dels vuitanta, quan l'objectivitat de la fotografia es posa en dubte, diferents artistes comencen a utilitzar recursos teatrals i escenogràfics per evidenciar que la imatge fotogràfica també pot ser fruit d'una construcció.

Per tant, en aquest capítol, per una banda, mostraré diferents estudis que desmitifiquen la fotografia com a mirall del món, i per altre costat, aquest recorregut em servirà per contextualitzar i entendre millor les obres que analitzaré més endavant.

Cal dir que la teoria de la fotografia no és molt extensa i que va aparèixer relativament tard. A part de certs manifestos de l'època pictorialista o de les avantguardes alemanyes i soviètiques d'entreguerres, hem d'esperar la dècada dels anys trenta per trobar els dos primers estudis que consideren la fotografia com un objecte teòric: *Kleine Geschichte der Photographie (Pequeña història de la fotografia)* (1931) i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (La obra de arte en la era de la reproductibilitat tècnica)* (1936), tots dos de Walter Benjamin. De fet, en aquestes dues obres per primer cop s'analitza l'especificitat del mitjà i –evidentment, tractant-se de Benjamin– la seva aplicació social.

Després d'aquests escrits, hem d'esperar fins als anys setanta perquè apareguin alguns dels textos més importants i que més repercussió tindran en el terreny de la teoria fotogràfica. Això coincideix precisament amb l'entrada de la fotografia en el terreny artístic.

Tot i així, és curiós veure com aquests textos –em refereixo als de Gisèle Freund, Susan Sontag i Roland Barthes, entre altres– se centren més en la fotografia documental que en l'emergent fotografia que s'estava introduint en el terreny artístic. És a dir, aquests llibres en cap moment no fan referència a la fotografia feta per artistes que consideraven el mitjà fotogràfic com una eina més de la seva producció. En aquest sentit els llibres de Freund, *Photographie et société* (1974), i de Sontag, *On photography* (1978), són més útils en el camp de la reflexió social que com a veritable teorització del mitjà. Quant als textos de Barthes, el mitjà és analitzat bàsicament per la seva adhesió a allò real. Paradoxalment, aquestes obres suposen un referent per a molts dels artistes dels anys setanta i vuitanta que precisament s'allunyen del fotodocumentalisme.

Hem de dir que tant Barthes com altres teòrics contemporanis inscriuen la fotografia en una lògica del referencialisme, és a dir, plantegen l'ontologia de

la imatge fotogràfica en el lligam que té amb el referent fotografiat, cosa que en el cas de Barthes el porta cap a una defensa del realisme fotogràfic. S'ha de dir que aquesta concepció cal que sigui estudiada per poder-la desconstruir més endavant.

Per aquest motiu inicio l'estudi analitzant dos dels aspectes bàsics en què s'han basat les diferents nocions de realisme atribuïdes a la fotografia:

1. Un d'ells és la *visió objectiva* que ha dominat les arts i la cultura occidental des del Renaixements.

2. L'altre aspecte és la relació d'annexió –de contacte físic– de la imatge fotogràfica amb el seu referent. Cal dir que en aquest model d'estudi s'inscriuen les teories de Barthes i d'altres teòrics contemporani.

A partir d'aquests dos models i de les posteriors revisions que se n'ha fet –sobretot en el camp de la semiòtica– presentaré diverses visions que assenyalen que la fotografia no es pot reduir a una *forma pura* ni a una *finestra sobre el món*, sinó tot el contrari: mostraré –mitjançant exemples– que la imatge fotogràfica és un espai de treball, que és estructurat tant per qui la fa com per l'espectador que li dóna sentit a partir dels codis que regeixen el seu entorn.



### 2.1.1. De la visió objectiva de la càmera fotogràfica a la visió elaborada des de la cultura

---

La fotografia –des de la seva invenció– ens ha estat presentada com una eina al servei de la veritat, cosa que té a veure amb la idea d'objectivitat que habitualment se li concedeix. Això últim determina una de les característiques principals de la fotografia, però alhora l'encasella en una convenció que durant molt temps s'ha acceptat com a natural.

De fet, un dels factors que ha contribuït al fet que es vegi la fotografia com una representació exacta i neutra de l'entorn, és el vincle que s'ha establert entre aquest mitjà i la *visió objectiva*, que ha dominat la nostra cultura occidental.

Cal dir que la fotografia va néixer en el positivisme del segle XIX. En aquest context es va assumir que les imatges fotogràfiques, per la seva procedència tècnica, havien de ser, consegüentment, vertaderes i naturals. Des del seu inici es considerava que la fotografia podia fer còpies exactes de la realitat exterior, ja que el que es veia a la imatge fotogràfica era la representació més fidel del referent que s'havia fet fins al moment.

Alhora, la tècnica fotogràfica culminava una forma d'entendre el món, en una cultura com la nostra que s'havia assentat, des del Renaixement, en la posició central de l'observador, el qual estructurava l'entorn a partir d'un ordre basat en la visió.

Tanmateix, ja fa alguns anys que diversos teòrics han desmitificat la naturalitat de la visió objectiva. Hi trobem el filòsof francès Hubert Damisch, el qual considera que la «caixa fotogràfica i la càmera, que és la seva prolongació tècnica, satisfan en la seva disposició òptica el principi constructiu que és el de la perspectiva anomenada "central"». <sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> DAMISCH, Hubert; *El origen de la perspectiva* (trad. al castellà de Federico Zaragoza Alberich). Alianza Forma, Madrid 1997, pàg. 25.

En aquest sentit, Damisch adverteix que la majoria dels fotògrafs s'han adaptat a les convencions de l'espai que procedeixen del sistema de perspectiva ja utilitzats amb la cambra obscura. És a dir, segons aquest teòric, la fotografia representa els fenòmens de manera *perspectivista*, la qual cosa ens dóna una visió aparentment objectiva del món; però Damisch alhora remarca –basant-se en l'anàlisi feta per Panofsky a l'obra *La perspectiva como «forma simbólica»* (1927)– que la perspectiva no és una manera neutra de representar la realitat, sinó un sistema particular d'entendre i representar el nostre entorn que hem assumit com a natural.

Si partim d'aquestes premisses arribem a la conclusió que la fotografia és, per tant, hereva d'una forma determinada de veure i representar el món. És a dir, la visió de la càmera fotogràfica estarà determinada per un seguit de pràctiques que es van iniciar amb el descobriment de la perspectiva. De fet, Damisch considera que les preocupacions dels fabricants per corregir els possibles *errors* tècnics de les lents són una prova de la tesi que proposa, tal com François Soulages ho interpreta:

«El propi objectiu, les “aberracions” del qual van corregir acuradament i tanmateix van esmenar els “errors”, aquest “objectiu” no ho és tant com sembla: diguem que, per la seva estructura i la imatge ordenada del món que permet obtenir, satisfà un sistema de construcció de l'espai particularment familiar, però ja molt antic i corcat, al qual la fotografia haurà conferit tardanament una reactualització inesperada. [...] Tenint en compte aquesta no-neutralitat de la perspectiva, la fotografia no pot ser neutra: revela un punt de vista particular sobre el món.»<sup>5</sup>

És interessant veure com el sociòleg francès Pierre Bourdieu arriba a unes conclusions similars, tal com veiem en el text següent:

---

<sup>5</sup> SOULAGES, François; *Estética de la fotografía* (trad. al castellà de Victor Goldstein). Editorial La Marca, Buenos Aires 2005, pàg. 92-93.



«[...] La fotografia és un sistema convencional que expressa l'espai segons les lleis de la perspectiva (hauria de dir-se: d'una perspectiva) i els volums i els colors mitjançant degradats que van del negre al blanc. Si la fotografia és considerada un registre perfectament realista i objectiu del món visible és perquè se li han assignat (des de l'origen) uns "usos socials" considerats "realistes" i "objectius". I si s'ha presentat immediatament amb les aparences d'un "llenguatge sense codi ni sintaxi", en definitiva, d'un "llenguatge natural", és perquè, fonamentalment, la selecció que opera en el món visible està absolutament d'acord, en la seva lògica, amb la representació del món que es va imposar a Europa des del Quattrocento.»<sup>6</sup>

Per la seva part, la investigadora i artista Laura González Flores descriu en el llibre *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* –text que sorgeix a partir de la seva tesi, llegida a la Facultat de Belles Arts de Barcelona– com es constitueix la *visió objectiva* al llarg de diferents èpoques. González relata que ja en la civilització egípcia tot el que fos relacionat amb la visió tenia una implicació «d'ordre, control i racionalitat»,<sup>7</sup> segons el qual es regia l'organització de la realitat.<sup>8</sup>

La civilització grega va ser hereva d'aquest model basat en la visió. De fet, la connexió encara era més evident: segons els estudis de González «idea, visió i racionalitat constituïen diferents facetes d'una mateixa manera de relació amb la realitat».<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre; *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona 2003, pàg. 136.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ, Laura; *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005, pàg. 115.

<sup>8</sup> Si bé la primera descripció coneguda del fenomen de la visió prové del filòsof grec Aristòtil, se sap que els egipcis coneixien perfectament aquest fenomen, ja que la complexitat del seu coneixement ho certifica. Segons González, en la civilització egípcia es pot deduir que hi havia una relació directa entre la llum, la visió, la racionalitat i l'ordre que va ser aplicada a diferents camps de la ciència, com les matemàtiques, l'art o l'arquitectura. Per a més informació: *Ibíd.*, pàg. 115.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, pàg. 115.

Tanmateix, un dels aspectes més importants on va arribar la civilització occidental va ser que l'home va descobrir que aquest ordre no sols es podia codificar, sinó que es podia veure i materialitzar. La cambra obscura en aquest sentit n'és un exemple clau: l'habitació defineix el lloc central de l'observador davant del món real que ha de representar.

Aquest aspecte està determinant en el camp pictòric. El format quadre va ser concebut com una finestra cap a l'exterior, delimitava per un enquadrament uns eixos i un punt de vista determinat. El model derivat d'aquest ordre va ser el de la *visió objectiva*, el qual va quedar establert, fins al final del segle XIX, com a pauta dominant del nostre sistema de representació.<sup>10</sup>

Cal dir que aquest ordre, a més, es va exemplificar des del segle XV en la construcció de mecanismes cada cop més sofisticats i automàtics, com per exemple les màquines de dibuix i les cambres obscures, que van tenir com a objectiu l'exactitud en la reproducció de la realitat.

Les màquines de dibuixar van aparèixer al Renaixement amb la finalitat que els pintors aconseguissin la màxima versemblança entre els seus quadres i la realitat. El sistema de perspectives introduït per Leon Batista Alberti va ser la base d'aquests primers artefactes. De fet, el primer aparell del qual es té constància és el *vel albertià*, descrit en el tractat *De pictura* (1435) d'Alberti, en què ell mateix s'atribueix l'invent. El famós gravat *Artista dibuixant una dona nua* (1538) d'Albert Durero (**fig. 1**), és un dels millors exemples per il·lustrar aquest sistema, el qual es basava «en una quadrícula tensada en un bastidor i un punt de mira per on el dibuixant obté una visió fixa i correcta del model».<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> «Gracias a la luz, el ojo humano percibe, en el mundo, el principio de orden y razón. El siguiente paso es transformar ese orden en objetos y obras concretas: así nace la habitación o “cámara” como algo que rebasa la necesidad primaria de techo o abrigo, y constituye una representación simbólica del cosmos. La cámara es un espacio claro, con ejes, límites y proposiciones en que quedan definidas las posiciones exactas de un observador / sujeto y un mundo / objeto. [...] La analogía resultante es la del observador que mira a través de una ventana. Y su figura derivada, la del cuadro, el formato dominante de las imágenes de la Visión Objetiva». Ibíd., pàg. 116.

<sup>11</sup> Per a una informació més detallada vegeu CABEZAS, Lino; *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación* dins GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.); *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra / Arte. Grandes temas, Madrid 2002, pàg. 87-120.

Durant el Renaixement i fins al segle XIX –quan s’inventà la fotografia– van anar apareixent moltes altres màquines, les quals van introduir en el seu mecanisme vidres, miralls i lents a fi de perfeccionar-ne el funcionament i representar la realitat de la manera més verídica possible.



Fig. 1: Albrech Dürer: *Artista dibuixant una dona nua*, 1538. Xilografia a fibra

Un dels darrers invents abans de l’aparició de la càmera fotogràfica és el fisiognotràç: màquina de dibuix inventada per Giller Louis Chrétien que combinava la tècnica del gravat amb la del retrat, cosa que afavoria l’abaratiment en la creació de les imatges. El sistema funcionava col·locant el model davant d’un vidre, en el qual el retratista dibuixava el rostre amb un punxó unit a un sistema de palanques, aquest reproduïa el dibuix a escala petita en una planxa de coure. Cal dir que a aquest aparell se l’ha de considerar el precursor ideològic de la fotografia, en el sentit que el seu sistema de producció anticipava les característiques bàsiques del mitjà fotogràfic: base mecànica, reproductibilitat de les imatges i fidelitat a la persona retratada.<sup>12</sup>

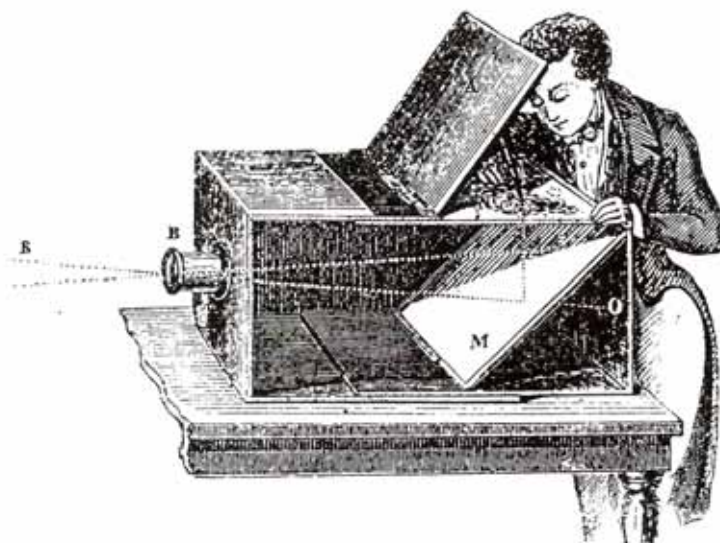
Podem dir, per tant, que el realisme de la pintura occidental està basat en un sistema prèviament estructurat. O dit d’una altra manera: la «visió objectiva» que ha dominat l’art des del Renaixement està fonamentada en una evolució tècnica, que per la seva tradició i familiaritat percebem com a *natural, real i objectiva*.<sup>13</sup> Si partim d’aquesta evolució arribem a la conclusió que la càmera fotogràfica és, per tant, la culminació d’aquesta tradició, ja que –tal com diu Laura González Flores– les fotografies són considerades vertaderes perquè

<sup>12</sup> TAGG, John: *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (trad. al català d’Antonio Fernández Lera). *Op. cit.*, pàg. 57.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ, Laura; *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?.* *Op. cit.* pàg. 146.

«deriven d'una teoria científica que no sols explica la percepció i la visió, sinó que la comprova i repeteix, mitjançant instruments i aparells relativament sofisticats».<sup>14</sup>

Pel que fa a la cambra obscura, sabem que el fenomen es coneixia molt temps abans del Renaixement, però que va ser durant aquest període quan es van cercar aplicacions en el camp artístic, sobretot gràcies als estudis fets per Leonardo da Vinci.



**Fig. 2:** A. Ganot: *Traité élémentaire de physique*, 1855. (Dibuixant agafant un model de cambra obscura de l'època de la invenció de la fotografia.)

Da Vinci tenia una fe absoluta en l'observació directa de la naturalesa i considerava la visió l'òrgan més objectiu de tots. Hem de pensar que en el Renaixement, tal com relata el Dr. Lino Cabezas, hi havia una continuïtat entre l'experiència visual i l'art, ja que consideraven que tot el que es veia podia ser representat, i que era possible representar qualsevol cosa que volguessin estudiar.<sup>15</sup> Partint d'aquesta premissa podem deduir que per als renaixentistes les imatges estaven al servei de la comprensió de l'univers, tal com corrobora

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pàg. 147.

<sup>15</sup> CABEZAS, Lino; *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación* dins GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.); *Máquinas y herramientas. Op. cit.*, pàg. 266.

Da Vinci: «Tot el nostre coneixement té el seu origen en les nostres percepcions.»<sup>16</sup>

De fet, aquesta pauta és la que marca els estudis de Da Vinci sobre la cambra obscura, els quals tenien com a finalitat proposar la cambra com a model teòric del funcionament de la visió. Cal dir que aquesta analogia entre la cambra i l'ull es va establir com a vàlida en la majoria de manuals i, en part, explica la veracitat que atorguem a la fotografia, precedent clar de la cambra obscura (**fig. 2**).

Si bé s'ha comparat en moltes ocasions la fotografia amb la visió humana, també hi ha molts arguments que desmunten aquesta analogia. En aquest sentit, estic d'acord amb Soulages quan raona per què l'home no té la mateixa visió quan mira per l'objectiu de la càmera fotogràfica i posteriorment quan observa la imatge fixada en el paper, que quan mira directament l'entorn real.<sup>17</sup> Soulages afirma que la visió de l'ull no és la mateixa que la visió de la càmera, tesi que desglossaré a continuació.

Hem de pensar, en primer lloc, que la fotografia captura de manera estàtica i bidimensional la continuïtat tridimensional del nostre entorn, per tant, la fotografia no és altra cosa que l'abstracció del moviment continu que ens envolta, el qual sí que és visible als nostres ulls.

D'altra banda, l'espectador no té la mateixa percepció davant d'una fotografia que davant els fenòmens visuals del món. La diferència més evident és el canvi de mida, però també és important la variació cromàtica que pot sofrir l'objecte fotografiat respecte al real, sobretot si la fotografia és feta en blanc i negre.

Un altre factor interessant, i no tan evident, és la percepció dels diferents plans visuals, els quals en la imatge fotogràfica es poden arribar a confondre: un objecte a primer pla pot arribar a semblar-nos gegant en relació amb la resta de la imatge. En aquest sentit són explicatius els exemples que relata Tisseron: en una fotografia «un vaixell a l'horitzó pot esdevenir el barret d'un banyista, o la torre de Pisa pot semblar que està sostinguda per un

---

<sup>16</sup> Leonardo Da VINCI citat per CABEZAS, Lino; *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación* dins GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.); *Máquinas y herramientas. Op. cit.*, pàg. 266.

<sup>17</sup> SOULAGES, François; *Estética de la fotografía. Op. cit.*, pàg. 93.

turista».<sup>18</sup> La nostra visió, en canvi, percebria els diferents plans per separat, mai com una unitat, tal com passa en els exemples.

Finalment, hem de remarcar que la visió està acompanyada per altres sentits –l'olfacte, el so, el tacte i l'oïda– els quals condicionen la percepció de les coses a cada moment. A més, en una fotografia la relació que s'estableix amb el temps i la duració és totalment diferent de la que experimentem quan observem el nostre entorn, perquè, en definitiva, la fotografia aïlla un punt precís de l'espai temps.

Per tant, podem concloure aquest apartat destacant que la nostra visió no serà mai exacta a la produïda per una càmera fotogràfica ja que, tal com argumenta Soulages, quan observem una fotografia obeïm a un altre tipus d'expectatives:

«Una foto mai no és una visió de l'ull que algú hauria congelat. A més, l'espectador no mira una foto com mira el món. Deixant de banda això, aquí rau l'interès d'una foto: permet aprendre, no a veure, sinó a rebre una imatge visual d'una altra manera. Davant una fotografia, l'espectador obeeix a una altra estructura expectativa, quant a la representació, el reconeixement, la rememoració, l'emoció, allò imaginari, el desig, la mort, etc.»<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> «Un bateau à l'horizon devient le chapeau d'un baigneur ou la tour de Pise semble soutenu par un touriste.» TISSERON, Serge; *Le mystère de la chambre claire*. Les Belles Lettres / Archimbaud, Paris 1996, pàg. 117.

<sup>19</sup> SOULAGES, François; *Estética de la fotografía*. *Op. cit.*, pàg. 93-94.

### 2.1.2. La referencialitat com a model d'estudi

---

La relació de contingència que manté la imatge fotogràfica amb la realitat és, de fet, un dels altres factors que ha fet que aquesta sigui vista com una eina al servei de l'objectivitat. Les fotografies se les assimila com a neutres i transparents perquè hi veiem per damunt de tot el referent. Molts teòrics han sustentat l'ontologia de la imatge fotogràfica en la seva referencialitat, Roland Barthes, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Phillippe Dubois o Jean-Marie Schaeffer en són alguns. En el present capítol faré un recorregut per les seves propostes, les quals són el punt de partida de la teoria fotogràfica contemporània.

En primer lloc iniciarem el recorregut centrant-nos en els estudis del crític literari Roland Barthes, el qual s'acosta al mitjà fotogràfic de manera progressiva, per no dir contradictòria: prefereix la fotografia al cinema, però aquesta és vista com una entitat *pobra*<sup>20</sup> que en cap cas no li pot procurar el mateix plaer que li reporta el text.

A partir de les anàlisis semiòtiques que trobem en els textos *Le message photographique* (1961), *Rhétorique de l'image* (1964) i *La chambre claire* (1980), veiem que Barthes defineix la fotografia com un «missatge sense codi». La fotografia, segons Barthes, és «l'analogon perfecte de realitat»;<sup>21</sup> aquesta afirmació ens porta a una mena de tautologia: «en una fotografia una pipa és sempre una pipa, irreductiblement».<sup>22</sup> Per tant, segons el teòric, el referent sempre hi queda adherit i això fa que la fotografia no pugui esdevenir signe, i en conseqüència, no pugui esdevenir llenguatge.

---

<sup>20</sup> BAQUÉ, Dominique; *La fotografía plástica. Un arte paradoxal*. (trad. al castellà de Cristina Zelich). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pàg. 83.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland; *El mensaje fotográfico* dins BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces* (trad. al castellà de C. Fernández Medrano). Paidós Comunicación, Barcelona 1986, pàg. 13.

<sup>22</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida* (trad. al castellà de Joaquim Sala-Sanahuja). Paidós Comunicación, Barcelona 1989 (5a edició, 1989), pàg. 33.

De fet, Barthes considera que la fotografia és invisible: «un embolcall transparent i lleuger»,<sup>23</sup> és a dir, no és ella qui veiem, sinó que veiem directament el referent.

La culminació d'aquests estudis es reflecteix en la seva obra pòstuma, *La chambre claire (La càmera lúcida)*, una mena d'homenatge íntim a la seva mare i, alhora, al mitjà fotogràfic. En aquest text Barthes presenta a tall de conclusió el famós noema: «ça a été» («això ha estat»), definint l'essència de la fotografia en la seva capacitat d'esdevenir testimoni de la realitat, de certificar l'existència del referent fotografiat, el qual defineix de la manera següent:

«Anomeno “referent fotogràfic” no la cosa facultativament real que remet una imatge o un signe, sinó la cosa necessàriament real que ha estat col·locada davant l'objectiu i sense el qual no hi hauria fotografia. La pintura, per la seva part, pot fingir la realitat sense haver-la vist [...]. Mai no puc negar en la fotografia que la cosa hagi estat allí. I posat que tal imperatiu sols existeix per si mateix, l'hem de considerar per reducció com l'essència mateixa, el noema de la fotografia. [...] el nom del noema de la fotografia serà, doncs: “Això ha estat” [...].»<sup>24</sup>

«La fotografia no diu (forçosament) el que ja no és, sinó tan sols i sense cap dubte el que ha estat (“ça a été”). Tal subtilesa és decisiva. Davant una foto, la consciència no agafa necessàriament la via nostàlgica del record [...], sinó, per tota foto existent en el món, la via de la certitud: l'essència de la fotografia consisteix a ratificar el que ella mateixa representa.»<sup>25</sup>

Curiosament, en el mateix llibre, i a un nivell pràctic, posa a prova la fotografia, cercant entre el seu arxiu fotogràfic la *vertadera* imatge de la seva mare, morta feia poc. La feina no és senzilla, ja que si bé hi ha moltes fotografies de la seva mare, en cap d'elles no la *reconeix* ni veu reflectida la

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pàg. 32.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, pàg. 135-36.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pàg. 149.



seva essència. Precisament, la fotografia *perfecta*, segons Barthes, és una on apareix la seva mare de nena en un hivernacle; per tant, un rostre que Barthes no havia vist mai. Paradoxalment, en aquesta troballa, l'intel·lecte acaba fracassant rotundament; és l'emoció que dóna sentit a la imatge: el que fa que la imatge sigui *vertadera* és el que Barthes anomena *punctum*, allò que no pot ser anomenat ni explicat, allò eminentment singular.

Arribat a aquest punt, faré un petit incís referint-me a aquest element (*punctum*) que tot i que sembla que s'allunya del tema d'estudi, hi manté una certa relació, que més endavant justificarem.

Barthes, a *La càmera lúcida*, troba dos elements que li serveixen per analitzar els mecanismes que operen en la recepció de la imatge fotogràfica: l'*studium* i el *punctum*. El primer, visible, és el reconeixement per part de l'espectador de la informació percebuda en la imatge, per tant, un reconeixement que té a veure amb la cultura i el saber de cada individu. Aquesta informació pot comportar a l'espectador certa emoció, o alegria continguda, que és d'ordre cultural, moral o polític. Barthes considera que l'*studium* pertany a la categoria del *to like*. D'altra banda, el segon element, que no sempre podem trobar en la imatge fotogràfica, és el *punctum*, el qual, segons Barthes, pertany a la categoria del *to love*:

«El segon element ve a dividir (o escandir) l'*studium*. Aquesta vegada no sóc jo qui va a cercar-lo [...] és ell que surt de l'escena com una fletxa i ve a punxar-me. [...] Aquest segon element que ve a pertorbar l'*studium* l'anomenaré *punctum*; ja que *punctum* és també: punxada, foradet, petita taca, petit tall, i també casualitat. El *punctum* d'una foto és l'atzar que en ella em despunta (però també que em fa mal, em puny).»<sup>26</sup>

El *punctum* és allò que no es pot explicar, que es percebent de manera individual i no es pot transmetre, tal com Barthes comenta referint-se a la foto de la seva mare:

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, pàg. 64-66.

«No puc mostrar la fotografia de l'hivernacle. Aquesta foto tan sols existeix per mi. Per a vosaltres sols seria una fotografia indistinta, una de les mil manifestacions d'allò *qualsevol*, [...] com a màxim podria interessar al vostre studium: època, vestits, fotogènia; no obriria en vosaltres cap ferida.»<sup>27</sup>

En aquest sentit la referencialitat no és suficient per despertar el *punctum*, aquesta només certifica l'existència de l'individu o de l'acció fixada: hi ha d'haver, a més, un element casual perquè es desperti aquest sentiment d'amor cap a la imatge.

Per aquest motiu, considero que Barthes estableix una relació contradictòria amb el referent, d'una banda *La càmera lúcida* es pot llegir com una defensa del realisme fotogràfic que culmina amb el noema «ça a été», però d'altra banda ens introdueix una nova qüestió: el *punctum*, que no depèn únicament de la referencialitat sinó també de la casualitat i l'emoció. Al llibre veiem que de totes les fotografies fetes a la seva mare, Barthes només en troba una de *vertadera*, per tant, en aquest cas el realisme fotogràfic acaba xocant amb un aspecte que semblava que portés implícitament adherit: el de la *veritat* de la imatge fotogràfica.

Per la seva part, l'escriptora nord-americana Susan Sontag, tant en el llibre *On photography* (1974) com en la seva darrera obra, *Regarding the pain of others* (2003), fa una anàlisi sociològica de la fotografia a més d'una reflexió de caire ideològic i moral sobre les funcions i el poder d'aquest mitjà. Segons González Flores, la seva preocupació principal és el grau d'adequació de la imatge a la *veritat* de l'esdeveniment registrat per la càmera, reflexionant sobre el fet que hi ha un fi més correcte que els altres, *el que coincideix amb la realitat de la situació*.<sup>28</sup> Per Sontag, l'essència que defineix el mitjà fotogràfic és el seu caràcter referencial, per això considera que la funció documental és la finalitat autèntica del mitjà. Tanmateix, Sontag és conscient de l'existència del fotogràf, el qual certifica d'una banda la qualitat testimonial de la imatge fotogràfica, però alhora la possibilita d'una visió subjectiva:

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, pàg. 130-31.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ, Laura; *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?. Op. cit.*, pàg. 149.

«[...] Les fotografies tenien l'avantatge d'unir dues característiques contradictòries. Les seves credencials d'objectivitat formaven part de la seva maquinària interna. Això no obstant, sempre tenien, necessàriament, un punt de vista. Eren documents d'allò real –incontrovertible, com cap relació verbal, per més imparcial que fos, podia ser-ho perquè una màquina s'encarregava de gravar-ho. I eren testimonis de la realitat, perquè una persona havia estat allí per agafar-los.»<sup>29</sup>

Partint d'aquesta dualitat, Sontag analitza –sobretot en el darrer llibre– els usos que es pot fer del mitjà; és a dir, les relacions que es poden establir entre la notícia i la imatge i, en conseqüència, els efectes que poden tenir en la nostra percepció i, fins i tot, en el nostre comportament. Podem dir que Sontag considera que l'essència referencial de la fotografia ha d'estar al servei de la recerca de la *veritat*, i no de l'engany.

D'altra banda, hi ha un altre aspecte interessant que apareix en els textos de Sontag també relacionat amb el concepte de referencialitat. Parlo de la qualitat de vestigi que l'escriptora atribueix a la imatge fotogràfica i, en conseqüència, a la vinculació que es crea entre la fotografia i la mort, tal com veiem en el text següent:

«Una fotografia no és sols una imatge (en el sentit en què ho és una pintura), una interpretació d'allò real; també és un vestigi, un rastre directe d'allò real, com una petjada o una màscara mortuòria.»<sup>30</sup>

En aquest sentit són interessants els lligams que alguns teòrics han cercat entre la imatge fotogràfica i la *imago* romana. Cal dir que amb el nom d'*imago* els romans definien una figura de cera modelada a partir del cadàver de

---

<sup>29</sup> SONTAG, Susan; *Davant el dolor dels altres* (trad. al català de Marta Pessarrodona). Proa, Barcelona 2003, pàg. 29-30.

<sup>30</sup> SONTAG, Susan; *Sobre la fotografia* (trad. al castellà de Carlos Gardini). Edhasa, Barcelona 1981 (4a reimpressió 1996), pàg. 164.

la persona que volien representar. Aquesta funcionava no solament durant la commemoració, sinó que era literalment el doble del cos, el qual podia constituir una vertadera presència física i legal. Per tant, la *imago* no sols era una icona que rememorava el difunt, sinó una manifestació material seva. És possible que aquesta noció respongués al fet que la *imago* es feia a partir de la impressió directa sobre la cara del difunt, fet que li donava una semblança total amb l'individu i que comportava una relació d'empremta física i real. Tot i així, la *imago* no era venerada tan sols per la seva semblança, sinó per la relació de contingència. Tal com diu González, la *imago* era una part de tot, una presència metonímica que continuava després de l'absència de l'ésser, per tant, una traça del que ha existit en la realitat material. És en aquest sentit que se l'ha relacionat amb la fotografia, tal com ens relata González:

«Parlar d'ímagó, en definitiva, és referir-se a una realitat física que perviu en l'absència de la mort: és la presència de quelcom en la seva absència. En aquest sentit, la fotografia és la *imago* per excel·lència. Segueix una llarguíssima tradició d'*imagine* que intenten preservar tant la presència física com els drets legals [...] en absència d'aquesta.»<sup>31</sup>

Per la seva part, el psicoanalista francès Serge Tisseron, en el llibre *Le mystère de la chambre claire* (1999), també compara la fotografia amb els conceptes d'imatge grega i romana. Cal dir que en la cultura grega imatge s'anomenava *eikôn* –arrel d'on parteix el terme *icona*– la qual no implicava forçosament una aparença perfectae (*omoiôsis*) amb l'objecte representat, però sí una relació de semblança metafòrica. En canvi, en la cultura llatina el concepte de semblança (*similitudo*) era molt més ampli i, en conseqüència, hi podia haver semblança sense relació d'imatge (*imago*). Però en el cas que hi hagués una *imago*, necessàriament hi havia similitud, ja que, com hem vist abans, aquesta era l'empremta física de la persona difunta. Tisseron aplica aquesta concepció d'imatge a la fotografia tenint en compte cap a on pot portar aquesta analogia. Segons el psicoanalista, la fotografia ja no serà vista com una imatge sinó com un vestigi, un mitjà per al record o l'evocació.

---

<sup>31</sup> GONZÁLEZ, Laura; *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?. Op. cit.*, pàg. 132.

«[...] si es pren com a referència la concepció romana de la imatge –*imago*–, la fotografia es troba immediatament immersa en una relació de substitució amb allò que representa i que ha desaparegut. Aquesta referència allibera la fotografia de tota referència a la pintura, però presenta l'inconvenient d'establir un vincle amb una idea de la mort. Aleshores la fotografia és menys valorada com a mitjà de representació que com a mitjà de commemoració.»<sup>32</sup>

En aquest sentit s'explicaria la reacció de Barthes amb la fotografia de l'hivernacle. La fotografia, considerada com la *imago* romana, opera com una calc directe de la identitat de la mare, aquesta és vista –a ulls del teòric– no com una re-representació, sinó una presentació<sup>33</sup> de l'ésser estimat: *objet*, *veritat*, *contingència pura*, «*presència de realitat*». De fet, la referència de la mort i la seva relació amb la fotografia és una constant a tot el llibre. Segons l'historiador John Tagg l'apassionat reafirmament del realisme fotogràfic que trobem en el llibre de Barthes té a veure amb una recerca de la presència de la mort i, concretament, de la imatge *justa* de la seva mare:

«La seva exigència de realisme és una exigència, si no de recuperar-la, almenys de saber que va ser allà: el consol d'una veritat en el passat que no pot ser qüestionada. Això és el que la fotografia garantirà.»<sup>34</sup>

El fotògraf català Joan Fontcuberta, a la introducció del llibre *Estética fotográfica*, assenyala que hi ha dos models d'estudi en els quals s'ha centrat la

---

<sup>32</sup> «si c'est la conception romaine de l'image qui est prise en référence –«imago»–, la photographie est immédiatement engagée dans un rapport de substitution à ce qu'elle représente et qui a disparu. Cette référence affranchit la photographie de toute référence à la peinture, mais elle présente l'inconvénient de l'engager du côté d'une pensée de la mort. La photographie est alors moins valorisée comme moyen de représentation que comme moyen de commémoration.» TISSERON, Serge; *Le mystère de la chambre claire*. *Op. cit.*, pàg. 53.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ, Laura; *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*. *Op. cit.*, pàg. 136.

<sup>34</sup> TAGG, John: *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. *Op. cit.*, pàg. 7

teoria fotogràfica: «la fotografia com a metàfora de la mort i la fotografia com a petjada».<sup>35</sup> Fontcoberta cita el fotògraf francès Pierre Fenoyl per tal d'exemplificar aquesta primera relació: «la fotografia no és altra cosa que un combat amb el temps».<sup>36</sup> El sentit temporal de la fotografia és un altre aspecte que inevitablement ens porta cap a aquesta relació amb la mort: la càmera captura un instant de la vida al qual ja no podem tornar. Es pot dir que *La cámara lúcida* es basa, en gran part, en aquest model d'estudi.

D'altra banda, l'altre model que anomena Fontcoberta, s'assenta en la noció de la fotografia com a petjada. Cal dir que aquesta branca de la teoria també defineix l'ontologia de la imatge fotogràfica amb la relació que s'estableix amb el referent fotografiat, la qual consideren que és una relació d'annexió, és a dir, de contacte físic.

Aquesta noció parteix de l'afirmació que la fotografia és una equació de llum, espai i temps, que materialment existeix pel contacte físic de la llum sobre els cossos fotografiats i posteriorment sobre una superfície fotosensible. La categoria d'índex, atribuïda a la imatge fotogràfica, parteix d'aquest impacte físic necessari. Aquest model d'estudi, basat també en el caràcter referencial de la fotografia, ha estat el punt de partida de molts teòrics: Rosalind Krauss, Phillippe Dubois i Jean-Marie Schaeffer en són alguns dels més representatius, els quals analitzarem a continuació. De fet, hem de pensar que aquest model d'estudi és bàsic per entendre gran part de la teoria fotogràfica; per aquest motiu li dedicaré la resta de l'apartat.

Com ja hem dit, Krauss i principalment Dubois, entenen la fotografia basant-se en una lògica de la indexalitat. La fotografia, segons tots dos teòrics, no és ni una icona (representació per semblança) ni un símbol (representació per convenció general), sinó un índex (representació per contigüitat física del signe amb el seu referent). Aquesta teoria està fonamentada en els estudis del científic Charles Sanders Peirce, considerat el pare de la semiòtica moderna, el qual defineix el signe indexal de la forma següent:

---

<sup>35</sup> FONTCUBERTA, Joan; *Introducción* dins FONTCUBERTA, Joan (ed.); *Estética fotográfica*. Gustavo Gili, Barcelona 2003, pàg. 8-9.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pàg. 8-9.

«Un índex és un signe o una representació que remet al seu objecte no tant perquè hi ha alguna similitud o analogia amb ell, ni per estar associat als caràcters generals que dit objecte posseeix, sinó perquè està en connexió dinàmica (també espacial) amb l'objecte individual, d'una banda, i amb els sentits o la memòria de la persona a la qual serveix de signe, d'una altra.»<sup>37</sup>

Parlar d'índex, per tant, és referir-se a una categoria de signes que està afectada de forma física pel seu objecte. Diferents exemples d'índex són les petjades (rastre d'un pas), les ombres (indici d'una presència), els símptomes (senyals d'una malaltia), les cicatrius (prova d'una ferida) o el fum (indicis de foc) entre altres.<sup>38</sup> Segons Krauss i Dubois, la fotografia és d'aquest tipus de signes, ja que la imatge és el rastre emmagatzemat de l'impacte de la llum sobre l'objecte i posteriorment sobre la superfície fotosensible. Tal com argumenta Krauss, l'ontologia de la imatge fotogràfica és per a aquests teòrics la connexió inevitable amb el referent:

«Si és possible pintar un quadre de memòria o gràcies als recursos de la imaginació, la fotografia en tant que petjada fotoquímica, tan sols pot portar-se a terme en virtut d'un vincle inicial amb un referent material. C. S. Peirce parla d'aquest eix físic sobre el qual té lloc el procés de referència quan considera la fotografia com un exemple d'aquesta categoria de signes que denomina *indicials*.»<sup>39</sup>

Cal dir, però, que el que trobo més interessant dels estudis de Dubois és que no estan al servei de presentar la fotografia com un mirall del món, sinó tot

---

<sup>37</sup> C. S. PIERCE citat per BAQUÉ, Dominique; *La fotografía plástica. Un arte paradoxal. Op. cit.*, pàg. 87.

<sup>38</sup> DUBOIS, Philippe; *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (trad. al castellà de Graziella Baravalle). Paidós Comunicación, Barcelona, 1994 (2a ed.), pàg. 48.

<sup>39</sup> KRAUSS, Rosalind; *Lo fotográfico* (trad. al castellà de Cristina Zelich). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002, pàg.82.

el contrari: per desconstruir precisament la pretensió de realisme de la imatge fotogràfica. En aquest sentit és interessant estudiar-los, ja que obre una via per reconsiderar la fotografia com a forma pura i neutra.

Dubois, en el primer capítol del llibre *L'acte photographique* (1986), titulat *De la vérissimilitude à l'index. Petites rétrospectiva historique sur la question du réalisme en photographie.*, desmunta la pretensió de realisme de la fotografia fonamentant-se en tres anàlisis. En primer lloc, descriu quins són els aspectes que fan que veiem la fotografia com un mirall de la realitat. En segon lloc, desarma aquestes nocions recolzant-se en teòrics com Arheim, Bourdieu i Sekulla, els quals demostren que la fotografia, relacionada amb la resta de sentits (Arheim), és una estructura ideològicament construïda (Bourdieu) que necessita, per tal de poder-la interpretar, un aprenentatge dels seus codis (Sekulla). A partir d'aquest estudi Dubois arriba a la conclusió que la fotografia, en comptes de ser una finestra cap al món, és una «interpretació–transformació de la realitat».<sup>40</sup> Finalment, a la tercera anàlisi, acaba reafirmant aquesta idea, dient-nos que la fotografia no necessàriament ha de tenir una semblança directa o exacta amb el seu referent, sinó simplement ha d'assenyalar-ne una dependència que es troba, precisament, en la condició de traça i, per tant d'índex, de la imatge fotogràfica. D'aquesta manera, després d'aquest recorregut, retorna a les teories de Peirce.

Per tant, Dubois acaba centrant el seu estudi en la lògica de la indexalitat. Precisament, voldria assenyalar que hi ha un gènere fotogràfic que exemplifica de manera clara aquest model d'estudi: el fotograma.

Com tots sabem, el fotograma és el registre directe del contorn de l'objecte físic sobre el paper sensibilitzat, és a dir, la inscripció de la seva pura ombra o, el que bé a ser el mateix, la petjada *directa* de l'objecte representat, on el contacte físic és molt més real que en les imatges realitzades per la càmera fotogràfica.

Curiosament, considero que el fotograma obre dos camins totalment diferents que poden plantejar una dicotomia en relació amb el concepte de realisme de la imatge fotogràfica:

---

<sup>40</sup> DUBOIS, Philippe; *El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Op. cit.*, pàg. 51.



D'una banda, el contacte físic entre el referent i el paper sensible pot proporcionar-nos més informació que la que captem amb la càmera fotogràfica. Per exemple, en el fotograma podem descobrir-hi la naturalesa de l'objecte, és a dir, la seva fisicitat –la textura, la transparència i l'opacitat– o la relació que s'estableix entre l'objecte, la llum i la sensualitat del fotògraf.

Però, d'una altra banda, les formes fixades en el paper fotogràfic ens acosten, moltes vegades, a una mena d'abstracció que ens allunya dels propis objectes que les han produït. En definitiva, la relació de realisme o de mimesi deixa de tenir importància.

De fet, hem de tenir en compte que el fotograma va ser un gènere realment explorat durant les avantguardes dels anys vint, en què la imatge fotogràfica va obrir la porta a noves formes de representació tal com veiem en el fotograma de l'artista László Moholy-Nagy (**fig. 3**).

Moholy-Nagy a l'hora de fer els seus fotogrames utilitzava objectes tridimensionals per no jugar solament amb la forma sinó també amb l'ombra que projectava l'element. Així, els objectes tridimensionals eren esculpits per efecte de la llum i s'aconseguia fixar sobre el paper sensible formes inidentificables.

En aquest sentit, considero que és significatiu que un gènere que precisament s'allunya de les pautes realistes representa, tant per a Dubois com per a Krauss, l'essència del mitjà fotogràfic.<sup>41</sup> Precisament, penso que això és el més important pel que fa al tema d'estudi. De fet, hi ha un moment en el llibre en què Dubois proposa com a model fotogràfic el gènere del fotograma per la seva qualitat indexal, desplaçant així la qüestió de la mimesi o de la semblança com a propietats bàsiques d'aquest mitjà. Consegüentment, el realisme queda exclòs com a aspecte fonamental de la imatge fotogràfica.

Cal dir que Dubois, alhora, va més enllà del caràcter indexal de la fotografia, ja que també insisteix en la dependència de tota fotografia davant les seves condicions de producció. Tal com ell mateix diu: «amb la fotografia ja no ens resulta possible pensar la imatge fora de l'acte que la fa possible».<sup>42</sup> Per

---

<sup>41</sup> «El fotograma no hace más que llevar al límite o volver explícito lo que es verdadero de toda fotografía. Toda fotografía es el resultado de una huella física que ha sido transferida sobre una superficie sensible por las reflexiones de la luz». *Ibid.*, pàg. 64.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pàg. 11.

tant, la noció d'índex és alhora investida per la noció de tall en la continuïtat espacial i temporal, tal com veiem en el text següent:

«La imatge fotogràfica, com a indissociable de l'acte que la constitueix, no sols és una petjada lluminosa, és també una petjada treballada per un gest radical, que la crea completament d'un sol cop, el gest del tall, del *cut*, que fa caure els seus cops a la vegada sobre el fil de la duració i en el *continuum* de l'extensió. Temporalment, en efecte [...] la imatge-acte fotogràfica interromp, deté, fixa, immobilitza, separa, desenganxa la duració captant sols un instant. Espacialment, de la mateixa manera, fracciona, elegeix, extreu, aïlla, capta, talla una porció d'extensió. La fotografia apareix així, en tot el seu sentit, com un tall, un tall únic i singular d'espai-temps, literalment tallat en viu.»<sup>43</sup>

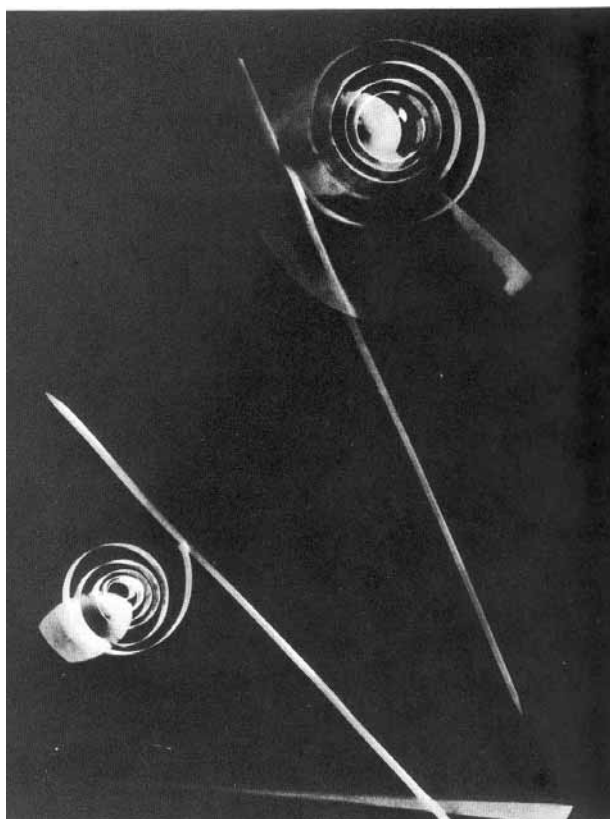


Fig. 3: László Moholy-Nagy: *Fotograma*, 1925

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pàg. 141.

En aquest sentit, podem dir que Dubois, per damunt de tot, considera la fotografia com una imatge en treball: «una imatge-acte».<sup>44</sup> Per tant, és important veure com Dubois arriba a la conclusió que en el procés fotogràfic hi intervenen altres elements i que, per tant, la fotografia en cap cas no serà un reflex pur de la realitat, sinó que l'acte que la fa possible també en determinarà la lectura.

Per la seva part, el teòric francès Jean-Marie Schaeffer parteix de plantejaments similars als de Dubois amb relació al tema de la referencialitat. En el llibre *L'image précaire. Du dispositif photographique* (1987), fa una relectura de la història de la fotografia a partir de l'índex.<sup>45</sup> Per a Schaeffer la fotografia és, d'una banda, una empremta de la superfície visible de l'objecte que representa i no la seva còpia exacta. Tal com ell mateix diu: la fotografia és «una petjada d'un real polimorf i no la presentació "natural" original».<sup>46</sup> D'altra, la imatge fotogràfica té certa analogia amb la visió humana, tot i que considera que la fotografia no es pot reduir a la problemàtica de la reproducció d'allò visible, ja que «el dispositiu fotogràfic produeix traces visibles de fenòmens que són radicalment invisibles per l'ull humà».<sup>47</sup> Entre aquestes ambivalències, Schaeffer estudia el mitjà fotogràfic centrant-se en la dependència de tota fotografia enfront de les seves condicions de recepció, és a dir, en els seus usos i en la diversitat d'estratègies de comunicació.

En tots dos casos, és interessant veure com, tot i que parteixen d'un model indicial, tots dos teòrics incorporen altres factors que determinen la pròpia imatge fotogràfica, com per exemple l'acte que la fa ser (Dubois) o els mecanismes de recepció en què es veu condicionada (Schaeffer). Per tant, la fotografia ja no és vista, de cap manera, com un duplicat del món, sinó com una interpretació seva. Per tant, la fotografia ja no està subjecta a l'imperatiu del realisme fotogràfic sinó que s'arriba a la conclusió que hi ha molts més elements que hi juguen un paper important.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pàg. 11.

<sup>45</sup> DURAND, Régis; *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. La Différence, París 1995, pàg. 75.

<sup>46</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie; *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Éditions du Seuil, París 1987, pàg. 26.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pàg. 22.

De fet, el que he intentat durant aquest apartat és veure l'evolució que ha sofert el model basat en la referencialitat dins la teoria fotogràfica. És a dir, des de la postura de Barthes, que en certa manera defensa el realisme fotogràfic, fins a les teories de Dubois i Schaeffer que tot i que es basen en una lògica indexal, no consideren que el realisme sigui l'aspecte essencial de la imatge fotogràfica.

A l'apartat següent veurem com aquests últims punts de vista s'argumenten de manera més concisa.

### 2.1.3. Les anàlisis semiòtiques de la fotografia, que tenen la finalitat de desconstruir el realisme fotogràfic

---

La semiòtica aplicada a la fotografia ha servit per demostrar que la noció d'una imatge *purament visual* no pot ser possible i que, per tant, no té sentit parlar de la imatge fotogràfica com una còpia neutra i natural de la realitat.

En aquest apartat, farem un breu recorregut per les propostes de diferents teòrics i artistes, que a partir de l'examen dels signes han investigat sobre el tema.

En primer lloc ens centrarem en els estudis fets per Roland Barthes, que ja hem començat a analitzar a l'apartat anterior.

Barthes, tal com hem dit, considera que l'ontologia de la fotografia rau en la perfecció analògica que manté amb el referent fotografiat, per això la defineix com un «missatge sense codi» on no és possible el llenguatge. Tot i així, Barthes, com a gran estudiós dels signes, en els textos *Le message photographique* (1961) i *Rhétorique de l'image* (1964) ens argumenta com la fotografia de premsa pot esdevenir missatge. Per fer això i no contradir-se amb la lògica referencial que aplica a la fotografia, Barthes presenta el mitjà a partir de la paradoxa següent:

«Així doncs, la paradoxa fotogràfica residiria en la coexistència de dos missatges, un d'ells sense codi (el anàlego fotogràfic), i l'altre amb codi (l'*art*, el tractament, l'*escriptura* o la retòrica de la fotografia); en la seva estructura, la paradoxa no resideix evidentment en la connivència d'un missatge denotat i un missatge connotat: aquest és l'estatut, fatal potser, de tota la comunicació de masses, sinó en què el missatge connotat (o codificat) es desenvolupa, en la fotografia, a partir d'un missatge sense codi. Aquesta paradoxa estructural coincideix amb una

paradoxa ètica: quan un vol ser *neutre, objectiu*, s'esforça a copiar minuciosament el que és real, com si l'analogia fos un factor de resistència davant l'assetjament dels valors (almenys aquesta és la definició del *realisme* estètic). Llavors, ¿com és que la fotografia pot ser a la vegada *objectiva i assetjada*, natural i cultural?»<sup>48</sup>

Amb la finalitat d'exposar-ho d'una manera més simple, ens centrarem en l'estudi dels missatges *denotat* i *connotat* que Barthes aplica a les arts. Barthes observa que totes les arts imitatives porten dos missatges: un missatge *denotat*, que és el propi contingut analògic (escena, objecte o paisatge representat) i un missatge *connotat*, que és la lectura que se'n fa. Barthes ens diu que no hi ha cap dibuix que, per exacte que sigui, no s'hagi convertit en estil, sistema de símbols o retòrica d'una època.<sup>49</sup> En canvi, ens adverteix que la fotografia es presenta com una còpia analògica i mecànica de la realitat i que, per tant, està exclusivament constituïda per un missatge *denotat*, que l'omple per complet.

Tot i així, Barthes també considera que la condició purament denotativa de la fotografia, la seva objectivitat, té el perill d'esdevenir quelcom *mític*, ja que hi ha una gran possibilitat que el missatge fotogràfic, sobretot en la fotografia de premsa, estigui també connotat:

«Aquesta connotació no seria fàcil ni es podria captar immediatament en el nivell del propi missatge (es tracta, en certa manera, d'una connotació invisible a la vegada que activa, clara a la vegada que implícita), però sí que és possible inferir-la a partir de certs fenòmens que tenen lloc en el nivell de la producció i la recepció del missatge: d'una banda, una fotografia de premsa és un objecte treballat, escollit, compost, elaborat, tractat d'acord amb unes normes

---

<sup>48</sup> BARTHES, Roland; *El mensaje fotográfico* dins BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Trad. al castellà de C. Fernández Medrano). Paidós Comunicación, Barcelona 1986, pàg. 15.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pàg. 14.

professionals, estètiques o ideològiques que constitueixen altres tants factors de connotació; d'altra banda, aquesta mateixa fotografia no solament es percep, es rep, sinó que es llegeix.»<sup>50</sup>

Per tant, segons Barthes el procés fotogràfic s'articula en dos temps: en un principi, la fotografia és una imatge bruta, l'anàleg perfecte de la realitat. A continuació, en un segon temps, aquesta imatge és revestida per codis culturals.

És interessant veure com les anàlisis de Dubois són una continuació lògica d'aquesta tesi. Dubois aborda de manera suggerent la problemàtica que sorgeix quan es contempla la imatge fotogràfica com una prova o un testimoni. Com ja hem dit a l'apartat anterior, no considera que l'aspecte fonamental de la fotografia sigui el realisme fotogràfic, és a dir, no veu la fotografia com un mirall de la realitat, sinó que admet que la lectura de la imatge depèn d'un conjunt de codis prèviament apresos. Tot i així, aquesta conclusió no traeix el caràcter indexal que segons Dubois defineix la fotografia. De fet, Dubois –de la mateixa manera que Barthes– considera que hi ha un moment on la connexió física escapa encara de la influència dels codis culturals; aquest període és precisament «durant el sol instant de l'exposició»:

«En altres paraules, el principi de la petjada natural no funciona, en tota la seva *puresa*, excepte entre aquest abans i aquest després, entre aquestes dues sèries de codis i de models, durant aquesta sola fracció de segon en què es produeix la transferència lluminosa. Aquest és el seu límit. Solament en aquest moment infinitesimal, en aquest espai, en aquesta vacil·lació de la duració, la fotografia és un pur-acte-traça. [...] Només llavors, durant aquest llampec instantani, pot dir-se que la fotografia “es un missatge sense codi” (R. Barthes) [...] Però fora d'això, fora de l'acte mateix de

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, pàg. 15

l'exposició, la fotografia és immediatament (re)presa, (re)inscrita en els codis.»<sup>51</sup>

És interessant veure que tant Barthes com Dubois consideren que en el procés fotogràfic hi ha una divisió clara entre la funció de traça de la imatge i la seva interpretació cultural.<sup>52</sup> Per tant, tot i que tots dos teòrics s'aferrin a la condició indexal de la imatge fotogràfica, aporten alhora una nova visió: una mateixa imatge pot tenir lectures molt diverses, condicionades per un conjunt de codis culturals i històrics, els quals intervenen en el procés de difusió i recepció de la imatge.

Per tal de demostrar la conclusió anterior, Dubois presenta diferents exemples, dels quals m'he centrat en un que trobo especialment explicatiu: l'artista i teòric Allan Sekula –a l'article *On the invention of photographic meaning* (1981)– verifica, referint-se a una anècdota explicada per l'antropòleg Melville Herkövits, com no tots els homes són iguals davant la fotografia:

«L'antropòleg Melville Herkövits va mostrar un dia a una aborigen una foto del seu fill. Ella era incapaç de reconèixer aquesta imatge fins que l'antropòleg va cridar la seva atenció sobre alguns detalls de la foto [...]. La fotografia no emet cap missatge per a aquesta dona fins que l'antropòleg no la descriu. Una proposició com “això és un missatge” i “això ocupa el lloc del seu fill” és necessària per a la lectura de la foto. Perquè l'aborigen compregui la foto cal una expressió verbal que faci explícits els codis que precedeixen la composició de la foto. El dispositiu fotogràfic és, per tant, un dispositiu culturalment codificat.»<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Op. cit.*, pàg. 82.

<sup>52</sup> BERHARDT, Uwe; *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie. Op. cit.*, pàg. 26.

<sup>53</sup> Allan SEKULA citat per DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Op. cit.*, pàg. 39.



Partint de l'exemple, podem veure com la significació dels missatges fotogràfics no són evidents per a tots els receptors, sinó que aquests estan culturalment determinats i per entendre'ls cal un aprenentatge dels seus codis de lectura.

En aquest sentit, veiem que la naturalesa indexal –el vincle entre referent i signe– de la fotografia no pot garantir res en l'àmbit de la significació.

De fet, el conjunt de mecanismes químics i òptics del procés fotogràfic són posats a disposició d'uns processos «tècnics, culturals i històrics discriminatoris» que tenen la finalitat de produir precisament una *nova realitat*.<sup>54</sup>

Aquest és precisament un dels aspectes més importants: el que veiem en la imatge fotogràfica no és la realitat exterior, sinó una nova realitat que ha estat configurada per un seguit de mecanismes i que serà llegida d'una manera determinada segons la pluralitat dels seus lectors.

És a dir, la fotografia ja no és vista com la còpia natural i neutra del referent, sinó que en el procés fotogràfic la imatge que es genera assumeix uns significats concrets depenent dels processos –conscients o inconscients– que la fan possible i del sistema –polític, social, cultural, etc.– que la conté.

En aquesta mateixa línia, els estudis semiòtics i antropològics han demostrat que la noció d'imatge *purament visual* no és altra cosa que una ficció que al llarg dels segles XIX i XX s'ha convertit en una convenció. La semiòtica, a més, ha posat en evidència que no hi ha un *llenguatge* fotogràfic concret del qual depenguin totes les fotografies, sinó una pluralitat de codis diferents, els quals poden variar d'una imatge a una altra. Aquests codis van des dels propis del mitjà (*allò enfocat*, per exemple) a altres que no ho són (propis de la producció i la recepció), els quals mai no queden exempts de les determinacions del llenguatge, ja que, tal com l'artista i teòric Victor Burgin ens

---

<sup>54</sup> «¿Cómo podría todo esto reducirse a una garantía fenomenológica? En cada etapa, los efectos casuales, las intervenciones intencionales, las elecciones y las variaciones producen significado, con independencia de la habilidad que se aplique y de la división de trabajo a la que esté sometido el proceso. No se trata de una inflexión de una anterior (aunque irrecuperable) realidad, como Barthes nos haría creer, sino de la producción de una nueva y específica realidad, la fotografía, que se convierte en algo con significado en determinadas transacciones y que tiene efectos reales, pero que no puede referirse ni ser referida a una realidad prefotográfica como si de una verdad se tratara.<sup>54</sup>» TAGG, John; *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Op. cit., pàg. 9-10.

fa notar, «fins i tot una fotografia no associada a un text s'impregna de llenguatge quan l'observador la "llegeix".»<sup>55</sup>

De fet, els estudis més actuals –superant la semiòtica clàssica– asseguren que el subjecte, inscrit en una sistema cultural heterogeni (laboral, familiar, etc.) no és una entitat fixa i innata, sinó tot el contrari: l'individu és mou per unes pulsions –predominantment sexuals, segons els corrents psicoanalítics– en permanent mutació. El llenguatge fotogràfic, per tant, no pot ser neutre; la producció d'imatge està condicionada per la diversitat d'interpretacions i d'expectatives de cada individu.

D'altra banda, hem d'assenyalar la importància que tenen els canals de distribució a l'hora de codificar la imatge fotogràfica abans que arribi als espectadors; aquests impregnen la fotografia d'un determinat significat el qual en condiciona la lectura. A més, tal com ens assenyala el filòsof Vilém Flusser,<sup>56</sup> les fotografies poden anar d'un canal a un altre, convertint-se en imatges al servei del canal de difusió on estiguin inserides.

Per exemple, la fotografia d'un grup de persones fumant vista en una campanya de prevenció de tabac tindria unes connotacions totalment diferents que si veiéssim la mateixa imatge adherida a una màquina de tabac com a reclam publicitari o si, en canvi, es presentés exposada en una galeria d'art, i quedaria impregnada d'interpretacions artístiques.

Seguint amb un plantejament similar, si abstraïem del seu context les imatges de malalties reproduïdes en manuals mèdics i les mostrem en canals de difusió diferents la lectura que en farem serà totalment de significat. Aquestes fotografies vistes a la premsa són susceptibles de tenir connotacions

---

<sup>55</sup> BURGÍN, Víctor; *Mirar fotografies* (trad. al català de Glòria Bohigas) dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1997, pàg. 33.

<sup>56</sup> «[...] Les appareils de distribution comportent également des zones poreuses, par les quelles une photographie donnée peut glisser d'un canal à un autre. Par exemple, la photographie de l'atterrissage sur la lune peut glisser d'une revue d'astronomie à un consulat américain, de là à une affiche publicitaire pour les cigarettes. [...] La photo scientifique se transforme en photo politique, la photo politique en commerciale. [...] Ainsi, la répartition des photographies entre les canaux n'a rien d'un processus seulement mécanique ; c'est bien plutôt un processus de codification.» FLUSSER, Vilém; *Pour une philosophie de la photographie* (trad. al francès de Jean Mouchard). Les éditions Circé, Belbal 1996, pàg. 55-56.

sensacionalistes, i vistes per exemple en el cinema, entrarien en el circuit de l'espectacle.

En definitiva, el mitjà és el missatge, tal com deia Marshall McLuhan: els mitjans de comunicació o les plataformes institucionals determinen la lectura de les fotografies codificant-ne i, en cert sentit, legitimant-ne el significat final. Per tant, en cap cas no podem considerar la imatge fotogràfica com un reflex neutre de la realitat.

De fet, hi ha diferents artistes que des dels anys setanta utilitzen aquesta circumstància per plantejar la seva proposta artística des d'un punt de vista crític i en molts casos amb la finalitat de qüestionar, precisament, la relació de la imatge amb els mitjans de comunicació.

Un dels artistes que tant en l'àmbit teòric com pràctic ha investigat sobre el tema, és Victor Burgin. En la línia del que he explicat ara és especialment exemplificativa l'obra de Burgin anomenada *Possession* (1976) (**fig. 4**). L'obra consisteix en la imatge d'una jove parella abraçada amb un text que diu: «¿Què significa per a tu la possessió? El 7 % de la població posseeix el 84 % de la riquesa.»<sup>57</sup>

D'aquesta imatge Burgin en va reproduir 500 còpies que va penjar en el centre urbà de Newcastle. Les seves imatges estaven presentades com si es tractés d'anuncis publicitaris; de fet, la combinació de text i imatge és un recurs típic d'aquest canal de distribució, tot i que Burgin precisament l'utilitza per qüestionar la imatge, en comptes de defensar-la: la imatge romàntica de tots dos joves contrasta amb el text i provoca una sacsejada a l'espectador.

Hem de tenir en compte que Burgin és un estudiós de la semiòtica i la psicoanàlisi, fet que ha aplicat a gran part de la seva producció artística. En l'obra que estem analitzant podem veure com l'artista estableix una relació entre el joc de paraules, és a dir, entre el llenguatge escrit, i el significat de la imatge fotogràfica; de fet, varia a mesura que llegim el text.

D'altra banda, Burgin introdueix la seva obra en un canal de distribució concret per aprofitar-se, primerament, del propi canal –com a mitjà de difusió i d'impacte dins la societat– i, en segon lloc, per qüestionar-lo i canviar-li el rol.

---

<sup>57</sup> Per a més informació: BRYSON, Norman; ENGUITA MAYO, Nuria; PACTEAU, Francette; WOLLEN, Peter; *Victor Burgin* (trad. al castellà d'Isabel Núñez). Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2001.

És a dir, en la imatge de Burgin la intenció no és la que s'espera d'un anunci publicitari: les connotacions de la imatge no són comercials sinó artístiques, polítiques i socials.

De fet, en el context dels anys setanta i vuitanta –tal com veurem més endavant– l'art té la voluntat d'intervenir en les problemàtiques socials. En aquest sentit, utilitzar els mitjans de comunicació és la forma més efectiva. Per tant, els artistes utilitzen canals de distribució que a priori no són els propis de l'art, invertint així els circuits de distribució de les imatges artístiques, per fer-les més visibles al gran públic.



Fig. 4: Victor Burgin: *Possession*, 1976.

Per tant, amb aquest exemple veiem que en cap cas no podem considerar la imatge fotogràfica com un reflex neutre de la realitat: la fotografia que ens mostra Burgin és alterada com a mínim pel text que se li adjunta i pel propi mitjà de distribució.

Finalment, i deixant de banda la relació amb els mitjans de comunicació, hem de tenir en compte que a les investigacions semiòtiques també s'ha tingut en compte que la fotografia és un medi *visual*. Tothom sap que la visió és possible perquè els ulls són capaços de captar la reflexió de la llum dels objectes. Tot i així, hem de tenir en compte que el que veiem no és simplement una descodificació de les estructures lluminoses que incideixen sobre la retina, sinó que el procés és més complicat: «en algun punt entre la retina i el còrtex visual, els senyals entrants són modificats per donar una informació que ja ha estat vinculada a la nostra resposta apressa».<sup>58</sup>

Per tant, la visió en cada individu no és sempre la mateixa; de fet, veiem molt menys del que potencialment podríem veure, perquè, precisament, la nostra visió està en funció dels nostres interessos, dels nostres costums i del que ens pot ser útil dins l'entorn en què estem ubicats.<sup>59</sup>

Per aquest motiu, podem dir que la fotografia, com a mitjà visual, és una interpretació particular que es dona en un determinat context i que està condicionada per una forma particular d'entendre els fenòmens visibles.

En definitiva, després de fer aquest recorregut veiem que els estudis semiòtics ens porten a la conclusió que la imatge fotogràfica no pot ser considerada objectiva, ni en cap cas una finestra a la realitat, sinó tot el contrari: les fotografies són, de fet, fragments d'ideologies produïdes per una heterogeneïtat de realitats culturals, socials i històriques determinades que, alhora, i no per això és menys important, contribueixen a transformar el context en què s'inscriuen, tal com ens descriu Burgin:

«La fotografia és un entorn de treball, un espai estructurat i estructurador en què el lector organitza i és organitzat pels codis que li són familiars per donar-los sentit.

---

<sup>58</sup> BURGÍN, Victor; *Ver el sentido* dins RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (trad. al castellà d'Elena Llorens Pujol). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004, pàg. 164.

<sup>59</sup> «[...] ce qui constitue notre *visible* quotidien est bien loin de correspondre à ce que nous avons potentiellement la possibilité de *voir*. Notre vision est en effet jalonnée par la culture et usée par l'habitude. Nous ne voyons du monde que ce qui correspond à nos habitudes ou ce qui nous est immédiatement utile.» TISSERON, Serge; *Le mystère de la chambre claire. Op. cit.*, pàg. 119.

La fotografia és un dels sistemes de significats que produeix el subjecte ideològic en el mateix moviment en què altres sistemes “comuniquen” el seu “contingut” ostensible.»<sup>60</sup>

En aquest sentit, em refereixo que no és solament el significat de la fotografia el que queda condicionat per l'entorn on està inserida, sinó que, com a element de llenguatge, la fotografia també contribueix a transformar l'espai que la conté. L'exemple més clar és el de la fotografia de premsa; aquesta legitima la pròpia notícia i la visió que tenim de la realitat social i política, és a dir, la fotografia de premsa és un element que transforma l'*esdevenir històric*.<sup>61</sup>

Finalment, per concloure aquest apartat i partint dels plantejaments que he anat exposant, penso que és interessant fer una crítica raonada a dues propostes rellevants que d'alguna manera han marcat la història de la fotografia:

En primer lloc tenim el lema que va llançar Henri Luce a l'hora de promocionar el projecte de la revista fotogràfica *Life*. El lema en qüestió deia: «veure la vida, veure el món».<sup>62</sup> De fet, l'eslògan és clar: si mires la nostra revista tindràs la certesa del que passa al món, per tant, ja no cal que surtis de casa. Així doncs, l'espectacle substitueix la realitat: la història oficial és la que es mostra a les imatges de la revista, si no hi apareix és que el fet realment no té importància o, en darrer terme, no ha existit. Cal dir que la revista *Life*, fundada l'any 1936, té una gran quantitat d'espectadors i la majoria de publicacions fotogràfiques d'arreu del món l'han utilitzat com a model a seguir.

D'altra banda, la visió que es desprèn del lema de Luce és equiparable a les idees que apuntava Edward J. Steichen a l'exposició *Family of Man* (1955). L'exposició, centrada a mostrar el llenguatge universal del mitjà –a partir de 503 fotografies de 273 autors diferents– cau en un humanisme idealista i antihistòric que obvia la diversitat de realitats, la intenció dels diversos autors o els processos de producció i comunicació de cadascuna de les fotografies. En

---

<sup>60</sup> BURGÍN, Victor; *Mirar fotografies* dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. *Op. cit.*, pàg. 41.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pàg. 33.

<sup>62</sup> Text de Henri LUCE en el prospecte de presentació de la revista *Life* (1936) citat per SOULAGES, François; *Estètica de la fotografia*. *Op. cit.*, pàg. 40.

aquest sentit, mostraré una citació de Soulages, el qual crítica de la manera següent totes dues propostes:

«No existeix la vida, el món, sinó algunes vides, alguns mons, millor encara, punts de vista particulars sobre aquestes vides i aquests móns. La fotografia no és la restitució de l'objecte-món sinó la producció d'imatges que interpreten alguns fenòmens visibles, i fotografiables, d'un món particular que existeix en un espai i una història determinats.»<sup>63</sup>

En definitiva, durant el transcurs d'aquest apartat he volgut exposar, a partir de diversos punts de vista, que la noció de realisme fotogràfic ha estat un aspecte àmpliament controvertit, ja que segons els teòrics que hem analitzat, la fotografia no reflecteix una realitat objectiva, natural i neutra, sinó que crea noves realitats que depenen de múltiples factors.

---

<sup>63</sup> Ibid., pàg.40.





#### 2.1.4. L'àlbum familiar com a exemple de fotografia escenificada

---

Si bé als apartats anteriors he mostrat com des del camp de la teoria i la semiòtica es qüestiona la visió neutra i pura que se li havia concedit a la fotografia, considero interessant fer-ho també a partir d'un exemple pràctic. Així, en aquest apartat, a partir d'una tipologia de fotografia utilitzada per la majoria de gent, *la fotografia domèstica*, evidenciaré com el mitjà no és tan natural com ens sembla; alhora, assenyalaré la possibilitat d'engany que s'hi amaga al darrere, mostrant que aquesta no és res més que una forma de construcció que es basa en l'escenificació dels personatges que hi prenen part.

La fotografia domèstica és una pràctica que quasi tothom fa en el seu entorn personal (casa, vacances, família o amics), la qual ens serveix com a recordatori del nostre passat i de la gent que ens ha envoltat. De fet, aquesta tipus de fotografia, tal com diu el filòsof francès François Soulages, assegura un vertader doble *cogito* fotogràfic: «primerament, vaig ser fotografiat així, per tant, vaig existir així, després vaig ser fotografiat, per tant, vaig existir».<sup>64</sup> És a dir, la fotografia domèstica és una prova de la nostra existència i, sobretot, dels nostres moments de felicitat: «transcendent així la nostra vida trivial i anònima en una vida que mereix la pena ser viscuda».<sup>65</sup>

Per tant, aquest tipus de fotografia se'ns presenta a primera vista com quelcom totalment objectiu, ja que els esdeveniments que han estat fixats per la càmera han ocorregut i nosaltres, com a protagonistes, en podem donar fe.

Tot i així, si analitzem bé els àlbums familiars veurem com no tot és tan natural com sembla. Soulages, partint dels plantejament abans esmentats, fa la reflexió següent amb la finalitat de desmuntar aquesta pretesa objectivitat i evidenciar la construcció que hi pot haver darrere de qualsevol fotografia domèstica:

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, pàg. 28.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, pàg. 28.

«Gairebé tota fotografia domèstica es posa en escena: “No us moveu, acosteu-vos”, etcètera. A més, ¿Qui no ha actuat, inconscientment o no, un personatge en el curs d’aquestes preses? Ens fem el pare o el fill de la família, de la mateixa forma que el mosso de Sarte es feia el mosso; més encara, tots més o menys actuem, posant de manera ostensible davant d’aquell o aquella que va a “fer” la foto. Tota fotografia domèstica sembla teatralitzant, perquè sempre hi ha més o menys una tendència històrica o almenys narcisista en cada home.»<sup>66</sup>

En el text, Soulages ressalta la necessitat del model de posar davant la càmera per tal de construir-se una identitat concreta. És interessant veure que aquest fet també ha estat descrit, o més ben dit, experimentat, per Barthes, el qual no sols considera que és el fotografiat qui fabrica una identitat concreta, sinó que també hi intervé el fotògraf en aquesta construcció:

«Quan em sento observat per l’objectiu tot canvia: em construeixo en l’acte de “posar”, em fabrico instantàniament un altre cos, em transformo per endavant en imatge [...] una imatge –la meua imatge– naixerà.»<sup>67</sup>

«Davant l’objectiu sóc a la vegada: aquell que crec ser, aquell que m’agradaria que creguessin, aquell que el fotògraf creu que sóc i aquell de qui se serveix per exhibir el seu art.»<sup>68</sup>

En aquest sentit és curiós veure com Barthes, tot i que admet que davant la càmera el subjecte fotografiat es transforma, al llibre *La càmera lúcida* fa una defensa incondicional del realisme fotogràfic.

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, pàg. 30-31.

<sup>67</sup> BARTHES, Roland; *La cámara lúcida. Op. cit.*, pàg. 41.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, pàg. 45.

De fet, Soulages qüestionant aquesta fe de Barthes, proposa en el llibre *Esthétique de la photographie* (1998), la substitució del *noema* “ça a été” per un altre: “ça a été joué” (això va ser actuat), que reflecteix el caràcter teatral del mitjà:

«La doctrina de l’“això fou” de Barthes sembla mitològica. Tal vegada caldria reemplaçar-la per un “això fou actuat” que ens permet aclarir millor l’índole de la fotografia. Davant d’una foto l’únic que podem dir és: “això fou actuat”, i d’aquesta manera afirmem que l’escena fou posada en escena i actuada davant la càmera i el fotògraf; no és ni el reflex ni la prova d’allò real.»<sup>69</sup>

Soulages ens adverteix que tota fotografia és en primer lloc una actuació fruit de les pulsions internes que tenen lloc entre la persona que fotografia i el referent fotografiat dins un complex aparell psíquic. Segons Soulages, tothom que hi participa desenvolupa –de forma inconscient– un paper dins el programa fotogràfic. La fotografia, per tant és enganyosa, allò que ens pot semblar una prova no és res més que una actuació: «tota foto és teatralitzant»,<sup>70</sup> diu ell mateix.

De fet, la majoria de les fotografies que formen part dels àlbums repeteixen un esquema similar: les persones són representades de manera frontal, mirant cap a l’objectiu i somrient. A més, si el retrat és de grup, s’intenta que aquest es vegi unit, moltes persones opten per abraçar-se i per mostrar senyals d’estimació i alegria davant la càmera. És a dir, els models segueixen el guió de la representació, en el qual cada persona farà el paper que li pertoca; només cal recordar les imatges de casament i altres celebracions.

D’altra banda, la fotografia de grup acostuma a estar composta de forma que cadascun dels membres ocupi el lloc que li correspon dins el grup en qüestió. Per exemple, en una família, els patriarques se situen en el lloc central, des d’on es distribueixen els altres membres: primerament els fills, al costat el

---

<sup>69</sup> SOULAGES, François; *Estética de la fotografía. Op. cit.*, pàg. 32.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, pàg. 80.

gendre o la nora i després els néts. En aquest sentit la imatge reflecteix l'estructura familiar i el paper que té cadascun dels membres.



**Fig. 5:** Hashem el Madani: Bidawi al jardí de nespres de la seva família. 1956



**Fig. 6:** Hashem el Madani: Abed Teriaki amb la seva moto a Ain el Bidawi Helweh. Al voltant, els seus amics. 1949



**Fig. 7:** Hashem el Madani: Abdel Ghani al Merqi al Bizri, 1950



**Fig. 8:** Alumnes de Makassed amb l'escola de fons, 1951

En aquest sentit és interessant una exposició que recentment s'ha fet al Caixa Fòrum de Barcelona. A l'exposició es mostraven les imatges fetes per un fotògraf libanès anomenat Hashem el Madani.

Madani va ser un fotògraf que va iniciar la seva carrera retratant gent pels pobles fins que va tenir prou diners per muntar el seu propi estudi. Les fotografies, les quals a priori no tenen intencions artístiques, són en la majoria dels casos retrats de persones, ubicades enmig d'un camp, d'un camí, en un paisatge urbà o a l'estudi de Madani.

De fet, l'interès de les imatges recau en el teixit social que ens mostra. Els models fotografiats estan col·locats mirant frontalment la càmera, però tot i així, cadascun fa l'acte de posar per tal de mostrar-se d'una manera determinada –per exemple, una noia que es deslliga els cabells–, en canvi, una altra es col·loca un mocador perquè no se li vegin; n'hi ha que apareixen immortalitzats amb els vestits de mudar; altres ens mostren a través de la roba a quina classe social pertanyent; i els grups se situen d'una forma determinada per indicar la relació que s'estableix entre els diferents membres. És a dir, davant l'objectiu cada persona retratada actua per tal d'aconseguir una imatge concreta d'ella mateixa (**fig. 5, 6, 7, 8**).

Cal dir que el fotògraf a vegades ens descriu de forma breu quins són els personatges que apareixen en la imatge i d'aquesta forma a mesura que anem veient les fotografies es configura un retrat col·lectiu de la societat libanesa de la meitat del segle.

Així, tal com s'insinua en aquest exemple, veiem que a part de l'aspecte teatral, en la fotografia domèstica podem trobar una altra forma de construcció: la construcció d'una història col·lectiva.

Segons Tisseron, la fotografia dels àlbums familiars és «la història oficial» de tota família, la qual gràcies al mitjà (en qüestió) passa a ser més que una història: és la representació objectiva de tots els membres que en formen part i de les activitats que els uneixen. La finalitat, per tant, de l'àlbum familiar és la identificació d'un grup de referència: la família, els amics, els companys de treball, etc., és a dir, qualsevol col·lectiu en què el fotògraf–espectador s'hi pugui identificar:

«L'objecte de la fotografia de grup és el grup en si i sovint també l'entorn en el qual s'ha fet i que constitueix en certa manera “el seu” espai. [...] Al cap i a la fi, aquest és el mateix esperit que presideix la constitució dels àlbums familiars. Aquests responen sovint al desig de reunir fragments dispersos d'un puzzle familiar. Com en les famílies en les quals la mare guarda a l'abast les imatges dels seus fills escampats arreu del món. Les fotografies familiars contribueixen a crear el sentiment de pertànyer a un mateix

conjunt. Permeten una reunió simbòlica que encara és més important quan la família està dividida i la proximitat real es viu com a insuficient. De la mateixa manera que un individu és un mirall de la seva identitat, la reunió d'imatges en un àlbum es considera un mirall de la identitat familiar. Així doncs, la continuïtat de l'embolcall fotogràfic funciona com a garantia de la continuïtat que es considera que uneix els membres de la família o del grup que hi apareixen fotografiats.»<sup>71</sup>

Tanmateix, podem constatar que al darrere d'aquesta història oficial hi ha un procés de selecció i d'omissió. És evident que escollim determinades fotografies per formar-ne part, mentre que n'obviem altres per diferents raons, com pot ser la rememoració de moments desafortunats, l'aparició de persones que ens són antipàtiques o, en el cas més habitual, la fotografia en què la nostra aparença no ens agradi. En definitiva, l'àlbum familiar és una història prèviament construïda i d'ordre simbòlic; per aquest motiu, no aparèixer a les imatges, seria simbòlicament no formar part del grup.

En aquesta línia, és interessant l'exemple narrat per Manuel Sendón <sup>72</sup>, professor de fotografia de la Facultat de Belles Arts de Pontevedra. Sendón explica com s'elaboraven els retrats familiars gallecs formats per membres que havien emigrat i era impossible reunir-los alhora: el fotògraf treia una fotografia

---

<sup>71</sup> «Ce qui l'objet de la photographie de group, c'est le group lui-même, et aussi souvent l'environnement dans lequel il est pris et qui constitue en quelque sort "son" espace [...] En fin, le même état d'esprit préside à la constitution des "albums de famille". Ceux-ci répondent souvent au désir de ressembler les morceaux épars d'un puzzle familial. Comme dans ces familles où la mère garde à portée de main les images de ses enfants dispersés aux quatre coins de monde. Les photographies de famille contribuent à donner le sentiment d'appartenir à un même ensemble. Elles procédant à un rassemblement symbolique d'autant plus important que la famille est éclatée et que la proximité réelle est vécue comme insuffisante. De même que l'image d'un sujet est un miroir de son identité, le rassemblement d'images dans un album se veut un miroir de l'identité familial. Ainsi, la continuité de l'enveloppe photographique fonctionne comme la garantie de la continuité qui est censée lier les membres de la famille ou du groupe qui y sont photographiés.» TISSERON, Serge; *Le mystère de la chambre claire. Op. cit.*, pàg. 130-132.

<sup>72</sup> FONTCUBERTA, Joan; *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997, pàg. 127-28.

amb els membres del grup disponibles i adjuntava les de la resta del grup, que eren enviades per separat.

Per tant, la imatge resultant era l'efecte d'una manipulació, però –tal com diu Fontcuberta– tot i que en aquestes fotografies hi havia una falsedat evident, la imatge s'imposava com a verídica, perquè substancialment era certa:

«[...] autèntics eren els protagonistes, autèntica era la família, autèntics els llaços entre els uns i els altres; de la fotografia sols eren falses les circumstàncies».<sup>73</sup>

En aquest cas, Fontcuberta s'apropia d'una dita italiana que reflecteix perfectament la situació: «se non e vero, e ben trovato».<sup>74</sup>

Per acabar, m'agradaria explicar un fet interessant. Fa poc temps, en una dinar familiar vaig fer fotografies al meu nebot de tres anys amb una càmera digital. A continuació li vaig mostrar al nen la pantalla de plasma i li vaig preguntar qui apareixia a la imatge. Cada cop que li ensenyava una foto ell assenyalava la pantalla i tot content deia el seu nom, fins que vam arribar a una fotografia, que el nen va mirar tot estranyat, assegurant que no era pas ell qui apareixia a la imatge. Curiosament la fotografia mostrava clarament el seu rostre, tot i que, cal dir-ho, no era de les fotografies on havia quedat més afavorit.

El fet és significatiu, ja que tot i que a la fotografia no hi havia cap dubte de qui apareixia retratat, el nen no s'hi reconeixia, és a dir, no era la imatge que el nen s'havia fet d'ell mateix. Per tant, segurament quan el meu nebot sigui més gran i elabori el seu àlbum familiar aquesta serà una de les fotografies refusades, que no hi apareixeran mai.

---

<sup>73</sup> Ibíd., pàg. 128.

<sup>74</sup> Ibíd., pàg. 129.





### 2.1.5. El terme *manipular*

---

L'exemple anterior ens serveix per introduir un concepte que és bàsic per al treball i del qual farem un petita anàlisi: la fotografia manipulada.

Tots som conscients que els processos digitals faciliten la capacitat per manipular les imatges, i que han estat aquests els que realment ens han evidenciat aquesta possibilitat, Si bé podríem pensar que aquest fet assenyala una de les diferències entre la fotografia digital i l'analògica, això no és del tot exacte. S'ha de tenir en compte que la manipulació ha estat una constant en la història de la fotografia. Podríem dir que aquesta és una característica no sols del mitjà fotogràfic sinó de tota creació artística. De fet, si la fotografia pertany a la categoria de la producció artística sembla lògic que dins el seu sistema tingui cabuda la manipulació, tot i així el que veurem és que això és freqüent en les diverses funcions d'aquest mitjà.

Manipular, segons dues de les definicions que trobem en el diccionari, vol dir "operar amb les mans" o "manejar un aparell científic, un mecanisme telegràfic, etc."<sup>75</sup> Partint d'aquestes descripcions, l'aparell o mecanisme pot ser la càmera fotogràfica, per tant, l'acte de fotografiar ens porta a una forma concreta de manipulació. Però més enllà de les definicions, quan fem una fotografia estem escollint una possibilitat entre diverses: la càmera, l'objectiu, el tipus de negatiu, l'enquadrament, etc. Aquesta elecció determina el resultat final de la imatge, i, per tant, comporta una dosi de manipulació del referent fotografiat que és intrínseca al fet fotogràfic, tal com diu Joan Fontcuberta:

«Crear equival a manipular, i al mateix terme de "fotografia manipulada" constitueix una flagrant tautologia.

---

<sup>75</sup> D.A.; *Gran diccionari de la llengua catalana*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1998, pàg. 1049.

[...] En definitiva la manipulació es presentava como una condició “sine quan on” de la creació.»<sup>76</sup>

En aquest sentit, González Flores argumenta de la manera següent la impossibilitat de fer una fotografia sense un mínim d'intervenció humana:

«[...] l'absència absoluta d'intervenció humana en la fotografia és impossible: darrere d'una càmera sempre hi ha “algú” que va decidir com, quan i on fer la foto. Fins i tot en el cas d'imatges neutres, com les dels satèl·lits, és evident l'existència d'una voluntat que activa la programació dels aparells. En ser pràcticament impensable la possibilitat d'una imatge veritablement anònima i sense punt de vista, hem de concloure que la neutralitat documental és pura retòrica.»<sup>77</sup>

D'altra banda, des de l'aparició de la fotografia hi ha hagut manipulacions que han anat més enllà de la tria dels elements bàsics que constitueixen l'activitat fotogràfica. El retoc de negatius o la manipulació del propi referent ha estat constant, i ha tingut diferents finalitats: estètiques, comercials, de propaganda o fins i tot de censura política.

Un dels primers exemples de manipulació de negatius podem trobar-lo just a l'inici de la història d'aquest medi: són les marines de Gustave Le Gray (1856–1859), un dels mestres de la fotografia de mitjan el segle XIX, fetes a partir de la unió de dos clixés diferents, un per al cel i l'altre per al mar (**fig. 9**). Sense aquesta unió, que es denominava *copia per combinació*, hauria estat impossible, amb la tècnica del segle XIX, impressionar paisatges d'una manera naturalista. Les emulsions d'iodur de plata en aquesta època solament eren sensibles als raigs blaus, per tant, l'exposició a un paisatge amb el temps suficient per enregistrar les formes del terreny produïa que el cel, on el color

---

<sup>76</sup> FONTCUBERTA, Joan; *El beso de Judas. Fotografía y verdad. Op. cit.*, pàg. 126

<sup>77</sup> GONZÁLEZ, Laura; *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005, pàg. 146.

dominant és el blau, quedés sobreexposat i sense els núvols.<sup>78</sup> Així, per impressionar els contorns del terreny o el mar es feia una exposició més llarga, i, per al cel i els núvols, una de més curta. Per tant, Le Gray utilitzava la manipulació tant per a una finalitat estètica, com, curiosament, per donar més versemblança a la imatge resultant.

Un altre exemple de manipulació són les imatges de Julia Margaret Cameron (1815–1879), Oscar Gustave Rejlander (1813–1875) o Henry Peach Robinson (1830–1901), els quals volien encaminar la fotografia al camp de les belles arts. Per fer-ho utilitzaven temes i recursos compositius extrets de la pintura, construint escenes *–tableaux vivants–* a partir de la unió de diferents negatius o a través de la teatralització davant de la càmera de models amb vestits d'època, amb la finalitat de reconstruir passatges mitològics o bíblics.



**Fig. 9:** Gustave Le Gray: *Grande vague, Cette*, 1865. Positivat combinat a la albúmina.

---

<sup>78</sup> NEWHALL, Beaumont; *Historia de la fotografia* (trad. al castellà d'Homero Alsina Thevenet). Editorial Gustavo Gili, 2a ed., Barcelona 2002, pàg. 73.

Aquests artistes van iniciar un nou corrent anomenat *fotografia artística*, en el qual els resultats moltes vegades recordaven les pintures preraphaelites. Cal dir que més endavant dedicarem un capítol a aquests artistes, per la relació que tenen amb el tema que estudiem. De fet, aquests artistes són els primers que s'allunyen de l'imperatiu del realisme fotogràfic, introduint en les seves fotografies aspectes com la ficció i la teatralitat.

D'altra banda, un altre tipus de retoc, àmpliament utilitzat, és el que té finalitat censoradora. Un exemple és el cas de les imatges que trobem en el llibre *Le commissariat aux archives* d'Alain Jaubert, on recull diverses fotografies manipulades en règims dictatorials, en què els censoradors fan desaparèixer personatges públics que resulten molestos per als règims corresponents.<sup>79</sup>

En aquest sentit, l'època de Stalin a l'URSS va ser fructífera en aquest tipus de manipulacions, tal com demostra la imatge 10, en la qual va ser esborrada la figura de Lev Trotski la qual, si observem la fotografia original, es trobava al costat de Lenin (**fig. 10**).



**Fig. 10.** A la primera foto apareix Lev Trotski al costat de Lenin. Quan Trotski va deixar el Partit Comunista Soviètic, va ser eliminat de nombroses fotografies oficials, tal com es pot veure a la imatge de la dreta.

En la mateixa línia, l'agència Efe feia saber, a través d'una notícia a la televisió, que havien trobat els clixés originals que demostraven que les fotos de la cita d'Adolf Hitler i Francisco Franco a Hendaia (França) el 1940 havien estat trucades. De fet, els historiadors i qualsevol que hagués mirat amb atenció les fotos ho hagués deduït ràpidament, a causa de la poca subtileza en l'acabat, cal dir-ho, però fins a aquest moment no s'havien trobat les proves que ho corroboressin. En les fotos que es van distribuir per Espanya el 23 d'octubre de

---

<sup>79</sup> FONTCUBERTA, Joan; *El beso de Judas. Fotografía y verdad. Op. cit.*, pàg. 179.

1940 apareixen Hitler i Franco a l'estació de tren d'Hendaia. Curiosament, en el clixé original l'estació estava buida, per tant les figures de tots dos dictadors van ser literalment enganxades al damunt amb la finalitat de donar solemnitat a l'acte.

En un altre negatiu original, que fa referència a la visita d'ambdós a les tropes germanes, Franco apareix amb els ulls tancat; el règim franquista, en aquest cas, va optar canviar la cara de Franco per una altra en què apareixia despert i somrient.

En definitiva, podem dir que el retoc fotogràfic ha estat una eina utilitzada en tots àmbits de la fotografia. Hi ha camps en què aquest fet és assumit d'una forma natural, com pot ser la fotografia publicitària. En altres sectors, com és el periodisme, pot ser considerat tabú, ja que reconèixer certa manipulació de la imatge suposa el risc de perdre la confiança de l'espectador davant l'esdeveniment mostrat. Tot i així, hem de dir que la manipulació fotogràfica ha existit sempre, i ha estat fins i tot utilitzada per fotògrafs documentals que precisament feien bandera d'una relació directa amb l'objecte fotografiat. Algunes de les instantànies més memorables de la història del mitjà han estat a priori *preparades* d'alguna forma, com és la famosa peça *Baiser sur la place de l'Hotel de Ville* de Robert Doisneau (1912-1994), sense oblidar la controvèrsia que aixeca l'aparent naturalitat de l'emblemàtica obra de Robert Capa *Death of a Loyalist Soldier* (1936) (**fig. 11**).



Fig. 11. Robert Capa: *Death of a Loyalist Soldier*, 1936

Per acabar, vull destacar la quantitat d'artistes que –des de diversos punts de vista– plantegen el seu projecte artístic a partir de la relació que s'estableix entre la funció documental de la fotografia i les possibles manipulacions que pot patir la imatge fotogràfica.

Un exemple que reflecteix clarament aquesta voluntat és l'obra *Retsehc* (1993) de l'artista català Joan Fontcuberta (**fig. 12**).

L'obra en qüestió incideix en diferents aspectes referents a l'objectivitat de la imatge i dels seus canals de difusió. Fontcuberta, a partir de la *falsificació* de documents –en aquest cas, científics– ens proposa una paròdia de les formes d'expositives i un qüestionament de les institucions museístiques com a legitimadores exclusives de veritat. És a dir, Fontcuberta fonamenta la seva obra a partir de la mirada crítica que té vers la capacitat del museu d'atorgar autenticitat als objectes i, precisament, a les imatges fotogràfiques que en formen part.



**Fig. 12:** Joan Fontcuberta: foto-instal·lació *Retsehc*, 1993

L'obra –presentada per primer cop a Rochester en el marc del festival de Montcage– consistia en la simulació d'un estand científic on es divulgava la història fictícia de la tribu *retseh-cor* (Rochester a l'inrevés) que durant el segle XVII havia habitat a la zona.

En la mostra s'exposaven, entre altres elements, fotografies de restes pictòriques on apareixia la representació d'un animal híbrid, que havia viscut a les zones pantanoses de Rochester. Així mateix, hi havia les conclusions del Dr. Baston Ducroquet que afirmava que ell, a partir de diverses excavacions arqueològiques, podia constatar que aquest animal –anomenat popularment *cocatrix*– realment existia.

La mostra –feta a l'interior d'unes galeries comercials– estava formada per propaganda informativa, fotografies de les excavacions arqueològiques, fotografies de restes pictòriques i escultòriques, cartes d'antics exploradors, fotografies i radiografies el cocatrix, panells explicatius, vitrines amb mostres d'artesanía *retseh-cor* –que eren en realitat objectes trobats al carrer o comprats en el mercat– i, finalment, un vídeo que il·lustrava la recerca del Dr. Ducroquet del cocatrix, el qual apareixia en la projecció durant uns breus moments –en forma d'il·lustració digital– fent una mena d'homenatge a George Méliès.

Cal dir que tot el material antropològic que es mostrava provenia de la RIPA (Rochester Institute of Prospective) que assumia l'autoria de l'estand i que, evidentment, havia estat inventada pel mateix Fontcuberta.

Per tant, Fontcuberta amb tot aquest simulacre utilitzava l'objectivitat que se li atribueix a la fotografia científica per crear una ficció que pretenia, en el fons, situar l'espectador enfront de la interpretació mecànica que fa de la imatge fotogràfica i de la pròpia realitat. De fet, Fontcuberta, ens descriu de forma esclaridora els propòsits que tenia a l'hora de realitzar la peça:

«El treball aspirava, en una paraula, a instaurar el dubte raonable. Llavors l'objecte de la pràctica artística resultava doble: donar una certa visió personal del món, o sigui, comunicar una experiència de coneixement, però també alertar de les trampes en què es pot incórrer en l'adquisició i transmissió d'aquest coneixement. Fa falta que l'espectador

arribi a entendre que fotografies, so i textos són missatges ambigus el sentit final dels quals tan sols depèn de la plataforma cultural, social, institucional o política en la qual es troben inserits. Aquesta ambigüitat, aquesta indefinició del sentit, és justament el que permet el joc de la manipulació.»<sup>80</sup>

Cal dir que Fontcuberta construeix imatges –a partir de tot un desplegament escenogràfic– i les presenta com si fossin documents veritables d'una determinada situació. L'artista situa la seva obra entre la realitat i la ficció, tal com faran molts dels artistes que estudiarem més endavant.

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, pàg. 137-38.



### 2.1.6. Quan parlem de *fotografia construïda*?

---

A hores d'ara tothom sap que una fotografia pot ser manipulada tant en el moment de la captura, com en el moment del revelat i la còpia, i això encara s'ha evidenciat més amb l'aparició de la fotografia digital. Tot i així, és curiós veure com la gent manté la voluntat –o la il·lusió– de creure en la imatge fotogràfica.

Durant el transcurs del capítol he presentat diferents estudis que desmitifiquen la concepció realista de la fotografia. De fet, aquest capítol s'ha adreçat a presentar la fotografia com a resultat d'una construcció.

Però, arribat a aquest punt, ens hem de fer la pregunta corresponent: on rau el sentit de parlar de la *fotografia construïda* com a quelcom diferenciat?

Per respondre a aquesta qüestió em referiré a dos autors que em semblen interessants per abordar el que vull explicar.

A. D. Coleman a l'article "El método dirigido. Notas para una definición" fa una curiosa classificació de fotògrafs tenint en compte la relació que mantenen amb la credibilitat de la fotografia. La irònica classificació que fa Coleman parteix d'una qüestió de fe amb el mitjà que divideix l'actitud dels fotògrafs en tres branques: els *teistes*, els *agnòstics* i els *ateus*:

Els primers creuen de forma inconscient amb el mitjà; són els fotògrafs anomenats *puristes* que consideraven que qualsevol manipulació malmet la innocència de la imatge fotogràfica. Els segons, els *agnòstics*, no tenen aquesta fe, si bé no interfereixen en l'esdeveniment en si, consideren que el fotògraf interpreta els elements que té davant l'objectiu. En canvi, els tercers, els *ateus*, alteren de manera conscient el referent que fotografien. De fet, les seves imatges són fruit d'una acció intencionada que Coleman anomena *mètode dirigit*<sup>81</sup>, la qual pot anar des de la intervenció en el propi esdeveniment fins a la creació a priori de l'escena que serà fotografiada.

Tal com podem veure, Coleman fa una analogia entre les intencions del fotògraf i l'àmbit de la religió. Aquesta vinculació també la trobem en el llibre *El*

---

<sup>81</sup> COLEMAN, A. D.; *El método dirigido. Notas para una definición* dins RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Op. cit.*, pàg. 134-135.

*beso de Judas*, de Fontcuberta. De fet, Fontcuberta ens diu que hi ha dos tipus de fotògrafs: els *fanàtics*, a qui també anomena *creients*, el quals creuen de forma indubtable en la fotografia, i d'altra banda, els *escèptics*, que contràriament als primers desconfien críticament del mitjà.<sup>82</sup>

Si fem cas a la classificació que fan aquests dos teòrics, podem dir que els artistes que analitzaré sota el paraigua de *fotografia construïda* són —segons Fontcuberta— els fotògrafs *escèptics*, és a dir els que no creuen en el realisme fotogràfic; o, si fem cas a Coleman, els fotògrafs *ateus* o, el que ve a ser el mateix, els fotògrafs que construeixen prèviament les fotografies a partir de quadres escenificats i altres possibles manipulacions del referent.

Per tant, el que veiem amb aquestes curioses catalogacions és que, si bé en el procés fotogràfic hi intervenen tot un seguit de mecanismes també és important la intenció que tingui el fotògraf davant el mitjà. Els fotògrafs que estudiarem no sols són totalment conscients que la imatge fotogràfica és fruit d'un seguit de construccions —mecàniques, ideològiques, estètiques, etc.— sinó que utilitzen aquest fet com a part fonamental de la seva producció artística.

De fet, la majoria d'aquests fotògrafs fan servir la pretesa veracitat de la imatge fotogràfica per col·locar l'espectador en el terreny del dubte: tot i saber que la imatge fotogràfica pot ser manipulada, la majoria de gent té la voluntat de creure-hi. Per tant, aquests artistes se serveixen, precisament, de la credibilitat que li atorguem a la fotografia per llançar-la contra el propi espectador.

Per aquest motiu, les imatges resultats són intrínsecament ambigües: si bé ens mostren situacions concretes aquestes no haurien existit si el fotògraf no les hagués dissenyat o elaborat abans de la presa. Conseqüentment, aquestes fotografies desmitifiquen frontalment la neutralitat de la imatge fotogràfica i desconstrueixen arguments que havien estat bàsics per diferenciar la fotografia de les altres arts plàstiques i, sobretot, de la pintura.

En aquest sentit és significatiu el text següent, en el qual l'historiador John Szakowsk definia el procés fotogràfic, basant-se en l'objectivitat i la naturalitat del mitjà:

«La invenció de la fotografia va produir un procés d'aprehensió d'imatges radicalment nou, un procés basat no

---

<sup>82</sup> FONTCUBERTA, Joan; *El beso de Judas. Fotografía y verdad. Op. cit.*, pàg. 15.

en la síntesi sinó en la selecció. La diferència era essencial. Les pintures es feien... però les fotografies, tal com podrien expressar alguns, s'obtenen.»<sup>83</sup>

Les propostes del artistes que analitzarem en el segon bloc desmunten totalment aquest punt de vista. Aquests fotògrafs ens evidencien el fet que les fotografies no sols es capten sinó que també «es poden fer».

Per tant, la fotografia, en aquest casos, no es produeix de forma automàtica, hi ha un procés d'elaboració i sobretot d'intenció per part del fotògraf. Evidentment, les fotografies parteixen de fenòmens visibles que el fotògraf ha manipulat per tal de crear una imatge configurada inicialment a la ment i materialitzada després en un procés d'escenificació i fabricació. És a dir, el fotògraf actua com a director d'escena, condicionant el resultat final de l'obra. Per tant, aquestes fotografies obren la porta a la construcció de noves realitats, a un art que explora la imaginació i, en conseqüència, la ficció, aspecte que semblava només propi de la pintura.

En aquest sentit, voldria destacar el fet que la meua formació ha estat sempre vinculada al Departament de Pintura, i és precisament en aquest punt en què considero que té sentit la meua investigació: la majoria d'aquests artistes elaboren les imatges fotogràfiques de la mateixa manera que ho podria fer un pintor: situen els elements dins la composició, treballen la llum, juguen amb el color i, finalment, alguns exploren terrenys com la fantasia i la ficció. Les obres de la majoria d'artistes que analitzaré ens recorden la forma d'elaboració de la pintura de gènere, en el sentit que componen les imatges perquè tingui una lectura determinada. Per tant, la ficció està en la medul·la de la seva proposta, les seves imatges no presenten el món, sinó diferents noves realitats que ells mateixos han construït.

Precisament, el filòsof Soulages ens explica que la paraula *ficció* té dos significats en francès: «el que és mentider i fals, i el que és imaginari i inventat, sense voluntat d'engany».<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> John SZARKOWSKI citat per CRIMP, Douglas; *Del vell subjecte del Museu al nou subjecte de la biblioteca* (trad. al català de Glòria Bohigas) dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1997, pàg. 47.

Segons Soulages, la ideologia realista de la fotografia ha volgut fer creure que només existeix el primer sentit; així ens trobem que durant bona part de la història de la fotografia s'ha obviat la ficció. Precisament a l'apartat següent –a partir de l'estudi de la legitimació del mitjà en el terreny artístic– descriurem el context on van ser acceptats aspectes com la ficció o la teatralitat dins el llenguatge fotogràfic.

Cal dir, tal com assenyala Soulages –invertint la posició realista– «la ficció pot ser font de veritat»,<sup>85</sup> perquè una obra d'art pot tenir per funció no mostrar el que és visible, sinó «fer-ho visible». I precisament, en aquest sentit és on se situen molts dels artistes de què parlarem més endavant: les construccions fotogràfiques que elaboren no són arbitràries ni purament estètiques sinó que utilitzen la fotografia com a element crític evidenciant aspectes del nostre espai social, polític i estètic.

---

<sup>84</sup> SOULAGES, François; *Estética de la fotografía. Op. cit.*, 119.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pàg. 119.

## 2.2. Legitimació de la fotografia en el terreny artístic: de la fotografia directa a l'activitat fotogràfica postmoderna

«Una entrada paradoxal» és la forma com Dominique Baqué –autora de nombrosos textos sobre la imatge– defineix l'entrada de la fotografia en el terreny de l'art; és a dir, el reconeixement de la fotografia per part de les institucions i del mercat de l'art, adquirint la mateixa importància que les belles arts tradicional, com la pintura i l'escultura:

«[...] la fotografia entrava en el camp de l'art, esborrant la tradició d'un mitjà ancorat en la seva pròpia història i que era considerat incapaç d'establir qualsevol tipus de dialèctica amb les arts denominades plàstiques. Sens dubte, el mitjà fotogràfic s'infiltrà en l'art d'una manera extremadament curiosa i paradoxal: [...] com a imatge–petjada, relíquia o com a document amb qualitats definitòries moltes vegades mediocres. En resum, com a imatge precària i fràgil. Pobra.»<sup>86</sup>

Cal dir que diferents moviments van aparèixer durant els anys seixanta, com per exemple l'Art Conceptual, el Land Art o el Body Art, van utilitzar la

---

<sup>86</sup> BAQUÉ, Dominique; *La fotografía plástica. Un arte paradoxal. Op. cit.*, pàg. 43.

fotografia com una eina més de la seva proposta, precisament perquè se'l considerava un mitjà precari, fràgil i lligat a l'àmbit del reportatge i la documentació. Aquest fet, per contradictori que sembli, va obrir el camí a la definitiva legitimació de la fotografia en el terreny artístic, cosa que no havia estat possible per altres vies a priori més lògiques, com era el cas de la institucionalització del mitjà per part dels museus.

Així mateix, la fotografia –tal com comenta Baqué– serà determinant per als corrents artístics dels anys setanta i vuitanta. Les característiques d'aquest mitjà va proporcionar una nova forma d'entendre la producció artística en els diferents camps de la producció, i van ser uns dels elements determinants per a la revisió dels llenguatge establerts.

La paradoxa d'aquesta entrada de la fotografia en l'art esdevé encara més curiosa, si tenim en compte que durant aquest període la fotografia que domina el panorama internacional es mou entre el model fotoperiodístic americà (que té com a màxims exponents Robert Frank, Gary Winogrand i Lee Friedlander) i la fotografia de l'humanisme europea, representada a França per Robert Doisneau, Janine Niepce o Édouard Baoubat, o a Catalunya per Francesc Català Roca.<sup>87</sup> Els nous corrents artístics provocaran una ruptura epistemològica en relació amb la naturalesa i l'estatus del mitjà fotogràfic que se li havia assignat fins al moment.

Amb la finalitat d'analitzar aquesta evolució, primerament és important esmentar el paper que va desenvolupar el Departament de Fotografia del Museu d'Art Modern de Nova York, tant per la influència que va tenir a l'hora d'establir el model oficial de fotografia als Estats Units, com per les crítiques que aquest model va suscitar en bona part dels teòrics afins als moviments avantguardistes dels anys setanta i vuitanta.

Per tant, aquest capítol el dividiré en tres parts, en la primera em centraré a establir, a partir de l'exemple del Departament de Fotografia del MoMA, els fonaments de la visió moderna de la fotografia; a continuació analitzaré la importància que van tenir els moviments artístics de la dècada dels seixanta i principis dels setanta a l'hora de configurar un nou model d'imatge,

---

<sup>87</sup> Més informació: ESKILDSEN, Ute; GILI, Marta; SOUGEZ, Marie-Loup; ZANNIER, Italo et al.; *Europa de postguerra 1945–1965. L'art després del diluvi*. Fundació "La Caixa", Barcelona 1995, pàg. 291-325.

allunyant-se, precisament, de les pautes institucionalitzades de la visió moderna; finalment estudiaré les revisions postmodernes dels anys setanta i vuitanta, en què l'ús de la fotografia ha estat un element determinant per configurar el panorama artístic contemporani.

Aquest recorregut em sembla necessari per entendre el paper que té aquest mitjà dins l'art contemporani i quins són els passos que s'han seguit a l'hora de desmitificar la idea de fotografia directa.

De fet, el recorregut que plantejo no vol ser un estudi exhaustiu de la història del mitjà ni de la postmodernitat, sinó intentar veure de quina forma la fotografia, alhora que és inserida en el terreny artístic, assumeix com a propis conceptes com la ficció, la teatralitat o la construcció.





### 2.2.1. L'entrada de la fotografia en el museu. El MoMA com a paradigma

---

La història oficial de la fotografia, tot i el paper que havia tingut en les avantguardes dels anys vint –amb propostes d'artistes com László Moholy–Nagy o El Lessitzky, entre altres– durant els anys seixanta i vuitanta es trobava totalment arrelada a la visió autònoma de l'art que havien imposat els conservadors del MoMA Beaumont Newhall i John Szarkowski.

La concepció moderna de la fotografia sorgeix lligada als termes *straight photography* als Estats Units –amb Paul Strand com un dels primers exponents– i *nova objectivitat* a Alemanya –amb Albert Renger–Patzsch com a màxim representant.

Cal dir que Alfred Stieglitz, fundador del grup *Photo-Secession* (creat el 1902), de la revista *Camera Work* (1903–1917) i de la galeria *291*, va ser el pare de la fotografia americana del principi del segle, aglutinant al voltant seu un conjunt de teòrics i creadors que defensaven el terme proposat per Peter Henry Emerson de la *straight photography*, la fotografia *directa i honesta*, que amb les seves pròpies regles refusava el pictorialisme hegemònic del final del segle XIX i principi del XX, el qual legitimava qualsevol manipulació del referent, el negatiu i/o el positiu, per tal que la fotografia no només fos *químicament bonica* sinó també *artísticament bonica*.<sup>88</sup>

Stieglitz va dedicar els dos últims números de la seva revista –datats el 1916 i 1917– al jove artista Paul Strand, comentant la seva obra amb aquestes

---

<sup>88</sup> «William Newton, miniaturista de la reina Victoria y entusiasta del calotipo utilizado a modo de boceto para sus propias obras, declaró en 1853 que la fotografía es “químicamente bella”, pero que debería ser “artísticamente bella”; para ello recomendaba tomar los clichés ligeramente desenfocados –lo que más acentuado se llamaría flou- para conferirles cierta atmósfera, y legitimaba además cualquier otra manipulación que pudiera dotar de otros efectos pictoriales.» FONTCUBERTA, Joan; *Introducción* dins: FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética fotográfica. Op. cit.*, pàg. 28.

paraules: «és brutal, directa, pura i desproveïda de trucs».<sup>89</sup> Strand, d'aquesta forma és batejat per Stieglitz com l'inventor del corrent de l'*straight photography*.

Tant l'*straight photography* com la *nova objectivitat* defensaven una fotografia moderna que tingués com a principi bàsic la capacitat de descriure la realitat, en la qual les intervencions que demana el procés fotogràfic estiguessin reduïdes al mínim.



Fig. 13: Alfred Stieglitz: *The Steerage*, 1907



Fig. 14: Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1927

Durant els anys seixanta, el mitjà fotogràfic segueix adherit a les premisses de la fotografia directa, amb corrents com el fotoperiodisme i la fotografia humanista europea. En aquest sentit, l'ideari de Szarkowski com a director del Departament de Fotografia del MoMA –així com el dels seus predecessors– va tenir una gran importància en la institucionalització d'aquesta visió del mitjà. Per tant, és interessant veure l'evolució que va tenir aquest Departament des dels seus inicis –els anys quaranta– fins als anys seixanta per entendre de quina manera s'assenta la concepció moderna de la fotografia com a estètica dominant.

---

<sup>89</sup> Alfred STIEGLITZ citat per KÖHLER, Michael; *Arranged, Constructed and Staged-from Taking to Making Pictures* dins FELIX, Zdenek; KÖHLER, Michael; VOWINCKEL, Andreas; *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*. Editions Stemmler, Zurich 1989, pàg. 17.

Beaumont Newhall, llicenciat en Història per la Universitat de Harvard, va entrar a treballar al MoMA el 1935 com a bibliotecari quan el museu només feia sis anys que s'havia fundat i tenia una plantilla relativament reduïda. El seu interès per la fotografia va fer que Alfred Barr, director del museu, li encarregués el 1937 comissariar una exposició íntegrament de fotografia. Tot i que el museu, des dels seus inicis, havia introduït aquest mitjà en les seves mostres, aquesta exposició marca un punt de referència en l'acceptació de la fotografia com a art digne de ser exhibit en el museu.

Amb l'exposició *Photography: 1839–1937* Newhall va reunir més de vuit-centes peces amb la pretensió «d'examinar aquest mitjà d'expressió dels seus inicis fins a avui dia».<sup>90</sup> És a dir, la intenció de Newhall va ser confeccionar una mena de recorregut per la història o l'evolució de la fotografia tenint com a fil conductor el seguit de millores i invencions tècniques que havia sofert el mitjà i que proporcionaven, evidentment, diferents resultats estètics. El text següent exemplifica clarament aquesta visió:

«Per tal que... la crítica de la fotografia sigui vàlida, la fotografia ha de ser examinada en funció de les lleis òptiques i químiques que regeixen la seva producció.»<sup>91</sup>

Cal dir –tal com el teòric Christopher Phillips ens fa notar a l'article *The judgement seat of photography (El tribunal de la fotografia)* (1989)– que l'exposició no tenia cap interès a pronunciar-se sobre la vella disputa de l'estatus artístic de la fotografia dins les belles arts. Newhall, en canvi, va obrir la porta a l'ampli ventall d'aplicacions fotogràfiques utilitzades fins al moment. De fet, això té una explicació lògica: l'exposició i el consegüent catàleg és una mena de reordenació de la producció fotogràfica en general seguint pautes de classificació museístiques, tal com ho descriu Phillips:

---

<sup>90</sup> Beaumont NEWHALL citat per COOPER, Thomas; HILL, Paul; *Diálogo con la fotografía* (trad. al català d'Homero Alsina Thevenet). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001, pàg. 346.

<sup>91</sup> Beaumont NEWHALL citat per PHILLIPS, Christopher; *El tribunal de la fotografia* (trad. al català de Mireia Carulla) dins: PICAZO, Glòria / RIBALTA, Jorge (Ed.); *Indiferencia i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1997, pàg. 64.

«Al llarg assaig de Newhall –embrió del seu llibre *History of photography* hi trobem un programa explícitament articulat per aïllar i jutjar amb criteris experts el “mèrit estètic” de les fotografies, de qualsevol fotografia, independentment de la derivació. [...] Newhall entenia la història de la fotografia com una successió d’innovacions tècniques –independents, en tots els sentits i propòsits, del desenvolupament de les arts gràfiques i la pintura– que calia valorar, per damunt de tot, per les seves conseqüències estètiques.»<sup>92</sup>

Cal dir que aquest objectiu va ser possible perquè les fotografies que presentava Newhall, tot i que sovint tenien intencions més enllà de les pròpiament artístiques, encara no plantejaven les problemàtiques d’un encavalcament del mitjà dins els mecanismes de difusió i producció.

Partint d’aquest propòsit reordenador, Newhall va distingir dues grans tradicions estètiques en les quals podia classificar la història de la fotografia: l’una –iniciada amb el daguerreotip– donava prioritat al detall, és a dir, valorava per damunt de tot la qualitat òptica de la fotografia; l’altra –iniciada amb el calotip– valorava la fidelitat tonal, per tant, donava importància a la perspectiva química per sobre de l’òptica. Aquest plantejament marcarà els seus estudis i influirà en bona part els llibres posteriors sobre fotografia, que partiran d’aquesta classificació.

A partir de 1940 Newhall comença a donar una importància cabdal a l’ús creatiu de la fotografia enfront d’un ús de caràcter pràctic o aplicat, configurant a partir d’aquesta premissa un cànon de «mestres de la fotografia», que serà també la base del llibre *History of photography*,<sup>93</sup> el qual marcarà la visió oficial de la història d’aquest mitjà a Occident. De fet, en aquesta època hi ha un interès especial pel fotògraf creatiu Alfred Stieglitz i per afirmar que la fotografia partia d’una expressió creativa. En definitiva, la història del mitjà que Newhall plantejarà en les seves exposicions i el seu llibre serà la història oficial no només de la fotografia sinó de *l’art* de la fotografia.

---

<sup>92</sup> Ibid., pàg. 64.

<sup>93</sup> Llibre que sorgeix del text publicat per l’exposició *Fotografia:1839–1937* que Newhall va organitzar al MoMA l’any 1937.



Fig. 15: Ansel Adams, *Mount Williamson*, 1945.

És també l'any 1940 quan a partir d'una proposta de Newhall i Ansel Adams i amb les aportacions financeres del col·leccionista David McAlpin (precisament amic de Stieglitz) es constitueix en el MoMA el Departament de fotografia. Cal dir que aquesta és la primera vegada que es crea aquest departament en el sector museístic, del qual Newhall serà el conservador i Adams, el vicepresident.<sup>94</sup>

Precisament, i amb la mateixa línia del que hem dit anteriorment, és en aquesta època –fruit possiblement de la col·laboració amb Adams i McAlpin– quan comencen a aparèixer nocions com *rareza*, *autenticitat* i *expressió personal*.<sup>95</sup> De fet, aviat Newhall i Adams organitzen la seva primera exposició

---

<sup>94</sup> Newhall explica com es va constituir el Departament de Fotografia en una entrevista inclosa dins HILL, Paul; COOPER, Thomas; *Diálogo con la fotografía*. *Op. cit.*, pàg. 353–354.

<sup>95</sup> PHILLIPS, Christopher; *El tribunal de la fotografía* (trad. al català de Mireia Carulla) dins: PICAZO, Glòria / RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferencia i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. *Op. cit.*, pàg. 67.

junts: *60 photographs*, en la qual s'escriu el corresponent catàleg introduint referències explícites als termes abans esmentats.<sup>96</sup>

En el catàleg també es pot veure com Newhall assenyala una forma de catalogació de les fotografies que apropava aquest mitjà al terreny artístic. Segons l'anàlisi que en fa Phillips, el concepte d'autenticitat per a Newhall «era el grau en què una fotografia es podia inserir, sense incongruències, dins el llenguatge i les categories normalment reservades a les belles arts (gèneres: paisatge, retrat, estudis arquitectònics). [...] A més suggeria una manera de situar les fotografies [...] al llarg d'un eix que anava de l'“objectivitat” a l'“abstracció”.»<sup>97</sup>

Aquest punt de vista és interessant ja que ens indica la fórmula en què Newhall creia factible que la fotografia fos acceptada en el terreny artístic: introduir-la en els gèneres de la pintura tradicional.

A part d'aquest interès, l'assaig se centra bàsicament a valorar el fet subjectiu i individual de la mirada de l'artista fotògraf i donar importància a la còpia com a element artístic, la qual, segons l'autor, podia ser un objecte digne de contemplació: «cada còpia és una expressió personal i individual».<sup>98</sup>

Del 1940 al 1947, Newhall i Adams van organitzar prop de trenta exposicions en les quals es van centrar, d'una banda, en la revisió de períodes històrics i, de l'altra, en la canonització de mestres de la fotografia –Alfred Stieglitz, Edward Weston i Paul Strand, entre altres– i en la difusió de fotògrafs emergents; d'aquesta manera van ser precursors, amb aquesta forma de fer, d'un model expositiu que ha arribat als nostres dies.

Cal dir, però, que aquesta aposta centrada en la valoració artística dels fotògrafs i en la preocupació expositiva de les peces no va donar el resultat que Newhall esperava; de fet, la poca resposta popular tampoc no hi va ajudar. Es pot dir que Newhall va fracassar en l'intent que la fotografia ocupés un lloc remarcable dins les belles arts.

El 1947 Newhall va dimitir a causa de l'entrada d'Edward Steichen com a director de fotografia. Newhall no va acceptar treballar com a conservador del Departament junt amb Steichen. De fet, ell assegura que mai no se li havia

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*, pàg. 67.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, pàg. 68.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, pàg. 68.

consultat l'entrada del fotògraf al Departament, cosa que va trobar ofensiva i que relacionava amb una estratègia populista de màrqueting per part del MoMA.<sup>99</sup>

Steichen, amb les seves exposicions *temàtiques* –segurament *The Family of Man* la més coneguda– mai no va endinsar-se en la polèmica dicotomia fotografia–art, sinó que considerava que qualsevol fotografia, segons la temàtica que tractés l'exposició podia ser útil per a la comunicació de masses.

L'aposta de Steichen tenia unes directrius clares: seleccionar fotografies extretes de diferents contextos, retallant-les, ampliant-les o suprimint els títols per tal que s'inserissin de forma coherent en el fil narratiu que ell proposa. Aquest fet va provocar la consegüent pèrdua del fotògraf individual, el qual cedia al museu el dret de manipular unes imatges que serien recombinades amb la finalitat que, d'una banda, tinguessin l'impacte mediàtic desitjat i, de l'altra, fossin útils –en el context de la Guerra Freda– per una «edificació moral»<sup>100</sup> que els Estats Units necessitaven mostrar al seu propi poble i a la resta del món.

Per tant, durant el període de Steichen, nocions que havien sorgit amb Newhall com el fotògraf com a artista autònom i la còpia original com a expressió personal, van ser totalment obviades. Serà en el període següent, el dirigit per John Szarkowski, iniciat el 1962, quan aquestes nocions es recuperaran.

Szarkowski, al contrari que va fer Steichen, va allunyar qualsevol relació de la fotografia amb la cultura de masses. La proposta de Szarkowski no era continuadora de la línia de Newhall en el sentit de tractar només l'àmbit de la fotografia artísticament elevada com podia ser l'obra de Stieglitz, sinó que va aprofitar del comissariat de Steichen el tractament de qualsevol tipologia d'imatge per reconstruir així el mapa d'una tradició inherentment fotogràfica. El seu programa es va centrar a crear un vocabulari formalista per definir el que era específicament intrínsec a la fotografia. De fet, L'exposició *The photographer's eye* –comissariada el 1964– estava formada per una selecció de

---

<sup>99</sup> COOPER, Thomas; HILL, Paul; *Diálogo con la fotografía. Op. cit.*, pàg. 355.

<sup>100</sup> PHILLIPS, Christopher; *El tribunal de la fotografía* (trad. al català de Mireia Carulla) dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferencia i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani. Op. cit.*, pàg. 75.

fotografies conegudes i anònimes on es mostraven –segons Szarkowski– les característiques intrínseques de la fotografia, les quals l'autor enumerava en el catàleg corresponent: «el detall, la cosa en ella mateixa, el temps, l'enquadrament i el punt de vista»<sup>101</sup> eren les cinc propietats que, segons l'opinió del comissari, podien servir per organitzar qualsevol fotografia i alhora plantejar una història autònoma del mitjà:

«[...] considerar la història del mitjà en termes del progressiu coneixement que té el fotògraf de les característiques i els problemes que semblen ser inherents al mitjà.»<sup>102</sup>

Amb aquest plantejament, Szarkowski ens venia a dir que «l'articitat» en la fotografia és allò que la distingeix de qualsevol altra forma d'art a través de les seves qualitats essencials, les quals no tenen res a veure amb les seves múltiples funcions o contextos. Podem veure com en els textos següents de Szarkosky es veu clara aquesta concepció del mitjà:

«Curts poemes visuals: descriuen una percepció simple fora de context.»<sup>103</sup>

«Com a imatges, les fotografies són trasbalsadorament directes i, al mateix temps, misterioses, el·líptiques i fragmentàries, reproduïxen la textura de l'experiència sense explicar-ne el significat.»<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> SZARKOWSKY, John; *The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art, Nova York 1966, pàg. 8-11.

<sup>102</sup> «[...] consider the history of the medium in terms of photographer's progressive awareness of characteristics and problems that have seemed inherent in the medium.»  
Ibíd., pàg. 7.

<sup>103</sup> John SZARKOWSKY citat per PHILLIPS, Christopher; *El tribunal de la fotografia* (trad. al català de Mireia Carulla) dins: PICAZO, Glòria / RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Op. cit., pàg. 83.

<sup>104</sup> John SZARKOWSKY citat per Ibíd., pàg. 83.



Seguint aquestes pautes formalistes, la fotografia quedava legitimada dins la institució museu com un *gran conjunt indiferenciat* sense connexió amb el món que l'envoltava. Aquesta visió aïllada i autònoma de la fotografia, de caràcter inherentment modern, negava qualsevol pluralitat dels discursos en què havia participat aquest mitjà des de la seva aparició; és a dir, les diferents direccions i pràctiques es descartaven en nom de la fotografia en si, tal com el teòric Douglas Crimp assenyala:

«[...] és una qüestió de fe en el mitjà perquè actüï precisament com això, com un mitjà (un mèdiu) de la subjectivitat de l'artista.»<sup>105</sup>

En aquest sentit és especialment explicatiu un text de Szarkowski, extret del catàleg de l'exposició *The photographer's eye*:

«Les fotografies que es reproduïen en aquest llibre es van fer fa uns cent vint-i-cinc anys. Es van fer per diverses raons, per homes amb diferents interessos i talent divers. De fet, tenen molt poques coses en comú tret del seu èxit i un vocabulari compartit: són imatges inequívocament fotogràfiques. La visió que comparteixen no pertany a cap escola ni teoria estètica, més que a la fotografia en si mateixa.»<sup>106</sup>

Cal dir que les característiques que va enumerar Szarkowski se centraven directament en la descripció fotogràfica; no hi havia cap concepte que es referís a les tendències abstractes. Per tant, podem dir que Szarkowski es decantava cap a la transparència representativa del mitjà, defensant un estil documental *invisible* i sense manipulacions. De fet, és representatiu –tal com

---

<sup>105</sup> CRIMP, Douglas; *Del vell subjecte del Museu al nou subjecte de la biblioteca* (trad. al català de Glòria Bohigas) dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Op. cit., pàg. 48.

<sup>106</sup> SZARKOWSKY, John; *The Photographer's Eye*. Op. cit., pàg. 7.

Phillips ens descriu en el seu article– que recomanés com a model als joves fotògrafs l’obra de Jean-Eugène-Auguste Atget i August Sanders.<sup>107</sup>

Consegüentment, el treball de Szarkowski es va centrar tant en la recuperació d’artistes que seguissin aquesta línia –tal com ho havien fet abans Newhall i Adams amb els fotògrafs de l’oest americà del segle XIX– com en la mitificació de fotògrafs com Walker Evans, Diana Arbus, Lee Freidlander o William Eggleston, els quals, segons Szarkowski, eren hereus de la tradició documental dels Estats Units.<sup>108</sup>

D’aquesta manera, Szarkowski va impulsar una visió estetitzada de l’especificitat del medi, basant-se en principis com l’estil, la fotografia d’autor i la tradició documental representada als Estats Units pel model fotogràfic de la *straight photography* impulsada al principi del segle per Stieglitz, que defugia qualsevol manipulació en el procés fotogràfic.

De la mateixa manera que Stieglitz, Szarkowski rebutjava qualsevol característica de la fotografia que no fos pròpia del seu mitjà, és a dir, rebutjava qualsevol manipulació, influència o hibridació amb altres disciplines, adaptant les idees d’autonomia de la pintura formulades per Clement Greenberg i Michael Fried al mitjà fotogràfic.

D’altra banda, la visió moderna de la fotografia tampoc no acceptava un fet intrínsec a aquest mitjà: la seva reproductibilitat. Szarkowski considerava que aquesta capacitat, bàsica per als mitjans de comunicació, era perjudicial per a la fotografia artística. Per tant, es va obviar aquesta qualitat i es va dotar a la còpia única o a la sèrie limitada el mateix valor que podia tenir un original. La historiadora Abigail Salomón-Godeau ens ho descriu de la manera següent:

«Però fins i tot després que el pictorialisme va quedar destronat i va ser repudiat pel gran triumvirat modern dels Estats Units –Stieglitz, Strand i Weston–, el que es va deixar enrere va ser una determinada estètica que segons la seva opinió era aliena a la naturalesa del mitjà. El que es va

---

<sup>107</sup> PHILLIPS, Christopher; *El tribunal de la fotografia* (trad. al català de Mireia Carulla) dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani. Op. cit.*, pàg. 81.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, pàg. 83.

rescatar, encara que de forma diferent, va ser l'ètica de la fotografia artística, la creença que aquesta era fruit d'una sensibilitat individual (ja fos com a mirall o com a finestra, per utilitzar la terminologia de Szarkowski), i l'afirmació concomitant de l'autonomia de la imatge fotogràfica. També es van conservar altres llegats pictorialistes, com la còpia pura, l'edició limitada, l'ús de tècniques d'impressió cares i artesanals i totes les estratègies dissenyades per distingir la fotografia artística de la infinitat d'imatges produïdes massivament.»<sup>109</sup>

En aquest context, veiem com a la fotografia se la separa del mitjà que l'ha produït, sobretot se l'allunya de la cultura de masses i se n'obvia la reproductibilitat. Així mateix, se la valora artísticament per les seves característiques formals, purament fotogràfiques.

En aquest sentit i amb un exemple molt aclaridor, analitzarem aquesta voluntat de les institucions de dotar d'articitat les fotografies fins i tot d'aquelles que a priori no pretenien tenir consideracions artístiques. L'exemple el trobem a l'article *The museum's old / The library's new subject (Del vell subjecte del museu al nou subjecte de la biblioteca)* (1989), del crític nord-americà Douglas Crimp, que exposa el treball de Julia van Haaften, bibliotecària de la secció d'art i arquitectura de la New York Public Library, que va descobrir que aquesta biblioteca tenia una gran quantitat de llibres amb originals fotogràfics antics. A partir d'aquesta troballa, va tenir la idea de fer una exposició amb aquest material. Així, les obres que fins a aquell moment no havien tingut cap importància i que servien únicament per il·lustrar llibres diversos –d'arqueologia, de castells, de diaris de París i Londres, etc.– es van inventariar sota la categoria de fotografia i, evidentment, durant el transcurs de l'exposició els seus preus es van començar a disparar en el mercat. Aquestes fotografies, per tant, són dotades d'*artisticitat* sense tenir en compte si havien estat plantejades amb voluntat artística.

---

<sup>109</sup> SALOMÓN-GODEAU, Abigail; *Imágenes convencionales* dins RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (trad. al castellà d'Elena Llorens Pujol). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004, pàg. 187.

Aquest exemple i altres que descriu a l'article li serveixen a Crimp per demostrar que la institucionalització de la fotografia té lloc els anys seixanta amb tots aquests processos de legitimació. Tal com Crimp diu:

«[...] perquè si bé la fotografia es va inventar el 1839, no es va descobrir realment fins als anys seixanta i setanta –és a dir, la fotografia com a essència, la fotografia en si mateixa [...].»<sup>110</sup>

Cal dir que Crimp veu de forma negativa aquesta institucionalització, ja que potencia una visió autònoma i aïllada del mitjà, separada de la resta de la realitat social. En el text següent es veu com Crimp qüestiona aquest allotjament de la fotografia en el museu:

«Enclaustrada en un ghetto, ja no serà útil per a altres pràctiques discursives; no servirà els objectius d'informació, documentació, evidència, il·lustració, reportatge. El camp fins ara plural de la fotografia es reduirà a una única estètica globalitzadora i inclusiva. De la mateixa manera que, a finals del segle XVIII i principis del XIX, les pintures i les escultures, rellevades de les seves antigues funcions, van adquirir una nova autonomia en ser arrabassades de les esglésies i els palaus europeus i ser tancades en museus, la fotografia obté ara la seva autonomia en entrar-hi.»<sup>111</sup>

D'altra banda, hem de tenir en compte els estudis de John Tagg els quals desmitifiquen la idea assentada des del museu –des de les propostes de Szarkowski– d'una *tradició documental* contínua als Estats Units des del segle XIX. Tagg assegura que el procés *documental* va ser posterior i va tenir a veure amb una voluntat política de respondre a uns moments de crisi que assolaven

---

<sup>110</sup> CRIMP, Douglas; *Del vell subjecte del museu al nou subjecte de la biblioteca* dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Op. cit., pàg. 50.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, pàg. 50.

els Estats Units i Europa no sols en l'àmbit econòmic, sinó també en l'àmbit de la representació. Segons Tagg, els anys de la “*depressió*” i la resposta institucional a aquest fet van proporcionar l'escenari adequat per al sorgiment de la retòrica documental. Per tant, el discurs documental basat en la presentació dels fets de forma neutral, immediata i verdadera responia a una estratègia institucional per crear un sistema d'arxiu i control al servei de l'organització de la incipient societat del benestar. En aquest sentit la retòrica documental no es pot entendre si la desllicuem del context que la va fer possible i no com una forma d'expressió autònoma.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Per a més informació vegeu TAGG, John; *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Op. cit.*, pàg. 7–47.



### 2.2.2. Del 1960 a l'inici dels setanta: les revisions conceptuals

---

Paral·lelament a l'assentament de la visió moderna de la fotografia, van aparèixer durant els anys seixanta i inici dels setanta diferents moviments o estètiques artístiques als Estats Units i a Europa, que faran trontollar la visió d'art autònom impulsada per Greemberg i Fried.

Diferents corrents artístics, com l'art conceptual, el Land Art, el Body Art o les *performances* californianes o els accionistes vienesos, van utilitzar la fotografia en les seves activitats artístiques. En aquestes propostes relacionades amb un *art d'actitud*, la fotografia va tenir un rol ambigu: d'una banda, documentava l'acció desenvolupada en un moment concret; de l'altra, era l'únic objecte material que restava de la pràctica efímera. D'aquesta manera, la fotografia va passar «de la simple i pura documentació a ser, moltes vegades, l'obra en si mateixa».<sup>113</sup>

De fet, aquests plantejaments artístics suposaven un canvi de rol inesperat en la tradició de la fotografia documental assentada als Estats Units i a Europa. Tal com diu Baqué, la fotografia, en aquest conjunt d'obres, funcionava més que com a document, com una relíquia de l'obra d'art:

«[...] la fotografia suspèn, bloqueja el "flux" de l'acció i tan sols restitueix una ínfima parcel·la de la dramatització que ha tingut lloc. Tan sols queda la inscripció d'una violència o d'un goig: mai la violència i el goig com a tals, en si mateixos. És a dir, més que un document, la fotografia aquí funciona com a relíquia: aquella relíquia infinitament preciosa i fràgil

---

<sup>113</sup> «Et un rôle pour le moins ambigu, quand il s'est pas paradoxal : de la simple et pure documentation à ce qui serait, peut-être, l'ouvre elle-même.» BAQUÉ, Dominique; *La photographie plasticienne, un art paradoxal. Op. cit.*, pàg. 18.

en la qual la mirada intentarà desxifrar la petjada vivent del que ha estat.»<sup>114</sup>

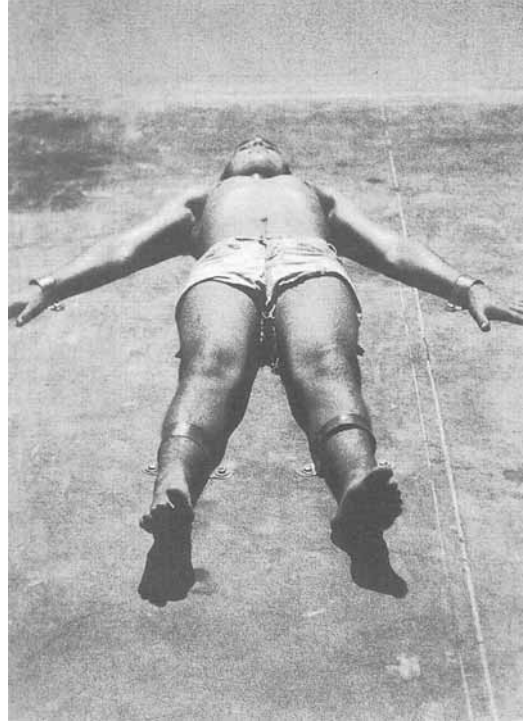


Fig. 16: Günther Brus: *Selbstbemalung*, 1964    Fig. 17: Chris Burden: *Prelude to 220 or 110*, 1976

Per tant, les imatges fotogràfiques, que en definitiva eren un vestigi de l'esdeveniment, eren mostrades amb la finalitat que un públic més ampli pogués accedir, encara que parcialment, a la pràctica artística en qüestió. Conseqüentment, el mercat de l'art es va servir del mitjà fotogràfic per poder absorbir aquestes tendències que, precisament, van emergir amb finalitats anticomercials. En aquest context, la fotografia va ser introduïda a les galeries amb una funció que a priori no era considerada artística: l'arxiu de documentació. Aquest fet va desencadenar una valoració del mitjà en el context artístic contemporani, terreny que fins al moment s'havia resistit a aquesta acceptació. És en aquest sentit que Baqué ho defineix com una entrada paradoxal:

---

<sup>114</sup> BAQUÉ, Dominique; *La fotografía plástica. Un arte paradoxal. Op. cit.*, pàg. 14.



«És una mena de *conversió* en què allò menys artístic en l'art –instrument fotogràfic– s'eleva de manera més o menys sobtada al nivell de l'obra mateixa.»<sup>115</sup>

Precisament, doncs, aquestes tendències que van aparèixer com a contestació a la mercantilització de l'art i que utilitzaven la fotografia perquè la consideraven un mitjà a l'abast de tothom –íntimament lligat a la reproducció i llunyà de l'art elevat– eren les que, concretament, van provocar que la fotografia entrés definitivament dins el mercat de l'art; i no només el mercat fotogràfic, sinó dins el de l'art contemporani, tal com relata Jeff Wall:

«D'aquesta manera va sorgir la idea que la fotografia podia ser la imatge que no podia integrar-se en el *règim*, l'ordre comercial–burocràtic–discursiu que estava esdevenint ràpidament l'objecte de crítiques impulsades per les actituds del moviment estudiantil i la nova esquerra. [...] Paradoxalment, això només podia passar a l'inrevés. La fotografia va aparèixer socialment com a art només en el moment en què el seus pressupòsits estètics van sofrir una crítica radical i mordaç, una crítica que aparentment tenia com a objectiu l'exclusió de qualsevol ulterior estetització o *artització* del mitjà. [...] Inscrita en un nou avantguardisme, i combinada amb elements de text, escultura, pintura o dibuix, la fotografia va esdevenir la quinta essència de l'*antiobjecte*.»<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> «c'est une sorte de *conversion* où ce qu'il y avait de moins artistique dans l'art –outil photographique– se retrouve plus ou moins brutalement élevé au rang de l'œuvre elle-même.» POIVERT, Michel; *La photographie contemporaine*. Flammarion, París 2002, pàg. 24.

<sup>116</sup> WALL, Jeff; *Senyals d'indiferència: aspectes de la fotografia en l'art conceptual o com a art conceptual* (trad. al català de Victor Obiols) dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1997, pàg. 220.

En aquest sentit, és interessant veure com Wall ressalta el fet que la fotografia, a partir dels anys seixanta, va ser utilitzada juntament amb altres disciplines. Aquesta combinació de tècniques trenca amb la puresa i l'autonomia que havia imposat la visió moderna del mitjà. De fet, són representatius els *Combine Painting* de Robert Rauschenberg i les serigrafies d'Andy Warhol com a hibridació de la fotografia amb altres mitjans com són la pintura i l'assemblatge d'objectes.

Un dels moviments que exemplifica aquesta hibridació de mitjans és l'art conceptual, el qual va utilitzar la fotografia com una eina més per desconstruir els llenguatges artístics. De fet, a continuació farem un petit recorregut per aquest moviment que és clau per entendre el canvi de visió que va sofrir la imatge fotogràfica.

Per entendre l'art conceptual és bàsic esmentar Joseph Kosuth, el qual va establir les bases teòriques d'aquest moviment.

El pensament de Kosuth es fonamenta en una reacció contra el formalisme de les arts objectuals –és a dir, el reduccionista de Greenberg i Fried– i proposa una distinció clara entre l'estètica i l'art, és a dir, entre la percepció i el concepte.

El lema: «art as idea as idea» («art com a idea com a idea») resumeix el seu punt de vista, que va tenir com a referent principal la figura de Marcel Duchamp. D'altra banda, van ser bàsiques per a Kosuth les tesis d'L. Wittgstein, segons el qual les paraules, incapaces de definir el que és visible o de descriure l'experiència humana, tan sols poden remetre al llenguatge mateix.<sup>117</sup> Així Kosuth, aplicant aquestes idees al terreny de l'art, va presentar la creació artística com una mena de tautologia, és a dir, segons Kosuth, l'art tan sols remet i té com a referent l'art, cosa que a la vegada actua com a fenomen totalment independent de la realitat: «L'art, de fet, és la definició de l'art.»<sup>118</sup>

De tota manera, el que proposava darrere aquesta idea era una extensió de la creació artística més enllà dels límits establerts: l'art no com una materialització objectual –una formalització purament estètica– sinó com una

---

<sup>117</sup> GUASCH, Anna Maria; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza Forma, Madrid 2000, pàg. 171.

<sup>118</sup> Joseph KOSUTH citat per GUASCH, Anna Maria; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op Cit.*, pàg. 171.

activitat global, reivindicant territoris, com les matemàtiques i la lògica perquè fossin introduïts dins l'àmbit del llenguatge i l'artisticitat.

La manera de materialitzar aquestes idees va ser a partir de la creació de proposicions presentades com a comentaris artístics. Aquestes no proporcionaven cap informació, no descrivien objectes o fenòmens físics, sinó lingüístics: expressaven definicions sobre art.

La fotografia va tenir un paper molt important en aquest sentit, ja que, a partir de la unió de textos i fotografies s'explorà la naturalesa descriptiva de la imatge fotogràfica. Un exemple clar d'això és l'emblemàtica obra *One and three chairs* (1965) (**fig. 19**) de Kosuth, formada per la imatge fotogràfica d'una cadira, la definició del concepte *cadira* i la cadira en si. Aquesta peça proposa a l'espectador una lectura analítica i comparativa dels diferents estats de percepció i representació d'un mateix objecte: el lingüístic, la icona bidimensional i l'objecte real tridimensional.

Pel que fa a la formalització d'aquesta obra, els recursos emprats van ser totalment antitètics a la visió autònoma d'art, Kosuth va utilitzar la imatge fotogràfica juntament amb altres llenguatges artístics i va incorporar, alhora, el format sèrie. També podem ressaltar que la imatge presentada és buidada de qualsevol esteticisme, ja que aquesta no està pensada per ser valorada amb nocions de bellesa i gust.



**Fig. 18:** Joseph Kosuth: *One and three saws*, 1965



**Fig. 19:** Joseph Kosuth: *One and three chairs*, 1967

Cal dir que utilització de la fotografia per part de Kosuth i els altres artistes conceptuals va fer possible que aquest mitjà accedís a formar part dels llenguatges artístics avantguardistes: era un llenguatge més per ser utilitzat, tal

com ho podien ser els objectes, el text, el vídeo o la pintura (la disciplina, de fet, menys utilitzada en aquestes propostes).

En aquest context, l'historiador Michel Poivert descriu en el llibre *La photographie contemporaine* dues anàlisis, una de proposada per John Robert i una altra, per Jeff Wall, referents a l'evolució de la fotografia dins les avantguardes dels anys seixanta.

En primer lloc, Roberts estudia la paradoxa que hi ha al cor del conceptualisme, sense perdre de vista un element clau d'aquest context històric: la dicotomia entre una fotografia reconeguda dins les esferes especialitzades de l'art, és a dir, la fotografia *d'autor* –defensada pel Departament de Fotografia del MoMA–, i una fotografia aparentment sense sofisticacions lligada a les avantguardes. Dins aquest context, la visió de Roberts inscriu el fotoconceptualisme dins la tradició d'una pràctica crítica a l'estètica moderna institucionalitzada, tal com Poivert ens ho sintetitza:

«Perquè allò que s'inscrivía explícitament en l'ètica antiestètica dels conceptuals era el caràcter ordinari de la fotografia i no pas la seva perfecció estilística. El document fotogràfic entès així té com a objectiu negar les nocions de gust artístic dominant i no pas considerar-se una forma avançada d'una pràctica fotogràfica. El que uneix tots aquests artistes i aquestes actituds conceptuals en el rebuig al gust modern oficial és la valorització de l'amateur o bé fins i tot la utilització de les formes del reportatge.»<sup>119</sup>

Així, segons Roberts, la funció de la fotografia per part dels artistes conceptuals juga un rol de *contramodel* que té la finalitat d'atacar la fotografia

---

<sup>119</sup> «Car ce qui s'inscrivait explicitement dans l'éthique anti-esthétique des conceptuels était le caractère ordinaire de la photographie, et non sa perfection stylistique. Le document photographique ainsi sollicité a donc pour but de nier les notions de goût artistique dominant, et non pas de se considérer comme une forme avancée d'une pratique photographique. Et ce qui réunit tous ces artistes et ces attitudes conceptualistes dans le refus du goût moderniste officiel, c'est la valorisation de l'amateur ou bien encore le emploi des formes du reportage.» POIVERT, Michel ; *La photographie contemporaine. Op. cit.*, pàg. 25.

*d'autor*. Aquest nou rol que adopta la fotografia defuig de la imatge que designa una cosa inerta per arribar a la imatge com a «experiència de representació».<sup>120</sup> Aquesta actitud provocadora serà, segons Robert, la base per a la concepció d'un nou model d'imatge.

L'altra anàlisi de Poivert se centra en els textos de Jeff Wall, el qual ha compaginat la seva tasca artística amb la d'assagista i docent. El seu punt de vista teòric és del tot indispensable per entendre la seva obra, la qual serà analitzada en els capítols següents.

Poivert considera que Wall no creu que l'art conceptual sigui una crítica dels valors de l'art modern, sinó una paròdia a l'estetització de l'objecte per part del minimalisme i el popularisme del pop art, en el sentit que aquests dos corrents artístics han trencat amb l'estètica moderna. La proposta de Wall és definir la fotografia com un art modern dins el quadre general de l'art contemporani, actualitzant la noció de modernitat que, a parer seu, ha quedat interrompuda tant per l'estetització com per l'estandardització per part dels dos moviments abans citats.

Cal dir que aquesta noció d'art modern no té res a veure amb un retorn a l'estètica de la *straight photography* o del fotoperiodisme clàssic, sinó que és una reconsideració del format reportatge. Wall situa la seva investigació en la natura descriptiva de la fotografia, però no com a valor d'ús, sinó –a partir de les revisions que s'inicien amb l'art conceptual– amb una capacitat de constituir-se com a *imatge*.

A l'article «Senyals d'indiferència» Wall estudia els canvis de rol que ha sofert la fotografia a mans dels artistes conceptuals. Inicia el text centrant-se en el fet que la fotografia, durant els anys seixanta, encara no havia passat per la fase d'autodestronament que havien patit les altres arts durant les primeres avantguardes artístiques. Wall assenyala que la desconstrucció figurativa havia estat la base de les revisions avantguardistes en la pintura i en l'escultura, però això no podia ser aplicat a la fotografia pel fet que aquesta era una característica intrínseca del mitjà. Wall considera que l'autodestronament necessari perquè la fotografia se situés dins la contemporaneïtat, va venir per part dels fotoconceptuals, i va evidenciar, a partir de la mimesi i la paròdia, característiques pròpies del mitjà i les seves funcions. En aquesta línia són

---

<sup>120</sup> *Ibíd.*, pàg. 26.

interessants els textos següents de Wall, en què argumenta la visió que acabem d'exposar:

«La fotografia no tenia una història d'estatus autònom prou llarga que l'hagués convertida en institució respectable. Havia aparegut massa tard per a això. La seva estetització, doncs, no era, ni podia ser, simplement objecte per a una crítica avantguardista, senzillament perquè devia la seva existència a aquesta mateixa crítica.»<sup>121</sup>

«La fotografia, a diferència de les altres belles arts, no pot trobar alternatives a la descripció figurativa. La representació és un tret intrínsec del mitjà fotogràfic. Per poder participar en la mena de reflexivitat que s'havia imposat en l'art modern, la fotografia només pot posar en joc la seva pròpia condició imperativa de ser una representació—que—constitueix—un—objecte. En l'intent de fer visible aquesta condició, l'art conceptual esperava tornar a vincular el mitjà amb el món d'una manera nova i fresca, superant els criteris obsolets de la fotografia com a mer mitjà de fabricació d'imatges.»<sup>122</sup>

Per tant, el fotoconceptualisme, segons Wall, va ser capaç d'aportar noves energies a la problemàtica del fotoperiodisme artístic arrelat al referent. La funció del fotoconceptualisme va ser imitar l'estètica documental no per mostrar la còpia directa i objectiva, sinó per fer-ne una mena de paròdia, tant dels seus usos com dels seus sistemes de difusió.

A l'assaig *Senyals d'indiferència: aspectes de la fotografia en l'art conceptual o com a art conceptual*, on trobem les diferents ressenyes, Wall analitza dues tendències que s'originen amb la utilització de la fotografia per part dels artistes conceptuals: la primera és la *reactivació* del reportatge, i la

---

<sup>121</sup> WALL, Jeff; *Senyals d'indiferència: aspectes de la fotografia en l'art conceptual o com a art conceptual*, dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*. Op. cit., pàg. 218.

<sup>122</sup> Ibíd., pàg. 212.

segona sorgeix d'aquesta primera: l'*amateurització* de la fotografia. Wall, contextualitza aquests dues vies a partir de diferents exemples, dels quals exposaré alguns que considero importants pel tema que proposo.



**Fig. 20:** Richard Long: *A line made by walking England*, 1967

Els artistes Bruce Nauman i Richard Long utilitzen la fotografia per documentar accions que han estat prèviament concebudes. A les obres *Line made by walking England* (1967) i **(fig. 20) England** (1968) **(fig. 22)** Long registra un gest que ha fet: una línia feta en un camp d'herba. La imatge resultant podria semblar una fotografia artística convencional d'un paisatge, però la línia que ens mostra la imatge ha estat feta deliberadament, per tant, és una documentació d'un acte, que, precisament –tal com l'entén Wall– és mou en direcció oposada al reportatge, ja que l'esdeveniment que documenta ha estat dissenyat a priori:

«Long no fotografia els fets en el moment d'esdevenir-se, sinó que escenifica un esdeveniment per aconseguir-ne un resultat fotogràfic preconcebut.»<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Ibíd., pàg. 223.

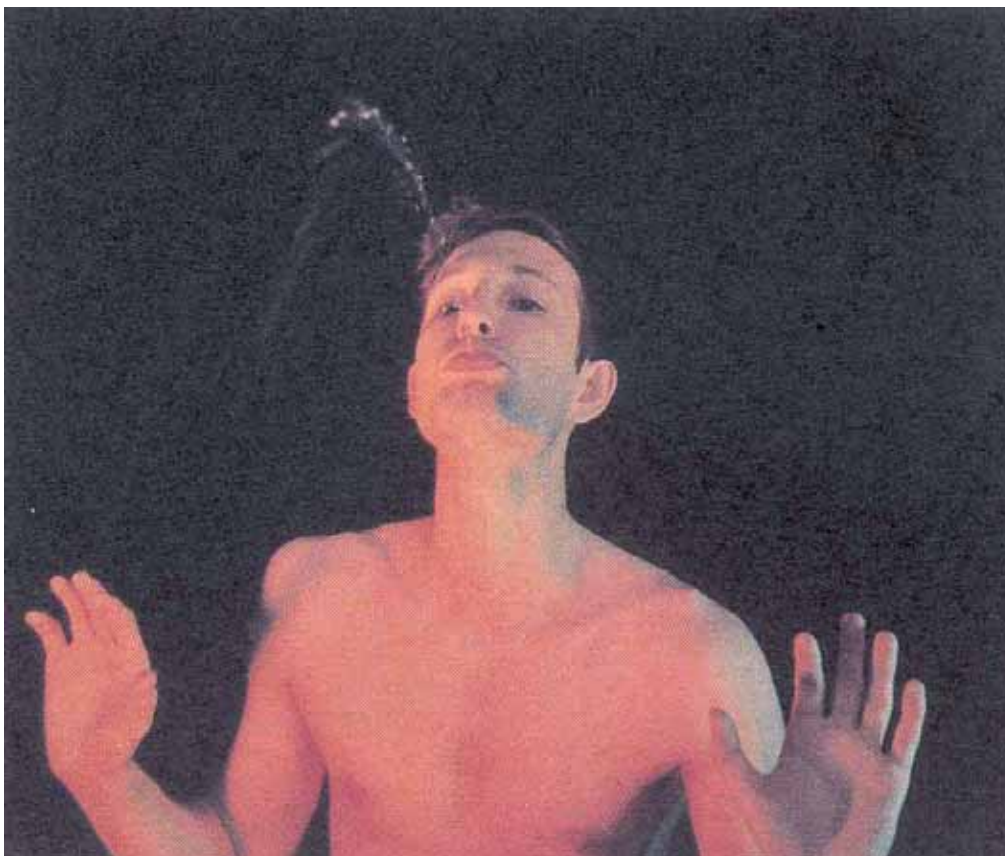


Fig. 21: Bruce Nauman: *Eleven color photographs*, 1966–1967/1970

Nauman, per la seva banda, treballa curiosament dins l'estudi, espai que fins al moment no era possible per al fotoperiodisme. En aquest context de sessions fotogràfiques per tal de registrar diferents accions, el tema central de les quals és el seu cos. Tal com diu Wall, en aquestes propostes, la fotografia d'estudi ja no està aïllada del reportatge. A més, l'estudi es reinventa; aquest pot ser un teatre, una fàbrica, una galeria o un museu: qualsevol espai on es registri l'acció, la qual –tal com hem vist amb Long– haurà estat prèviament concebuda.

En aquests exemples podem veure com la fotografia és utilitzada, no com a registre de quelcom que es troba de manera espontània sinó, tot el contrari, com a forma de documentació d'una acció que ha estat teatralitzada (**fig. 21**). Aquest nou punt de vista és bàsic perquè la fotografia es deslligui de nocions arrelades a la idea de veracitat del mitjà o fotografia directa, nocions que també seran qüestionades per bona part de les obres que analitzarem en els capítols següents.





Fig. 22: Richard Long: *England*, 1968

D'altra banda, Wall assenyala l'obra de Dan Graham, i sobretot la seva obra *Homes for Armerica* (1966–1967), com un exemple clau per entendre la revisió dels conceptuals al fotoperiodisme. Aquesta obra, concebuda com un assaig sobre l'arquitectura residencial americana per una revista d'art, en el qual Graham proporcionava les fotografies i redactava els textos, mai no es va formalitzar com a tal, sinó que finalment es va reproduir en una litografia d'un apòcrif de doble pàgina. Tal com Wall assenyala, Graham situa el seu projecte tant com un model paròdic d'assaig fotogràfic, com donant-li la consideració d'obra artística, ubicant l'obra en una situació de llindar:

«La còpia, i les fotografies originals incloses, no constitueixen un acte o un exercici de reportatge sinó un model de reportatge. Aquest model és una paròdia, una imitació meticulosa i objectiva la finalitat de la qual és qüestionar la legitimitat (i el procés de legitimació) del seu original, i, per tant, en conseqüència (i només en conseqüència), legitimar-se ell mateix com a art.»<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Ibíd., pàg. 227.

D'aquesta manera l'art conceptual estableix una relació amb la tradició de la fotografia de reportatge, desmuntant i actualitzant les seves funcions. En la mateixa línia trobem l'obra d'Ed Ruscha *Twenty-six gasoline stations* (1963), la qual, de fet, va ser un precedent clar del fotoconceptualisme, ja que aquesta obra pionera més que presentar la documentació fotogràfica com a art, va ser una *paròdia* conscient de l'ús de la fotografia com a registre.<sup>125</sup>

Wall finalitza l'assaig i arriba a la conclusió que la fotografia no va poder seguir al conceptualisme fins al límit, ja que la fotografia no pot deslligar-se totalment de la descripció figurativa. Tot i així, l'art conceptual, segons Wall, va proporcionar a la fotografia uns paràmetres avantguardistes de desconstrucció que van revolucionar el concepte d'imatge que hi havia en aquell moment:

«El fotoconceptualisme va ser aleshores l'últim moment de la prehistòria de la fotografia com a art, el final de l'*antic règim*, l'intent més sofisticat i persistent d'alliberar el mitjà de la seva singular relació distanciada del radicalisme artístic i també dels seus vincles amb la *imatge occidental*. En fracassar en l'intent, va revolucionar el nostre concepte d'imatge i va crear les condicions per a la restauració d'aquest concepte com a categoria central d'art contemporani al voltant de 1974.»<sup>126</sup>

D'altra banda, la investigació d'artistes conceptuals com John Hilliard o Robert Barry va evidenciar la fragilitat del realisme fotogràfic. Una de les aspiracions del conceptualisme era qüestionar els conceptes dominants de l'art i de l'objecte artístic i això els va portar a documentar la inestabilitat de la concepció de registre objectiu de la fotografia així com a oferir unes pautes artístiques per desenvolupar aquest concepte.

---

<sup>125</sup> GREEN, David; LOWRY, Joanna; *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica* dins GREEN, David (ed.); *¿Qué ha sido de la fotografía?* (trad. al castellà de Joana Furió). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2007. Pàg. 51.

<sup>126</sup> WALL, Jeff; *Senyals d'indiferència: aspectes de la fotografia en l'art conceptual o com a art conceptual* dins PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (ed.); *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani. Op. cit.*, pàg. 243

A l'obra *Inert gas serie* (1969), de Barry, documenta amb textos i imatges l'alliberació de gasos invisibles per part d'artistes en llocs pròxims a la ciutat de Los Angeles. El registre fotogràfic actua en aquest cas com a prova documental que dóna fe d'aquest esdeveniment, però alhora també mostra la impossibilitat de registrar-lo, ja que les imatges no mostren res, la qual cosa fa que l'atenció es desplaci cap a l'acte mateix de fotografiar com a forma d'autenticació; d'aquesta manera «no es pretén que la fotografia representi el gas inert invisible sinó que ens dirigeixi cap a ell; mitjançant l'acció d'assenyalar, estableix la seva existència»<sup>127</sup> a partir d'una combinació de la imatge amb altres llenguatges descriptius com són el text i els nombres, és a dir, l'hora i la data exacta de l'esdeveniment.

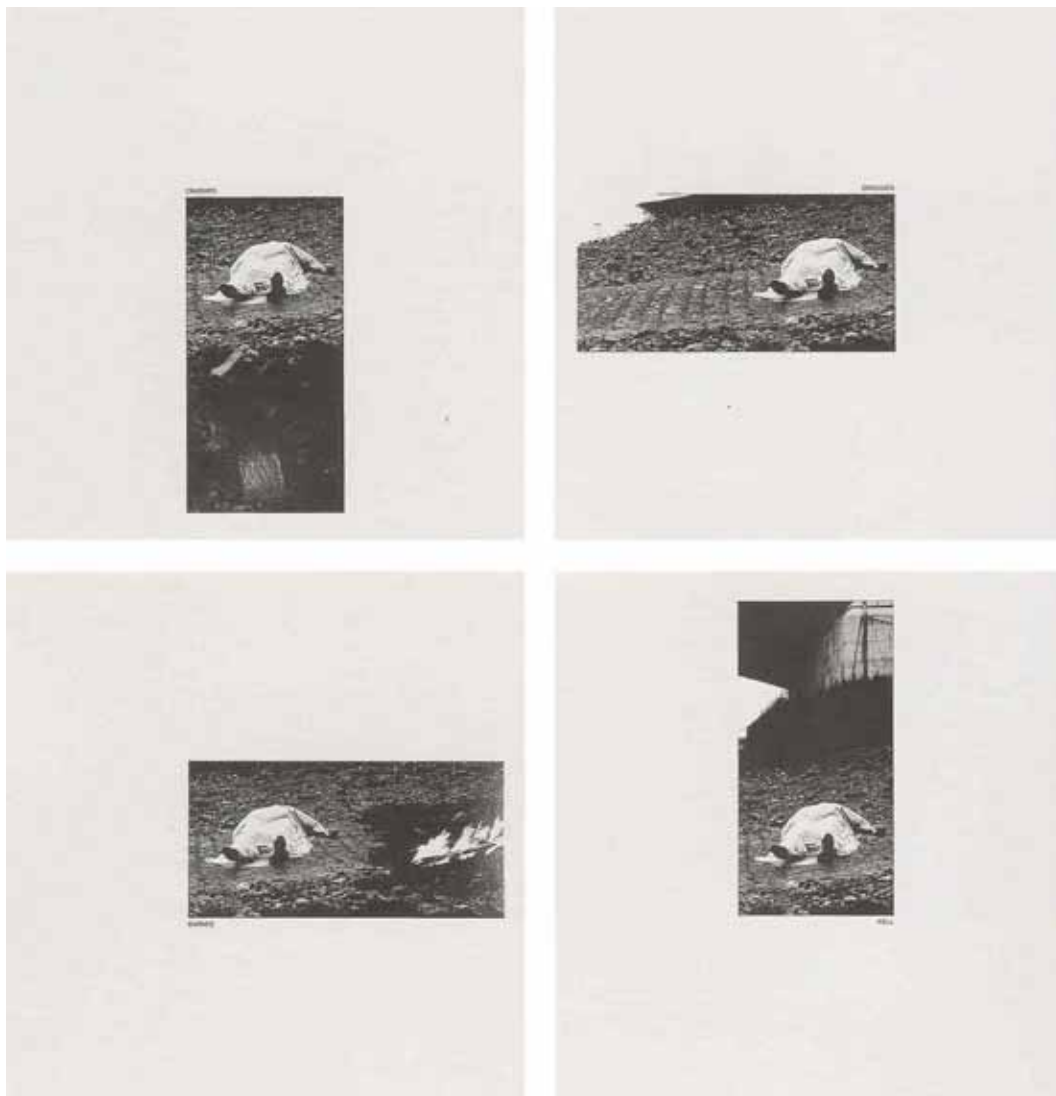
De manera similar, Hilliard, a l'obra *Cause of death* (1970) (**fig. 23**), desmitifica el registre directe, pur i neutre de la imatge fotogràfica i sobretot de la fotografia periodística. En aquesta peça veiem quatre imatges que ens mostren un mateix cos estirat a terra, possiblement mort, tal com indica el títol. Cada fotografia té un enquadrament diferent, i deixa veure en una imatge el que hi ha a la dreta del cos, o en una altra el que hi ha a la part superior, donant-nos així més pistes d'allò que ha pogut ocórrer. Observar el conjunt de fotografies dóna una visió més àmplia de l'esdeveniment, que no pas mirar-ne una de sola. Cada imatge té un títol diferent (*Ofegat, Caigut, Esclafat, Cremat*), i posa al descobert la dependència d'unes imatges suposadament objectives del text que les acompanya. D'aquesta forma Hilliard ens evidencia la fragilitat i la pobresa de la imatge fotogràfica a l'hora de documentar un esdeveniment i alhora ens demostra que l'enquadrament que fa el fotògraf i el text que s'hi introdueix determinen la lectura final de la imatge.

En definitiva, els artistes conceptuals són cabdals per desconstruir la pretesa transparència del mitjà fotogràfic i qüestionar la noció de la fotografia com a finestra de la realitat. Si bé la majoria d'ells utilitzen aquest mitjà per documentar actes, ho fan des d'una mirada crítica –amb una utilització *amateur* d'aquest mitjà– fent-ne una revisió o una paròdia, cosa que els situa com a

---

<sup>127</sup> GREEN, David; LOWRY, Joanna; *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotogràfica* dins GREEN, David (ed.); *¿Qué ha sido de la fotografía? Op. cit.*, pàg. 53.

precedents clars de les propostes artístiques que van aparèixer durant els anys setanta i vuitanta i que analitzaré a l'apartat següent.



**Fig. 23:** John Hilliard: *Cause of death*, 1979

### 2.2.3. L'activitat fotogràfica postmoderna

---

A la meitat dels anys setanta es van cristal·litzar als Estats Units i al Regne Unit un seguit de pràctiques artístiques, sobretot fotogràfiques, que cercaven alternatives al formalisme modern proposat per Greenberg i institucionalitzat com a corrent hegemònic als Estats Units.

Cal dir que molts dels moviments avantguardistes del principi del segle plantejaven la seva proposta artística dins un programa polític. Aquest compromís gradualment va anar desapareixent fins a arribar a posicions d'imparcialitat que es limitaven a valorar les innovacions purament artístiques, i a separar radicalment l'àmbit estètic del territori polític i social.

Diferents artistes joves van cercar la manera de reconquerir l'esperit crític que havia tingut l'art modern en els seus inicis i que havia quedat reduït en el seu vessant formalista. En aquest context, és clau el paper de la historiadora d'art, Rosalind Krauss, i de la historiadora de cinema, Annette Michelson, a l'hora de fundar a Nova York la revista *October* (1976) al voltant de la qual es van reunir un conjunt de crítics i historiadors –Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Christopher Phillips o Abigail Solomon-Godeau– fonamentals per al debat teòric que envolta aquesta nova activitat artística.

Tal com veiem, Nova York va ser el nucli on es van originar aquests nous plantejaments, però s'ha de tenir en compte que hi havia altres llocs amb inquietuds similars i amb aportacions no menys importants, com és el cas dels treballs artístics i teòrics d'Allan Sekula i Martha Rosler, a Califòrnia; Victor Burgin, a Londres; o Ian Wallace i Jeff Wall, a Vancouver, entre altres.

Dins d'aquest context, no sols artístic, sinó polític, econòmic i social, va sorgir la noció de postmodernitat, paraula polèmica que s'ha utilitzat per diferenciar aquest concepte amb el de modernitat. Diferents teòrics l'han fet servir per definir la situació dels últims quaranta anys; altres consideren que el terme no és del tot correcte. De fet, hi ha diferents autors com Jean-François

Lyotard, Frederic Jameson o Jean Baudrillard, que accepten i defensen la paraula postmodernitat per definir els canvis produïts en els àmbits social, polític, cultural i econòmic de les últimes dècades. D'altra banda, hi ha teòrics – per exemple, Mashall Berman, Zygmunt Bauman, entre d'altres– que consideren que aquest no és un bon terme per definir la situació de les últimes generacions, bé perquè creuen que el projecte de la modernitat no ha conclòs i que actualment estem vivint una prolongació lògica d'aquest esperit modern (Marshall Berman<sup>128</sup>), perquè prefereixen altres termes per definir el context actual –per exemple, *la modernitat líquida* de Bauman<sup>129</sup> o per altres múltiples qüestions.

Tot i els diferents punts de vista, la utilització del terme postmodernitat serà bàsic en bona part del meu text, ja que alguns dels artistes que comento treballen amb paràmetres que sorgeixen d'aquest debat. De tota manera, m'interessa més acceptar el concepte d'*activitat fotogràfica postmoderna*<sup>130</sup> proposada per Douglas Crimp, que potser té unes connotacions menys polèmiques, que no pas el terme *fotografia postmoderna*, molt més taxatiu i directe.

Cal dir que l'activitat postmoderna és fruit d'un moment cultural, social i polític determinat, que hauríem de mencionar breument per poder entendre d'on parteixen les noves formes de representació.

En primer lloc, gran part de la teoria estètica postmoderna refusa la separació moderna entre l'àmbit de les arts i l'entorn polític i social. Per tant, el conjunt de moviments d'esquerres que apareixeran en aquest context promouen l'expansió de l'àmbit cultural en els diferents aspectes de la vida, allunyant-se alhora d'actuacions globals, per donar suport, en canvi, a formes locals i particulars de diferència i lluita social. Aquest punt de vista va afavorir l'aparició de polítiques culturals que tenien diferents objectius socials, els quals anaven

---

<sup>128</sup> Per a més informació: BERMAN, Marshall; *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (trad. al castellà d'Andrea Morales Vidal). Siglo XXI de España Editores, 4a ed., Madrid 1991.

<sup>129</sup> Per a més informació: BAUMAN, Zygmunt; TESTER, Keith; *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones* (trad. al castellà d'Albert Roca Álvarez). Paidós / Biblioteca del Presente, Barcelona 2002.

<sup>130</sup> CRIMP, Douglas; *On the Museum's Ruins. Cambridge*, The Massachusetts Institute of Technology. Press, Cambridge 1993, pàg.108–125.

des de reivindicacions identitàries (moviments feministes, homosexuals o racials) fins a lluites contra la censura cultural aplicada pels governs anglosaxons, enfrontaments amb la política nuclear, defensa de l'ecologia i els drets dels animals i de forma representativa, activitats per fer visible la crisi de la sida.

En aquest mateix context hem de tenir en compte l'hegemonia dels partits conservadors en territori anglosaxó. Els respectius governs van aplicar, com calia esperar, polítiques conservadores en el terreny de l'art, que van potenciar un neoliberalisme cultural, amb la consegüent privatització de les institucions culturals, evidentment qüestionades pels moviments d'esquerres.

Segons Hal Foster, aquests moviments formaven part del que es va anomenar una *postmodernitat de resistència*,<sup>131</sup> que no té res a veure amb la versió neoconservadora de la postmodernitat que apareix durant els anys vuitanta. Aquesta *altra* postmodernitat, segons Foster *neoconservadora*,<sup>132</sup> defensava un *retorn a la pintura* (neoexpressionisme alemany i transavantguarda italiana) basat en una reducció formalista del repertori modern, restituint la figura heroica de l'artista i deixant de banda qualsevol implicació política i social.

Un altre aspecte que cal destacar en els anys setanta i vuitanta va ser la influència de diferents fonts teòriques en el territori anglosaxó. És interessant veure com els referents escollits provenien d'una ideologia clarament marxista: Althusser, Grancis i els membres de l'Escola de Frankfurt (Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht i Lukács), que influeix de manera evident en alguns dels teòrics clau de la postmodernitat: Frederic Jameson, Andreas Huyssen o David Harvey. D'altra banda hi va haver una gran influència dels filòsofs postestructuralistes francesos –Barthes, Foucault, Derrida i Deleuze, Bourdieu, Lyotard, Baudrillard, etc.– i les teories de la psicoanàlisi fetes per Lacan, que va tenir gran repercussió en les propostes d'artistes que van abordar temes feministes i d'identitat. Algunes d'aquestes fonts, les que plantegen qüestions directament

---

<sup>131</sup> RIBALTA, Jorge; *Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna* dins: RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Op. cit.*, pàg. 11.

<sup>132</sup> FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (trad. al castellà d'Alfredo Brotons Muñoz). Akal /Arte Contemporáneo, Madrid 2001, pàg. 75.

relacionades amb el tema de la tesi, han estat ja analitzades en el capítol anterior.

Un altre aspecte important de la postmodernitat és el qüestionament dels grans discursos sobre el subjecte, la història, l'art o el progrés. És a dir, es posen en dubte les veritats absolutes que legitimen les institucions (científica, política, artística, ètica, etc.) que han regit la societat occidental. Aquests *Grans Relats*<sup>133</sup> concebuts com una evolució lineal i progressiva queden desmitificats per la defensa d'una pluralitat de punts de vista. En definitiva, els *metarelat*s moderns donen pas a les *micronarracions*.<sup>134</sup>

Seguint aquest enfocament, l'activitat artística postmoderna va centrar evidentment la seva crítica en els relats legitimats des de la institució artística, és a dir, des dels museus. Artistes i crítics van tenir com a objectiu trobar, des d'una perspectiva crítica, una alternativa al discurs institucionalitzat de l'art modern. Conseqüentment, les propostes artístiques postmodernes van refusar de forma taxativa un dels fonaments de la visió moderna: l'autonomia de les disciplines artístiques proposada per Greenberg i Fried i defensada per Szakowski en l'àmbit fotogràfic.

Hem de recordar que el concepte d'art que custodiaven aquest historiadors i que serà el punt de mira dels artistes postmoderns, es basava en nocions com la puresa i l'autenticitat de l'obra, l'originalitat i la singularitat de l'autor, així com la desvinculació de l'art en la política, aïllant-lo, per tant, de qualsevol conflicte social. Paradoxalment, la Guerra Freda protagonitzava el terreny polític del moment, on curiosament l'Administració americana promovia l'expressionisme abstracte defensat per Greenberg per tal de vendre arreu del món un llenguatge artístic propi i combatre així la influència cultural del bloc socialista.

Tots aquests aspectes socials, polítics i culturals que acabem de sintetitzar van determinar, en certa manera, les diferents produccions artístiques dels anys vuitanta, i van repercutir clarament en el terreny de la fotografia, on es van originar diferents propostes que, tot i tenir les seves pròpies

---

<sup>133</sup> CONNOR, Steven; *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad* (trad. al castellà d'Amaya Bozal). Ediciones Akal, Madrid 1996, pàg. 29.

<sup>134</sup> *Ibíd.* 29.



particularitats, van utilitzar un seguit de recursos clau per definir l'activitat fotogràfica postmoderna. Així, durant els anys setanta i vuitanta van aparèixer noves maneres d'utilitzar la fotografia, de les quals podem destacar: la combinació de text i imatge, la utilització de la sèrie i la seqüència, l'ús de l'arxiu fotogràfic, l'ús de la teatralitat i les posades en escena, l'apropiació d'imatges dels mitjans de comunicació, etc. És a dir, un seguit de fórmules que, evidentment, posaven en entredit la *puresa* i l'autonomia dels mitjans.

De fet, la fotografia es va convertir en el mitjà postmodern per excel·lència, els artistes es van adonar que dins del seu funcionament operaven un seguit de mecanismes que eren clau per al pensament postmodern.

Tant la multiplicitat de còpies que es poden extreure d'un original com la mecanització de la seva producció, comporten, en l'àmbit artístic, la pèrdua de dos dels valors que es consideraven ontològicament essencials en una obra d'art: la seva autenticitat i la seva originalitat. Per tant, la fotografia, a causa de les seves qualitats intrínseques, va ser el mitjà bàsic per desconstuir l'aparell ideològic i cultural establert per la modernitat. Dins aquest context Baqué situa la paradoxa de la fotografia artística: el mitjà fotogràfic es va inscriure dins el camp de l'art, alhora que trasbalsava i corrompia els seus fonaments principals.

«Es produeix una paradoxa l'abast de la qual cal mesurar: aquell que havia estat l'art a priori més incert, el que s'havia posat més en dubte –la fotografia–, ha fet trontollar els fonaments de l'art. O, més exactament, de l'art modern i dels seus pressupòsits teòrics: la determinació de l'essència pura de cada mitjà, la valoració de la invenció, i la recerca de la novetat i de l'originalitat.»<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> «Il se joue là un paradoxe dont il convient de mesure la portée: celui qui fut l'art a priori le plus incertain, les plus sujet à caution –la photographie– a ainsi ébranlé les fondements de l'art. Ou, plus exactement, de l'art moderniste et de ses présupposés théoriques: détermination de l'essence pure de chaque médium, valorisation de l'invention, recherche de la nouveauté et de l'originalité.» BAQUÉ. Dominique; *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Editions du Regard, Paris 2004. pàg. 9.

Per tant, la fotografia va ser l'eina perfecta per adaptar dins el camp artístic el concepte de «la mort de l'autor», proclamat pel crític literari Roland Barthes.<sup>136</sup>

En el text *La mort de l'auteur* (1968), Barthes considera que *l'auteur* és un personatge modern produït per la nostra societat durant l'era moderna. Segons Barthes, quan l'autor desapareix comença l'escriptura, perquè el text no és el resultat d'un acte creatiu únic, original i irrepetible; o dit d'una altra manera, el text no està format simplement per un conjunt de paraules amb un significat únic, sinó que és un conjunt de codis, una varietat d'estils que es combinen i es barregen per reconstruir nous significats:

«Avui dia sabem que un text no està constituït per una fila de paraules, de les quals es desprèn un únic sentit, teològic, en certa manera (ja que seria el missatge de l'autor–dieu), sinó per un espai de múltiples dimensions en el qual es concorden i es contrasten diverses escriptures, cap de les quals no és l'original: el text és un teixit de cites provinents dels mil focus de la cultura. És com Bouvard i Pécuchet, eterns copistes, sublims i còmics a la vegada, la profunda ridiculesa dels quals designa precisament la veritat de l'escriptura; l'escriptor es limita a imitar un gest sempre anterior, mai original; l'únic poder que té és el de barrejar les escriptures, portar la contrària les unes amb les altres, de manera que un mai no es pugui recolzar en una d'elles.»<sup>137</sup>

Adaptant aquests plantejaments de Barthes al territori artístic, va aparèixer una de les tendències més utilitzades pels artistes dels anys vuitanta i bàsica per entendre l'activitat fotogràfica postmoderna: l'*apropicionisme*. A l'exposició *Pictures* (1977), comissariada per Douglas Crimp, es van mostrar les obres dels artistes Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo

---

<sup>136</sup> BARTHES, Roland; *La muerte del autor* dins BARTHES, Roland; *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (trad. al castellà de C. Fernández Medrano). Paidós Comunicación, Barcelona 1987.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pàg. 69.

i Philip Smith, els quals treballaven amb fotografies fetes directament d'imatges extretes tant dels mitjans de comunicació –fotografia publicitària, preses de televisió, fotogrames de cinema– com, en el cas de Levine, de la història de l'art. Cal dir que no es tractava en cap cas de cercar l'origen d'aquestes imatges *robades*, sinó d'analitzar-ne les estructures significatives i moltes vegades de dotar-les de nous significats.

En aquesta direcció és significatiu el títol *Pictures* (imatges) escollit per a l'exposició. Crimp justificava l'elecció del terme per la capacitat que té d'englobar tot un seguit de conceptes, els quals, més que definir suggereix ambigüitats:

«Com sol passar en l'àmbit d'això que s'ha anomenat postmodernitat, aquestes noves obres no es limiten a un mitjà particular, al contrari: utilitzen la fotografia, el cine, la *performance* i instruments tradicionals com la pintura, el dibuix i l'escultura. El terme imatge (*picture*) resulta vague fins i tot en el seu ús col·loquial: un llibre d'imatges pot ser un llibre tant de dibuixos com de fotografies; en la llengua comuna una pintura, un dibuix o un gravat sovint es denomina, simplement, *imatge*. Així mateix, també era important per als meus propòsits el fet que *imatge*; en la seva forma verbal, pot fer referència tant a un procés mental com a la producció d'un objecte estètic.»<sup>138</sup>

De fet, Crimp proposava la fotografia com a alternativa a la pintura dins el marc de la postmodernitat; influït pel text *L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica* (1984)<sup>139</sup> del filòsof alemany Walter Benjamin, considerava que la fotografia era el mitjà bàsic per destronar nocions modernes

---

<sup>138</sup> CRIMP, Douglas; *Imágenes* dins WALLIS, Brian (ed.); *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (trad. al castellà de Carolina del Olmo i César Rendueles). Ediciones Akal / Arte Contemporáneo, Madrid 2001, pàg. 175.

<sup>139</sup> BENJAMÍN, Walter; *L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica* dins BENJAMÍN, Walter; *Art i literatura*. (trad. al català d'Antoni Pous). Eumo/Epidoies, Barcelona 1984.

com l'originalitat i l'autenticitat, i superar representacions basades en el concepte d'*aura*, qualitat que, segons Benjamin, desapareix en el mitjà fotogràfic com a conseqüència de la seva reproduccibilitat tècnica.

Cal dir que el recurs de l'apropiació, utilitzat per artistes postmoderns com Sherrie Levine, Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger i Richard Prince, va ser bàsic per enderrocar la concepció moderna d'art i alhora va ser útil com a activitat crítica vers la massificació de la cultura per part dels mitjans de comunicació, desmuntant, a partir de la còpia i la simulació, els mites de la societat americana del moment.



Fig. 24: Sherrie Levine: *S/T*, 1978

En aquesta línia el treball de Sherrie Levine és potser un dels més representatius. Levine refotografiava reproduccions dels grans *mestres* –tots homes– de la fotografia americana, com és el cas d'obres de Walker Evans (**fig. 25**) o Edward Weston. Les seves peces tenen la voluntat de negar, d'una banda, qualsevol restauració de l'*aura* i acabar, de l'altra, amb la mitologia del geni expressiu subvertint, d'aquesta manera, l'autoritat masculina:

«Al final dels setanta i principi dels vuitanta el món de l'art tan sols volia imatges sobre el desig masculí. Per això en vaig permetre assumir una actitud de “noia dolenta”: vols això, jo t'ho donaré. Però, per suposat, ja que sóc una dona, aquestes imatges es converteixen en treball d'una dona.»<sup>140</sup>

El 1978, Levine va elaborar una sèrie a partir de tres peces fetes a partir de les fotografies d'una mare i una filla, extretes de revistes de moda i retallades amb la forma de la silueta característica dels presidents Washington, Lincoln i Kennedy (**fig. 24**). En aquestes obres, Levine qüestionava la pretesa autonomia de les imatges i la formació dels mites culturals.

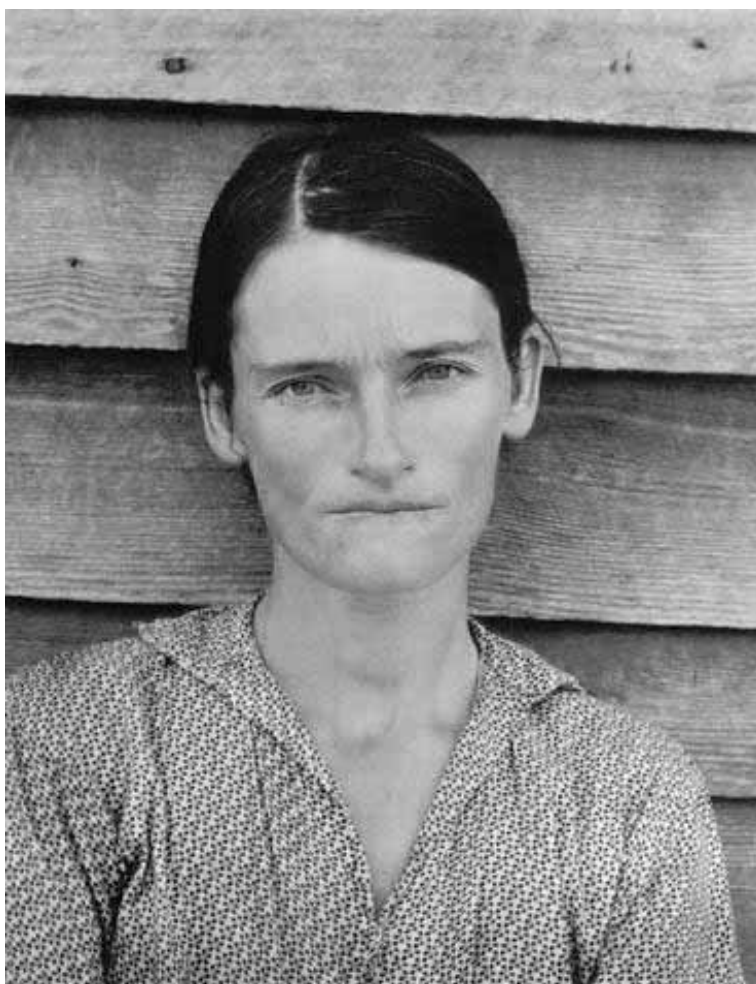


Fig. 25: Sherrie Levine: *Untitled After Walker Evans: 3*, 1981

---

<sup>140</sup> GUASCH, Anna Maria; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Op. cit.*, pàg. 352.

De fet, amb aquestes obres Levine ens evidencia que les imatges autònomes, extretes del lloc on normalment estan inserides, manquen de significat. En aquesta obra Levine extreu dues imatges del seu lloc natural i les ubica en un nou context on seran llegides l'una en relació amb l'altra. En definitiva, Levine les «substreu del seu lloc habitual en la nostra cultura per subvertir les seves mitologies».<sup>141</sup>

Per tant, podem veure com a partir d'estratègies molt senzilles Levine evidenciava les connotacions culturals i psicològiques que tenen les imatges en la nostra cultura visual. En aquest sentit, és interessant l'anàlisi que fa Rosalind Krauss de la sèrie que Levine elabora a partir de les fotografies fetes per Edward Weston al seu fill Neil. Krauss, amb un estudi clarament postestructuralistes, desmunta la noció d'autoria i originalitat de les obres de Weston:

«[...] els "originals" de Weston procedeixen a la vegada d'altres models, de l'extensa sèrie de "Kouroi" grecs mitjançant els quals, fa molt temps, es processà i multiplicà el tors masculí despulat en el si de la nostra cultura. El robatori de Levine, que té lloc, per dir-ho així, davant la superfície de la imatge de Weston, obre aquesta imatge a tota la sèrie precedent de models que a la vegada ha robat, de les quals ella mateixa és una reproducció.»<sup>142</sup>

De fet, un dels elements clau de la fotografia de Levine, i que trobem també en l'obra de Richard Prince i, de manera més combativa, en el treball de Barbara Kruger, és el compromís actiu de la fotografia amb el món.<sup>143</sup> Aquests fotògrafs reaccionen contra l'*autoreferencialisme* de l'estètica moderna i proposen tot el contrari: actuar activament dins el panorama visual que els envolta. Entenen que el significat de qualsevol imatge està determinat per un

---

<sup>141</sup> CRIMP, Douglas; *Imágenes*, dins WALLIS, Brian (ed.); *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Op. cit.*, pàg. 185.

<sup>142</sup> KRAUSS, Rosalind; *La originalidad en la vanguardia y otros mitos modernos* (trad. al castellà d'Adolfo Gómez Cedillo). Alianza Editorial, 1996, (1a reimpressió 2002), pàg. 182.

<sup>143</sup> CONNOR, Steven; *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ibíd., pàg. 75.

cúmulo de codis culturals i que l'única forma d'actuar és abraçant els diversos usos fotogràfics de la cultura de masses. Seguint aquesta línia, Kruger, realitza un pòster on s'uneixen imatges extretes dels mitjans de comunicació juntament amb eslògans de caire polític i social on s'evidencien els rols de poder de la societat contemporània. Prince, per la seva banda, reproduïx anuncis publicitaris de fascinants objectes de luxe i consum –cigarrets, rellotges, perfums...– per tal d'exposar-nos el fetixisme i la forma de ser de la cultura nord-americana. En aquest sentit, la sèrie *Cowboys* (1980–88) (**fig. 26**) – refotografies dels anuncis de Marlboro–, funciona com a retrat estereotipat de la identitat masculina dels Estats Units.

D'altra banda, una altra de les manifestacions estètiques que és àmpliament utilitzada en l'activitat artística postmoderna és l'ús de les escenificacions i la narrativa. En el text *Pictures* (1979), Crimp defensa les qualitats creatives que pot tenir la impuresa dels mitjans artístics, és a dir, els beneficis de la hibridació entre la pintura, l'escultura, la fotografia, la *performance* i el vídeo i la incorporació de recursos com la temporalitat i la presència de la teatralitat.



**Fig. 26:** Richard Prince: *Untitled (cowboy)*, 1989

Precisament, dins el context de la tesi, em centraré en la utilització d'aquest últim recurs, la teatralitat, per analitzar un conjunt de pràctiques fotogràfiques que tenen lloc en l'art contemporani i que, evidentment, són continuadores d'aquestes revisions postmodernes.

Així doncs, la utilització de la teatralitat i de les posades en escena en la pràctica fotogràfica postmoderna són la conseqüència bàsica de dos aspectes que analitzarem a continuació:

Primerament, la utilització de la teatralització per part dels artistes postmoderns té un vessant que podríem considerar subversiu. En cert sentit és una crítica a la concepció moderna de puresa i autonomia de les disciplines. De fet, hem de ressaltar que Fried considerava que l'art entrava en decadència, degenerava, quan s'apropava al teatre ja que, segons els seus arguments, la teatralitat és allò que es troba entre les arts i, per tant, el que corromp la puresa del propi mitjà. Aquest raonament es veu reflectit en el text següent de Fried:

«En els diversos assaigs sobre pintura i escultura contemporània i abstracta que he publicat en la segona meitat de la dècada de 1960, he argumentat que la major part de l'obra d'aquells anys era, en aparença, difícil i moderna. Però la seva originalitat era, en realitat, complaent i mediocre, ja que pretenien establir el que vaig denominar “una relació teatral amb l'espectador”. D'altra banda, les millors obres de llavors –els quadres de Louis, Noland, Olitski i Stella, així com les escultures de Smith i Caro– eren essencialment antiteatral, és a dir, tractaven l'espectador com si no existís.»<sup>144</sup>

També hem d'assenyalar que quan Fried a l'article *Arte y objetualidad* (1967)<sup>145</sup> criticava al minimalisme –art literalista, tal com ell ho anomenava– per la seva teatralitat, no era tan sols pel fet que considerava que aquest moviment

---

<sup>144</sup> FRIED, Michel; *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* (trad. al castellà d'Amaya Bozal). La balsa de la Medusa, Madrid 2000, pàg. 21.

<sup>145</sup> FRIED, Michael; *Arte y objetualidad* dins FRIED, Michael; *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas* (trad. al castellà de Rafael Guardiola). La balsa de la medusa, Madrid 2004, pàg. 173-194.



artístic es trobava perversament entre els camps de la pintura i l'escultura, sinó també per l'experiència de duració –de temps– que aquest tipus d'obres proposaven:

«La preocupació literalista pel temps –de forma més precisa, amb la duració de l'experiència– és, segons la meua manera d'entendre, paradigmàticament teatral. [...] Aquesta preocupació marca una profunda diferència entre l'obra literalista i la pintura i l'escultura modernes.»<sup>146</sup>

Concretament, Fried defensava una absència de duració per reivindicar que en cada moment la pròpia obra es posés de manifest en la seva totalitat. De fet, ell suggeria que en la visualització de l'obra d'art moderna la pintura –i, en conseqüència, també l'escultura– quedaven eclipsades per la pròpia pintura (o escultura) en un instant únic, en un «continu i complet ser-hi present».<sup>147</sup>

Fried considerava que l'art minimalista amenaçava aquesta forma de recepció de l'obra d'art. Així, propugnava, enfront de la duració, la instantaneïtat; aconsellava els artistes –pintors i l'escultors– que s'allunyessin de qualsevol referència al teatre.

Precisament, com a forma de reacció a les idees modernistes de Fried la temporalitat va ser explícita en bona part de l'art i la fotografia fetes durant els anys vuitanta i noranta.

Tal com Foster descriu, tant Crimp com Craig Owens van postular una ruptura amb la modernitat tardana i van qüestionar la visió estètica que descriu Fried a l'article *Arte y objetualidad*:

«Per a Crimp el que retorna en l'art de la *performance* i del vídeo dels primers anys setanta i que tornen a contenir el quadres de Cindy Sherman i Sherrie Levine entre altres al final d'aquesta mateixa dècada és la presència teatral, condemnada per Fried i reprimida en l'art tardomodern. Per a

---

<sup>146</sup> Ibíd., pàg. 192.

<sup>147</sup> Ibíd., pàg. 193.

Owens el que retorna és la temporalitat lingüística per destruir l'espacialitat visual de l'art tardomodern.»<sup>148</sup>

Cal dir, a més, que la forma teatral en el camp de la fotografia reunia molts dels aspectes clau del debat postmodern; en concret, comportava una forma d'impuresa radical entre les diferents disciplines –la fotografia–pintura, la fotografia–teatre, la fotografia–cinema–, afavoria una dispersió de la identitat dels *actors*, fàcilment podia ser immersa dins els contextos socials i polítics, jugava alhora amb la lectura de l'espectador i depenia, finalment, de factors temporals i espacials. És a dir, tot un programa que trencava radicalment amb la concepció moderna de la fotografia.

D'altra banda, l'altre aspecte que fa possible parlar de fotografia escenificada té a veure amb la comprensió per part de molts artistes que la veracitat de la fotografia havia estat una característica culturalment construïda, tal com hem vist en el primer capítol del treball. En aquest sentit, l'ús de la posada en escena va ser una crítica al realisme fotogràfic de l'*straight photography*, el qual s'havia imposat com a corrent dominant durant bona part del segle xx. Aquesta crítica va ser vàlida per a molts artistes, fins i tot per a alguns que utilitzaven mètodes documentals, com Martha Rosler i Allan Sekula.

De fet, la utilització de la fotografia escenificada va provocar un renovat interès cap als corrents pictorialistes que havien quedat oblidats per l'hegemonia de la fotografia moderna. Precisament, Crimp assenyalava, en el text *The photographic activity of postmodernism* (1980), que la discussió entre còpia directa o manipulada havia centrat el debat principal de la història de la fotografia, i alhora, situava l'activitat fotogràfica postmoderna còmplice de les *ficcions fotogràfiques manipulades*.<sup>149</sup>

Hem de tenir en compte que el pictorialisme –el qual va tenir lloc des de mitjan el segle XIX fins a la I Guerra Mundial– va ser un intent de validar la fotografia dins l'àmbit de les belles arts. Aquesta tendència considerava que la fotografia podia ser jutjada amb el mateixos canons estètics que la pintura, el

---

<sup>148</sup> FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Op. cit.*, pàg. 61

<sup>149</sup> RIBALTA, Jorge; *Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna*, dins RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Op. cit.*, pàg. 21.

gravat o el dibuix; per aquest motiu van adoptar una estètica d'imitació a la pintura acadèmica a partir de procediments com la fotopigmentació del negatiu.

Cal dir que durant la segona meitat del segle XIX hi va haver un corrent paral·lel al pictorialisme que, amb intencions similars, va utilitzar escenificacions fotogràfiques per construir *tableaux vivants* on representaven escenes històriques, mitològiques i literàries. Henry Peach Robinson, Gustave Rejlander i Julia Margaret Cameron van ser els fotògrafs més representatius d'aquest corrent, que analitzarem en el capítol següent com a clars precedents de la fotografia construïda.

Tornant a l'escena dels vuitanta, podem dir que la fotografia escenificada va ser un dels recursos més utilitzats de l'activitat fotogràfica postmoderna i potser també un dels més banalitzats, tot i així no hem d'oblidar la complexitat i la seriositat amb què molts artistes la van utilitzar.



Fig. 27: Cindy Sherman, *Untitled Film # 6*, 1977

De fet, durant els anys vuitanta van sorgir diferents direccions segons l'ús que se'n va fer de les *posades en escena*. Entre les més representatives hi va sobresortir la via purament postmoderna, encapçalada entre altres, per Cindy Sherman (**fig. 27**) i Laurie Simmons. Un corrent alternatiu va ser la que cercava una forma de legitimar la fotografia perquè li permetés tant incidir en el context social com, alhora, ocupar espais culturals reservats a la pintura. Aquesta voluntat va afavorir la utilització de grans formats i el naixement de la noció de quadre o *tableaux* fotogràfic.

La revisió dels *tableaux vivants* del segle XIX, així com la voluntat de restaurar els models pictòrics van dur a la introducció del concepte de *neopictorialisme* com a categoria identificable amb la fotografia construïda o escenificada.

Tal com hem vist en el primer capítol, A. D. Coleman, ja en els anys setanta parla del ressorgiment del pictorialisme, i posa com a exemple les obres de Duane Michals i de Leslie Krims, els quals privilegiaven la ficció per sobre del registre i la invenció i la fantasia per sobre de les pròpies possibilitats del mitjà.<sup>150</sup>

Dins aquest corrent trobem una tendència que proposa una revisió de models de la història de la pintura utilitzant el recurs del *pastitx*, esdevenint molts cops *kitch*. Aquest corrent habitualment s'apropia, amb un sentit lúdic i jo diria que burlesc, de grans pintures clàssiques –com per exemple el *remake* de David Buckland del matrimoni Arnolfini de Jan Van Eyck o la reinterpretació de la iconografia de les piadoses per part de Pierre et Gilles– a partir d'un treball d'escenografia fotogràfica que té com a característica principal l'estètica carnavalesca i cridanera.

Finalment, també amb la voluntat de cercar un nou model d'imatge fotogràfica que s'insertés en el context de l'art contemporani trobem la postura de diferents crítics –Jean François Chevrier és un dels més representatius– i artistes, que van plantejar una revisió crítica de la fotografia moderna fora del

---

<sup>150</sup> «[...] modelo pictorialista puesto al día mediante la asimilación de procedimientos y afectos tomados prestados del teatro y de la publicidad. En 1976, en el número de Artforum ya citado, el crítico neyorkino A..D. Coloman analizaba el resugri del pictorialismo a finales de los años setenta en la fotografía americana.» CHEVRIER, Jean-François; *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Gustavo Gili, Barcelona 2006, pàg. 156.

discurs de la postmodernitat –el qual consideraven que s’havia centrat solament en l’àmbit anglosaxó–, i de les postures neopictorialistes.

Chevrier designa el *quadre fotogràfic* o *fotoquadre* com a certa classe de fotografia concebuda en relació amb el model pictòric, sense que per això hi hagués d’intervenir el gest de pintar. Les premisses d’aquesta forma de fotografia –que van aparèixer descrites als articles “Outre objectivité” (1989) i “Les aventures de la forme tableau dans l’histoire de la photographie” (1989), recolzades amb respectives exposicions a París (*Une autre objectivité*) i Stuttgart (*Photo-Kunst*)– són: «delimitació clara d’un pla, frontalitat i constitució en clau d’objecte autònom».<sup>151</sup>

Segons Chevrier, els artistes que mostra en les exposicions –entre els quals trobem Patrick Tosani, Jeff Wall, John Coplans, Suzanne Lafont, Thomas Struth o Hannah Collins– no són prou ingenus per creure en l’absoluta veracitat de la imatge fotogràfica, sinó que entenen que tota representació és ficció i artifici. Tot i així, de la mateixa manera que refusen la imatge documental pura i instantània, tampoc no accepten la submissió cega al simulacre i, per tant, fugen de les pràctiques estrictament postmodernes. Tots ells mantenen una referència descriptiva a un motiu, on la realitat de la imatge «ja no és una mera petjada d’una experiència viscuda, un record, sinó una nova realitat objectiva: la realitat de la imatge com a quadre».<sup>152</sup> D’aquesta manera, Chevrier considera que, un cop més, en la història de l’art s’ha restablert la forma de quadre, en aquest cas de quadre fotogràfic: «el quadre com a món de ficció».<sup>153</sup>

Aquests artistes fabriquen i elaboren imatges, són constructors, però alhora eviten que en les seves imatges hi domini l’artifici i la ficció, perquè volen que per sobre de tot tinguin un caràcter descriptiu. Tal com diu Chevrier:

«[...] les imatges han estat enterament produïdes. No són el resultat d’una reproducció o transformació d’imatges ja existents, sinó una confrontació amb una realitat *actual*, un

---

<sup>151</sup> BAQUE, Dominique; *La fotografía plástica. Un arte paradoxal. Op. cit.*, pàg. 45

<sup>152</sup> CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James; *Otra objetividad* dins RIBALTA, Jorge (ed); *Efecto real. Op. cit.*, pàg. 271.

<sup>153</sup> CHEVRIER, Jean-François; *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación. Op. cit.*, pàg. 196.

aspecte del qual ha estat fixat (detingut) per l'acte de registrar.»<sup>154</sup>

En aquest sentit, fugen dels paràmetres conceptuals de l'apropiació, no volen reproduir imatges ja existents. Així mateix, també eviten la serialitat i la hibridació de mitjans. Cada quadre exposat conté una sola imatge, sense intervenció ni de text ni d'altres mitjans. Cadascuna de les fotografies existeix aïllada en el seu marc, i és aquí on Chevrier situa l'autonomia de la forma quadre.

Un altre factor important en la producció d'aquests artistes és que no «s'accontenten a fer fotografies, sinó que les utilitzen com a mitjà d'experiència i experimentació per produir obres fotogràfiques»,<sup>155</sup> és a dir, les seves fotografies se situen directament en el terreny de l'art com a obra i no sols com a fotografies.

En els capítols següents analitzarem aquestes diferents direccions, sense oblidar que també hi ha una gran quantitat d'artistes que treballaven i treballen en propostes difícils de catalogar. Així, tant incidiré en les revisions que es van iniciar durant el anys vuitanta com en propostes actuals, sent conscient de la diversitat d'obres que es poden reunir sota el paraigua de la fotografia construïda.

Cal dir que durant els anys vuitanta van tenir lloc propostes d'artistes clau per a l'art contemporani, els quals van proporcionar una nova manera d'entendre la pràctica fotogràfica. Els anys vuitanta i principi dels noranta van ser marcats per *grans noms* com Nobuyoshi Araki, Christian Boltanski, Sophie Calle, Nan Goldin, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Richard Prince, Martha Rosler, Cindy Sherman o Jeff Wall, entre altres. Aquest conjunt d'artistes són fàcils de classificar ja que la seva obra, d'una banda, ha tingut una gran influència en el desenvolupament de la fotografia contemporània, i de l'altra banda, responia a unes preocupacions concretes que permetia, tot i la diversitat de cada artista, establir certes relacions.

---

<sup>154</sup> CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James; *Otra objetividad* dins RIBALTA, Jorge (ed); *Efecto real. Op. cit.*, pàg. 267.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pàg. 264.

En canvi, al principi del segle XXI el panorama artístic està caracteritzat per l'aparició de diferents pràctiques artístiques i fotogràfiques de difícil catalogació per als historiadors: primerament, perquè no hi ha la distància històrica necessària i, en segon lloc, perquè responen a una pluralitat d'inquietuds i intencions que dificulta el treball d'arxiu. Aquestes activitats s'han anomenat *micropràctiques*, enfront de les *macropràctiques* dels anys vuitanta.

Precisament, en aquest context –en què la característica bàsica és la pluralitat– situaré l'anàlisi del capítol següent, fent una selecció d'artistes que treballen a partir de les ficcions fotogràfiques. Dins la multitud d'artistes actuals escolliré aquells que considero representatius a l'hora d'exposar els diferents àmbits on incideix la fotografia construïda i que, alhora, he tingut com a referents en la meua producció artística.





### **3. La fotografia construïda: escenificacions fotogràfiques**



## 3.1. Línies generals del capítol

En aquest apartat bàsicament em centraré en l'estudi de diferents treballs fotogràfics que situo sota el paraigua de la fotografia construïda. És a dir, estudiaré la producció d'artistes que realitzen un treball de disseny i escenificació de plató abans d'efectuar la presa fotogràfica.

Cal dir que situaré l'anàlisi en el terreny de l'art, és a dir, en l'estudi d'artistes plàstics els quals, sense tenir una formació estrictament de fotògrafs, utilitzen aquest mitjà per a la seva proposta artística. Per tant, no parlaré de fotògrafs d'ofici, és a dir, ni reporters, ni fotògrafs de moda o d'estudi.

Per elaborar aquest capítol he trobat oportú estructurar-lo en diferents apartats, que agrupen les diverses relacions que he establert en els artistes per les afinitats temàtiques, conceptuals o tècniques que hi he detectat.

Aquests apartats no pretenen ser una catalogació dogmàtica, sinó que he considerat que són una forma més entenedora i clara d'estudiar les diferents vies i els diversos punts d'interès que pren la fotografia construïda. També he tingut en compte que entre ells s'estableix tota una sèrie d'articulacions que em permeten mostrar la pluralitat i l'heterogeneïtat de l'art contemporani, sobretot tenint en compte que hi ha artistes que apareixen en els diversos punts perquè la seva obra incideix en diferents aspectes tractats.

També vull assenyalar que he iniciat el capítol fent un petit incís a un moviment mencionat en el primer capítol i que crec que és bàsic per al tema

d'estudi; em refereixo a la fotografia victoriana desenvolupada a mitjan el segle XIX, que va ser la primera manifestació de fotografia construïda que ha tingut lloc en la història del mitjà.

No crec que els artistes actuals siguin hereus directes d'aquest moviment, però sí que penso que va ser la primera vegada en què es van utilitzar els recursos que s'estudien aquí. De fet, segurament una de les manifestacions artístiques actuals que podríem considerar hereva directa d'aquest corrent –i sobretot del pictorialisme– és el *neopictorialisme* de Girdano Bonora, Paola Gioli o Natale Zoppis,<sup>156</sup> el qual no analitzaré ja que tot i ser un forma de fotografia construïda no entra dins els meus interessos artístics i surt de les directrius principals d'aquesta tesi.

D'altra banda, penso que –tot i la distància cronològica i conceptual– entre la fotografia victoriana i l'art contemporani es poden establir certes similituds, sobretot en el fet d'entendre la fotografia com un mitjà artístic més. Tanmateix, també va ser una forma de desmitificar el realisme fotogràfic que més tard es va imposar. Per aquests motius considero oportú fer un petit incís per tal d'analitzar-la.

A continuació entro directament dins el context contemporani, abordant diferent temes i aspectes que he trobat representatius de la fotografia

---

<sup>156</sup> Dominique Baqué parla d'un *neopictorialisme* que recupera el tractament de la fotografia per aconseguir qualitats pictòriques, el qual podem diferenciar del neopictorialisme que descriu A.D. Coleman.

«De hecho, parece que en la otra vertiente de la escena fotográfica hayamos asistido a un retorno del pictorialismo, paralelo a un renovado interés por las técnicas antiguas, sobre todo a lo que podría denominarse el retorno de la Historia. A su manera, este pictorialismo contemporáneo perpetúa las mismas prácticas que su homólogo de finales del siglo XIX: auge del valor del gesto del arte, exaltación de la subjetividad creadora. Sin embargo, se establecen estrategias mucho más complejas, la importancia dada a la mano, la reapropiación de las técnicas antiguas correspondientes a una etapa histórica anterior a la tecnología fotográfica y, sobre todo, la integración concertada de la fotografía en el campo de las artes plásticas.

[...] Ahora bien, la rehabilitación del aura constituye una de las apuestas del neopictorialismo contemporáneo.

[...] Restauración del aura, rehabilitación de la mano y de su prestigio, llamada nostalgia a las supuestas virtudes de la subjetividad expresiva. Sin duda, este neopictorialismo denota, stricto sensu, una reacción. Una reacción comparable a la de la Bienal de Venecia de 1980 que constituyó uno de sus emblemas más evidentes.» BAQUÉ, Dominique; *La fotografía plástica. Un arte paradoxal. Op. cit.*, pàg.147–48.

construïda i que alhora em serveixen per mostrar que aquest mitjà, com qualsevol altra manifestació artística, incideix en la pluralitat social i artística de l'actualitat:

**1. Simular realitats:** en aquest apartat estudiaré artistes que utilitzen la fotografia com un mitjà efectiu per crear simulacres i evidenciar així que l'objectivitat que s'ha atribuït a aquest mitjà no és res més que una convenció. Així mateix, analitzarem quin és el paper del mitjà digital a l'hora d'elaborar escenaris ficticis.

**2. Joguines i maniquins:** analitzaré un conjunt d'artistes que utilitzen elements de joc per construir escenes i móns inventats que llavors són fotografiats. Curiosament, veurem que les imatges resultants poden servir com a metàfores o representacions del nostre entorn real i de la nostra forma de viure.

**3. Escenografies de la contemporaneïtat:** a través de la direcció d'actors i la construcció de decorats mostraré artistes que construeixen escenificacions fotogràfiques que reflecteixen aspectes de la societat actual amb recursos similars als del cinema, el teatre o la pintura de gènere.

**4. Transfiguracions del jo:** a partir de la proposta de dos artistes – Cindy Sherman, Yasumasa Morimura– que basen el seu treball en la creació de les múltiples identitats que pot tenir l'individu, veurem la construcció que s'opera darrera del retrat fotogràfic.



## 3.2. Antecedents històrics:

### *Les tableaux vivants*

Abans d'iniciar l'anàlisi de diferents artistes actuals que utilitzen les construccions fotogràfiques, crec oportú fer uns parèntesis per explicar breument com es van originar els *tableaux vivants* dins el context artístic del segle XIX.

Aquest corrent, tal com hem comentat abans, serà rescatat per molts artistes de la postmodernitat; per tant, considero interessant –tot i la distància temporal i conceptual que el separa de les produccions actuals– exposar les característiques d'aquesta tendència que va utilitzar per primer cop la ficció i l'escenificació en l'àmbit de la fotografia, elaborant imatges lluny dels paràmetres realistes imposats a aquest mitjà.

D'altra banda, un altre aspecte que m'interessa especialment és que aquests artistes tractaven la fotografia de la mateixa manera que els pintors feien les pintures. Les seves imatges eren fruit d'una construcció, fabricant una imatge nova, de la mateixa manera que ho feien els pintors de gènere.

Per tant, considero que és interessant veure quins eren els seus propòsits i les seves inquietuds, ja que anticipen una forma de treballar que es repeteix en els artistes contemporanis que a continuació estudiaré i que és, en definitiva, el tema central de la tesi: la construcció d'imatges fotogràfiques a partir de l'elaboració de tot un desplegament escenogràfic.





### 3.2.1 Recorregut per diferents fotògrafs victorians

---

Tal com he suggerit en el capítol anterior, molts historiadors –entre els quals trobem Newhall– situen el debat de la història de la fotografia en la dialèctica mantinguda per les dues principals concepcions estètiques d'aquest mitjà: el purisme i el pictorialisme. De fet, els dos mètodes descoberts inicialment, el daguerreotip (per Louis-Jacques-Mandé Daguerre) i el calotip (William Henry Fox Talbot), ja contenien en la seva essència tècnica aquestes dues postures teòriques. El primer –capturava la imatge directament sobre una placa metàl·lica– tenia una gran nitidesa i definició; el segon, amb un negatiu intermedi, registrava la imatge sobre paper. El resultat era una mica borrós a causa de la textura del negatiu però, en canvi, es podia obtenir una gran gamma tonal. Aquest darrer procediment, a més, permetia tot tipus d'intervencions sobre el negatiu, per tant, va ser utilitzat bàsicament pel pictorialisme.<sup>157</sup>

Dins aquest context, hem de tenir en compte que l'aparició de la fotografia va produir una lluita entre fotògrafs i pintors –sobretot retratistes i pintors de miniatures– que es van quedar sense feina en el moment de la popularització del nou invent. A més, un grup de fotògrafs es va decantar per l'elaboració de fotografies que imitaven escenes històriques i bíbliques, les quals van anomenar quadres fotogràfics o *tableaux vivants*. Aquest fet va suposar una lluita encara més aferrissada amb els pintors que van veure amenaçat el seu terreny, els quals van reaccionar criticant les pretensions artístiques de la fotografia.

---

<sup>157</sup> El pictorialisme és un corrent fotogràfic de pretensions artístiques que es desenvolupa en l'àmbit mundial (principalment a Europa, els Estats Units i el Japó) entre el final dels anys vuitanta del segle XIX i el final de la Primera Guerra Mundial. El nom del moviment deriva del terme anglès *picture* (que engloba una pluralitat de significats com la imatge, el quadre, la fotografia, la pel·lícula, etc.) i no de *paint* (*pintura*), raó per la qual resulta erroni parlar de fotografia pictòrica o pictoricista. Tot i que els fotògrafs pictorialistes moltes vegades imiten la pintura, el terme *pictorial*, vindria a ser: *creatiu-visual*, per tant, en el context que estem analitzant la seva voluntat seria la fotografia creativa i no la fotografia pictòrica.

Cal tenir en compte que la fotografia, des del seu inici, va ser valorada per la capacitat de reflectir la realitat, considerant-la –tal com Talbot la defineix– el «llapis de la naturalesa». Per damunt de tot, s'apreciava el fet que els objectes quedessin totalment fixats per l'efecte de la llum. En aquest sentit, és representatiu l'eslògan publicitari que van utilitzar els daguerreotipistes de l'època a l'hora d'anunciar la producció de retrats familiars i curiosament, els retrats pòstums que en aquesta època es van popularitzar:

«Conserva l'ombra on la substància s'esfuma / Deixa que la naturalesa imiti el que la naturalesa va fer.»<sup>158</sup>

Amb els mateixos arguments, Jean François Dominique Arago defensava l'invent de Daguerre davant l'Académie des Sciences:

«La imatge es reproduïx en els seus detalls més mínims amb increïble exactitud i “finesa” [...]. La llum mateixa reproduïx les formes i les proporcions dels objectes exteriors amb una precisió quasi matemàtica.»<sup>159</sup>

Aquests arguments, que enaltien les qualitats del nou mitjà, van ser utilitzats, precisament, per negar l'estatus artístic de la fotografia. Així, la fotografia, per la seva naturalesa mecànica, podia ser un instrument útil per a la ciència, en canvi, no podia formar part de les belles arts ja que no podia transcendir la seva versemblança. És a dir, no li era propi l'àmbit de la imaginació ni, per tant, el de la creació.<sup>160</sup> En aquest sentit, Baudelaire va ser un dels crítics més severos:

---

<sup>158</sup> NEWHALL, Beaumont; *Historia de la fotografía. Op. cit.*, pàg. 32.

<sup>159</sup> Jean François Dominique ARAGO citat per SCHARF, Aaron; *Arte y fotografía* (trad. al castellà de Jesús Pardo de Santayana), Alianza Editorial, Madrid 1994, pàg. 28.

<sup>160</sup> Des dels inicis, la fotografia ha estat íntimament lligada a la pintura. La seva introducció va comportar un veritable gir en la concepció de la imatge, i va fer trontollar els esquemes de la pintura tradicional. Cal dir que durant el segle XIX una gran quantitat de pintors la van utilitzar com una eina més per elaborar els seus esbossos i per plantejar els quadres, tot i que molts d'ells ho van amagar. Part del conflicte se centrava en el fet que, quan els pintors s'ajudaven del mitjà fotogràfic, se'ls atribuïa una pèrdua de la capacitat creativa, com també una pèrdua de la interpretació personal de

«Si a la fotografia se li permet complementar l'art en algunes de les seves funcions, aviat l'haurà suplantat o corromput totalment... Ja és hora, doncs, que retorni al seu vertader deure, que és el de servir les ciències i les arts... però sent una serventa molt humil, com ho són la impremta i la taquigrafia, que ni han creat ni han complementat la literatura. [...] Però si se li permet la intrusió en el domini del que és impalpable i imaginari, o sobre qualsevol cosa el valor del qual depengui tan sols d'agregar quelcom a l'ànima d'un home, llavors serà pitjor per a nosaltres.»<sup>161</sup>

Per la seva banda, els fotògrafs que es consideraven artistes es defensaven d'aquests atacs, al·legant que no tothom podia fer bones

---

la naturalesa. D'altra banda, hi havia qui defensava aquest mitjà precisament per la capacitat d'ampliar la visió sobre la realitat, com per exemple Delacroix. Tot i així, el que va dominar van ser les múltiples crítiques envers els pintors que utilitzaven la fotografia com un instrument per plantejar els quadres. Per exemple, als pintors prerrefaelistes se'ls acusava de copiar les fotografies. Precisament, Ruskin –teòric del prerrefaelisme– defensa aquests pintors del que ell considerava calúmnies, tal com es pot veure a continuació: «El papel del arte no consistía en imitar a la naturaleza, de la misma manera que el de la fotografía no consistía en intentar interpretarla espiritualmente: “Las bellas artes y la fotografía no se pueden comparar una con otra, porque la fotografía no podrá llegar jamás a la poesía de la naturaleza, de la misma manera que la mano humana no podrá alcanzar jamás el extraordinario y bello detalle que alcanza a reproducir la fotografía.» Ibíd., pàg. 108.

El realisme és una altre moviment que també va tenir detractors, els quals criticaven el fet que es basés en el mitjà fotogràfic: «El gusto por el naturalismo (se quejaba Delécluze) es perjudicial para el arte serio [...] Debiera decirse que la presión, implacablemente creciente, que ha ejercido el naturalismo en estos diez últimos años, insistiendo en que las artes se vuelven pura imitación, se debe a dos fuerzas científicas que, en acción, son funestas: el daguerrotipo y la fotografía (es decir, la fotografía sobre papel), con las cuales los artistas ya no tiene más remedio que contar. “El intelecto y el ojo del pintor naturalista”, prosigue afirmando Delécluze, “se transforma en una especie de daguerrotipo que, sin voluntad, sin gusto, sin conciencia, se deja subyugar por el aspecto de las cosas, sean lo que sean, y registra mecánicamente sus imágenes. El artista, el hombre, renuncia a sí mismo; se convierte en mero instrumento, se aplanan hasta volverse espejo, y su principal distinción consiste en ser perfectamente uniforme y en recibir un buen acabado liso y reluciente.”» Ibíd., pàg. 134.

<sup>161</sup> Charles BAUDELAIRE citat per NEWHALL, Beaumont; *Historia de la fotografía. Op. cit.*, pàg. 83.

fotografies. Argumentaven que quan aquestes eren belles, ho eren fruit del pensament, el gust, la intel·ligència i la personalitat; i consideraven que el fotògraf no es limitava només a accionar una màquina, sinó que podia ser tan inventiu com un pintor. Per tant, volien que els seus resultats fossin valorats pels mateixos cànons de bellesa que la pintura o el dibuix.

En aquest context, la manera com molts fotògrafs van veure possible una legitimació del mitjà dins les belles arts va ser, precisament, a través de la imitació de la pintura acadèmica, a partir de procediments de fotopigmentació i de l'elaboració de composicions fotogràfiques, és a dir, de *tableaux vivants*.

Aquesta última tendència va tenir lloc des de mitjan fins al final del segle XIX, i va ser la predecessora del corrent conegut com pictorialisme. Aquesta última es va preocupar més de l'aspecte formal de les seves composicions, a partir de la col·locació de filtres i pantalles a la càmera i de la manipulació en la fase de revelat i positivat de la imatge. Cal dir que el pictorialisme va tenir una gran importància des del final del segle XIX fins a la Primera Guerra Mundial, quan va ser eclipsada per l'hegemonia de la fotografia directa.

Tot i així, en el treball ens centrarem solament en l'anàlisi de les composicions fotogràfiques, ja que tot i el seu interès, el pictorialisme s'escapa del tema d'estudi.

Cal dir que el lloc on es va manifestar de manera més homogènia l'elaboració de composicions fotogràfiques va ser Anglaterra en el context de l'època de l'Art Victorià, tot i que, de forma més minoritària, en trobem exemples a França, Alemanya i els Estats Units.

La finalitat d'aquestes composicions no era solament enregistrar una realitat donada, sinó també explorar l'imaginari, tal com ho feien els pintors i els gravadors. Segons Henry Peach Robinsons –un dels fotògrafs més representatius–, la fotografia era una mitjà per «explorar el passat, ressuscitar les grans figures desaparegudes i encarnar els herois de ficció i de llegenda».<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> Henry Peach ROBINSON citat per BAJAC, Quentin; *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París 1999. Pàg. 6



Fig. 27: David Octavius Hill i Robert Adams:  
*Elizabeth Johnstone, The Beauty of Newhaven,*  
1844–1848

És significatiu el text de Talbot en el seu llibre *Pencil of nature*, en el qual assenyalava el caràcter teatral de la fotografia de grup que, segons el seu parer, venia donat pel temps que es requeria a l'hora de fixar la imatge, cosa que condicionava els models a restar totalment quiets durant uns quants segons, de manera que es propiciava l'aparició d'elements dramàtics que allunyaven la imatge del pur retrat i l'acostaven a l'escena de gènere.<sup>163</sup>

Els dos primers homes que van treballar seguint aquests paràmetres sent els precursors dels quadres fotogràfics van ser David Octavius Hill i Robert Adams. Tots dos formaven part d'un cercle d'artistes i d'aristòcrates amants de les llegendes i la literatura medieval i clàssica.

El primer, Hill, era un conegut pintor i litògraf d'Edimburg, secretari de l'Acadèmia Escocesa de Pintura. El 1843, coincidint amb la separació de l'Església d'Escòcia, va rebre l'encàrrec de pintar una composició pictòrica formada per 457 homes i dones que es reunien per fundar l'Església Lliure

---

<sup>163</sup> *Ibíd.*, pàg. 6.

d'Escòcia. Per portar a terme aquest colossal retrat col·lectiu sense haver de reunir alhora tots els participants a la convenció i assegurar-se, al mateix temps, la seva semblança, va utilitzar el calotip, assistit per Robert Adamson, el qual havia estat ajudant de Talbot. Per tant, Adamson –que feia poc temps que havia obert un estudi a Edimburg– i Hill van fotografiar per separat tots els membres de la nova Església, i així van obtenir els retrats per al quadre que més endavant Hill pintaria.



**Fig. 28:** David Octavius Hill i Robert Adams:  
*Charlotte Hill*, 1845



**Fig. 29:** David Octavius Hill i Robert Adams:  
*The morning After / He greatly daring dined*, 1845

La col·laboració de Hill i Adamson no es va limitar a la confecció de recordatoris per a quadres, sinó que van ampliar la seva activitat treballant també amb la fotografia de paisatge i fonamentalment amb el retrat de gent que anava al seu estudi o personatges característics del seu entorn. La col·laboració va durar fins el 1848, any en què Adamson va morir. Hill aleshores va tornar a dedicar-se exclusivament a la pintura. Cal dir que el 1866 va acabar la composició pictòrica sobre la convenció, sense que arribés a la qualitat artística dels calotips que li van servir de model.

Les fotografies que realitzaven Hill i Adamson, les feien tant a l'estudi com a l'aire lliure, moltes vegades al costat dels monuments barrocs del

cementiri (**fig. 29**). Segons l'opinió de Newhall, els millors calotips van ser els retrats informals de la població pesquera de Newhaven (**fig. 27**). Per realitzar-los no utilitzaven els aparells de fixació pels models –tal com ho feien els retratistes daguerrians–, sinó que els indicaven postures recolzades, que conferien naturalitat a la imatge. Aquest fet i la utilització del calotip –que esvaïa un xic la imatge– donava un efecte rembrandtià a l'acabat de la fotografia.

Així mateix, en alguns dels seus retrats, tant individuals com col·lectius, utilitzaven abillaments i disfresses per caracteritzar personatges d'època. Cal dir que aquestes darreres obres van ser fetes com a *divertiments*, moltes de les quals es van elaborar dins la propietat de Lord Cockburn, fotografiant amics i artistes.

Partint d'això, veiem que l'inici dels *tableaux vivants* va tenir, en part, un caràcter lúdic, derivat d'un passatemps de l'alta societat victoriana –vingut d'Alemanya i França– centrat a representar, durant els vespres i els balls, escenes històriques, literàries i mitològiques. En aquest context l'aparició de la fotografia va ser un nou al·licient per a aquesta societat, apassionada per la teatralització i, podríem dir-ho, el transvestisme.

Hill i Adamson van ser dels primers fotògrafs que van utilitzar aquests procediments; tot i així, el desenvolupament d'aquesta tendència es va dur a terme durant la dècada dels cinquanta, amb el corrent anomenat *High Art Photography* que lluitava perquè es reconegués la fotografia com a disciplina artística, capaç d'abraçar els dominis de la pintura i el gravat, plasmant temes de la història i la religió, o utilitzant recursos com l'al·legoria i la ficció.<sup>164</sup>

Un dels fundadors d'aquest corrent va ser Gustave Rejlander –un suec que treballava a Wolverhampton– conegut per l'elaboració de l'obra *The two ways of life* (1857) (**fig. 30**), presentada a l'exposició *Art Treasures Exhibition* de Manchester (1857) i adquirida per la reina Victòria. S'ha de dir que la peça té una qualitat artística bastant discutible, que avui dia considerariem *kitch*, tot i que és indubtable el coneixement tècnic i la paciència que tenia l'autor per poder-la fer.

L'obra en qüestió estava formada per una trentena de negatius diferents formant una veritable quadre de saló d'aproximadament 79 x 41 cm. Aquesta

---

<sup>164</sup> *Ibíd.*, pàg. 8.

fotografia estava inspirada en codis pictòrics, perceptibles tant en l'ús de l'al·legoria, com en l'estètica d'inspiració preraphaelista o, fins i tot, el tractament dels cossos nus.

Podem dir que aquesta peça, de caire moralitzant, va ser una mena de manifest a favor de la fotografia artística, ja que defensava la manipulació del clixé per obtenir resultats artístics.



Fig. 30: Gustave Rejlander: *Two ways of life*, 1857

Pel que fa al tema representat en la fotografia, aquest és totalment al·legòric: un savi introdueix dos homes joves a la vida; l'un mira cap a la religió, la caritat, la indústria i les altres virtuts; en canvi, l'altre es dirigeix cap als plaers de la vida. Diferents personatges simbolitzen els vicis –la beguda, la luxúria, el joc, etc.– que li acabaran provocant el suïcidi. Al quadre també es representa la figura del penediment amb l'emblema de l'esperança.

Per dur a terme aquesta obra Rejlander no disposava d'un escenari suficientment gran per desenvolupar al mateix moment tota l'escena. Per tant, va planificar diferents fases de producció: primerament va esbossar la composició amb llapis, després va cercar els actors –en aquest cas, còmics ambulants– els quals van ser fotografiats per separat i en diferents escales a fi de donar profunditat a la imatge. A continuació va fotografiar models en l'escenari en qüestió i seguidament va ajuntar els diferents clixés pel procediment de la *còpia per combinació*. Per tant, la fotografia resultant s'oposa radicalment al caràcter immediat del negatiu fotogràfic.



Rejlander va elaborar altres peces de caràcter similar, com per exemple *The head of John the Baptist in a charger* (1857-58) (**fig. 31**) i més tard es va dedicar –tal com feien molts dels fotògrafs de l'època– a l'elaboració de fotografies narratives a partir de personatges contemporanis, com per exemple, grups genèrics o gent del carrer. Segons assegura Newhall, Rejlander era en el fons un actor, ja que es delectava fotografiant-se a ell mateix representant Garibaldi, heroi popular italià. Cal destacar també les fotogràfiques on captava davant la càmera diferents emocions humanes –la por, el disgust, l'alegria, etc.– i que van il·lustrar l'obra *The expression of the emotions in man and animals* (1872), de Charles Darwin.



**Fig. 31:** Gustave Rejlander: *The head of John the Baptist in a charger* (1857–58)

D'altra banda, un altre fotògraf que va utilitzar la tècnica de la combinació de negatius va ser l'alumne de Rejlander, Henry Peach Robinson, el qual va ser un etern defensor de la fotografia artística, tal com ho corroboren aquestes paraules:

«Una metàfora de la trista situació de la fotografia al final del segle, provocada per la representació bruta de la realitat quan, en canvi, s'hauria de deixar seduir pels encants de l'art i de l'engany.»<sup>165</sup>

Una de les seves obres més conegudes, en la qual va utilitzar la *còpia per combinació*, és *Fading Away* (1858) (**fig. 32**), on es mostra una noia agonitzant davant de familiars seus. La fotografia estava realitzada a partir d'una combinació hàbil de cinc negatius i va ser presentada a l'exposició de fotografies del Crystal Palace.

Robinson va explicar que la model era «una hermosa muchacha saludable de unos catorce años de edad, y la fotografía fue hecha para ver hasta dónde se la podía hacer aparecer cerca de la muerte».

Aquesta declaració va provocar crítiques per diverses raons: en primer lloc, la imatge fotogràfica era vista com la representació de la realitat i, per tant, es considerava de mal gust mostrar escenes tan tràgiques; en segon lloc, els crítics, quan van saber que tot era ficció, van anar a la recerca de qualsevol mostra d'artifici –com per exemple, l'evidència del maquillatge– per tal de desmuntar el resultat il·lusori de la composició.

Cal destacar que l'obra és interessant tant pel seu caràcter narratiu, com per l'aspecte enigmàtic del conjunt. Tal com comenta Quentin Bajac en el llibre *Tableaux vivants*,<sup>166</sup> la figura que apareix d'esquena queda poc definida: és el pare?, el marit? És difícil assegurar-ho; per tant, la fotografia obre la porta a possibles lectures que n'augmenten l'interès narratiu.

Tot i les crítiques, Robinson va produir grans quantitats de fotografies artístiques. Del 1858 al 1861, fascinat pels pintors preraphaelistes, farà un seguit d'obres en aquesta línia. Una de les més representatives és la fotografia *The lady of Shalott* (1860–1861) (**fig. 34**), que simbolitza el personatge d'Ofèlia, de Shakespeare. Aquesta imatge va ser feta a partir de la unió de dos negatius, un per al paisatge –el riu– i l'altre per a l'embarcació, que sembla flotar de forma

---

<sup>165</sup> «Une métaphore de la triste situation du photographe à la fin du siècle, attiré par la représentation brute de la réalité quand il devrait, au contraire, se laisser séduire par les charmes de l'art et du mensonge.» *Ibid.*, pàg. 9.

<sup>166</sup> *Ibid.*, pàg. 9.

etèria damunt l'aigua. Alhora, la peça ens recorda clarament l'Ofèlia, de John Everett Millais.



Fig. 32: Henry Peach Robinson: *Fading Away*, 1858

Robinson també va adaptar altres temàtiques típicament victorians, com la il·lustració per al conte de *La caputxeta vermella* i les representacions del somni, com per exemple l'obra *Sleep* (1867), on el paisatge que apareix a través de la finestra oberta confereix un caràcter oníric i al·legòric a la composició.

Així mateix, Robinson és conegut pels llibres que va escriure –*Pictorial effect in photography* (1869) i *Picture-making by photography* (1884)– en els quals defensava, evidentment, la seva visió sobre la fotografia artística, tal com demostra el text següent:

«[...] fixa les lleis que governen [...] la disposició d'una fotografia, perquè tingui el màxim possible d'efecte pictòric, i il·lustrar amb exemples aquells amplis principis sense els quals la imitació, per minuciosa i fidel que sigui, no podrà de ser pictòrica i no s'eleva a la dignitat de l'art.»<sup>167</sup>

<sup>167</sup> NEWHALL, Beaumont; *Historia de la fotografía. Op. cit.*, pàg. 77.

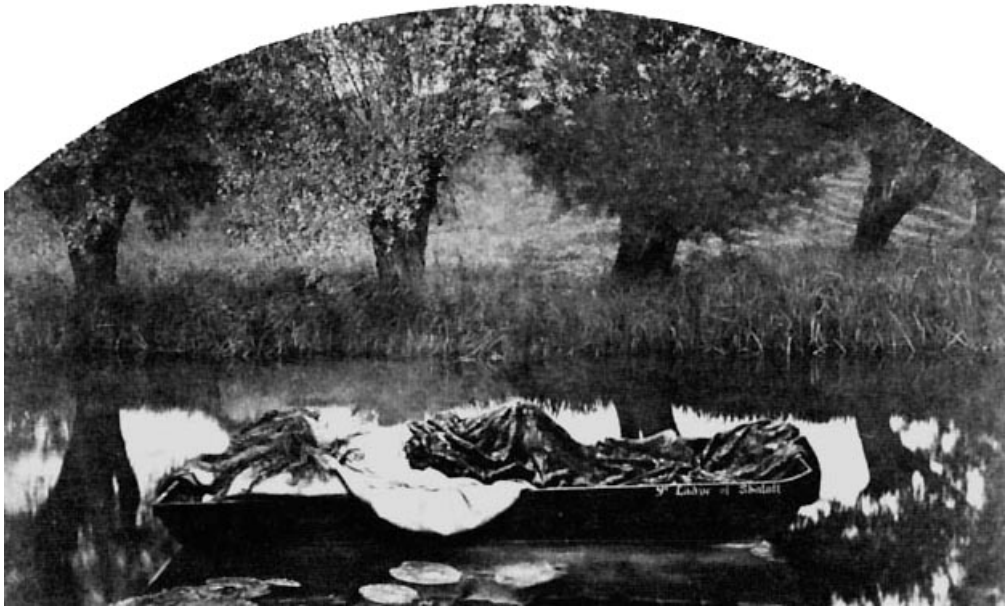


Fig. 34: Henry Peach Robinson: *The Lady of Shalott*, 1860-61

En aquests llibres Robinson va detallar un seguit de regles que es van mantenir vigents durant més de dues dècades. Fontcuberta en el llibre *Estética fotogràfica*, ens fa un resum de les normes compositives que Robinson va establir:

«Imatges construïdes amb unitat de propòsit, tema i esperit; unitat de línia, llum i ombra; subordinació dels detalls al sentit general de l'obra; i concordança i convivència de tots els elements a l'esbós original.»<sup>168</sup>

Per tant, la seva forma de treballar és un exemple clar de fotografia construïda. Robinson, en primer lloc realitzava a llapis esbossos preparatoris, llavors, segons la composició, feia posar per separat els models.

Cal dir que també va fer moltes fotografies de grup en una sola presa. En el seu estudi creava l'escenari apropiat, a partir de telons pintats i de plantes que imitaven boscos, i llavors hi ubicava els personatges. Tal com diu Newhall, «en un moment en què els pintors portaven els cavallets a l'aire lliure, Robinson

---

<sup>168</sup> FONTCUBERTA, Joan; *Introducción* dins FONTCUBERTA, Joan (ed.); *Estética fotogràfica*. *Op. cit.*, pàg. 31.

construïa la seva naturalesa sota la claraboia». <sup>169</sup> Qualsevol recurs era adequat per a Robinson per aconseguir un fotografia bonica i artística:

«[...] qualsevol 'artifici, truc i conjura', dels que sigui, està permès al fotògraf, 'per què pertanyi al seu art i no sigui falsa respecte a la naturalesa'... És un deure imperatiu evitar allò dolent, allò pobre i allò lleig, i l'objectiu serà elevar el seu tema, evitar formes extravagants, corregir el que no sigui pictòric.» <sup>170</sup>



Fig. 35: Henry Peach Robinson: *A holiday in the wood*, 1860

En aquest text és curiós veure com Robinson, tot i l'artifici que fa servir a l'hora de realitzar la imatge, vol que aquesta finalment sigui fidel a la realitat: a la naturalesa, diu ell. És una mena de contradicció que es repeteix en bona part de la fotografia artística d'aquesta època.

---

<sup>169</sup> *Ibíd.*, pàg. 78.

<sup>170</sup> NEWHALL, Beaumont; *Historia de la fotografía. Op. cit.*, pàg. 78.



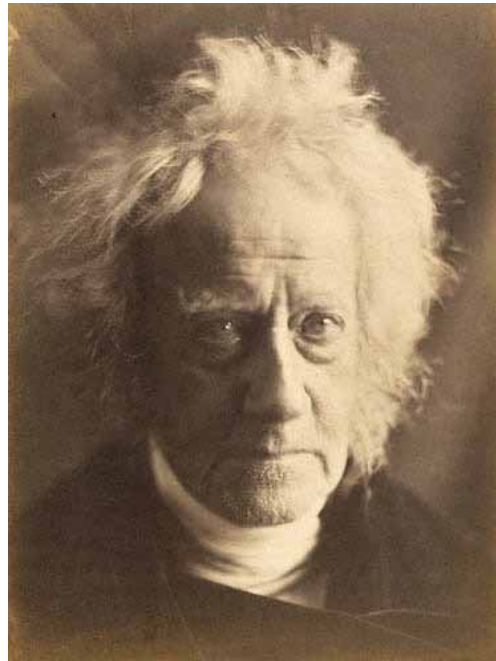
**Fig. 36:** Julia Margaret Cameron: *Parting of sir Lancelot and queen Guinevere*, 1874



**Fig. 37:** Julia Margaret Cameron: *I wait* (Rachel Gurney), 1872



**Fig. 38:** Julia Margaret Cameron: *Whisper of the muse / Portrait of G. F. Watts*, 1865



**Fig. 39:** Julia Margaret Cameron: *J. F. W. Herschel*, 1867

Dins aquest mateix context trobem la fotografia Julia Margaret Cameron, la qual es va dedicar a la fotografia per afeció als 48 anys, quan la seva filla li va regalar una càmera. Cameron havia nascut a Calcuta, però en aquest moment estava instal·lada a l'illa de Wight (Gran Bretanya) on rebia, a la seva

propietat, artistes i intel·lectuals. En el llibre *The annals of my glass house* (1874), ella mateixa explica l'afany que tenia per retratar criats, familiars seus i, sobretot, famosos, a qui literalment perseguia per aconseguir una fotografia seva, regalant-los després quincalla portada de la seva Índia natal.<sup>171</sup>

A les fotografies de Cameron trobem tant retrats intimistes (**fig. 39**) com composicions al·legòriques (**fig. 36, 37, 38**), on els models interpreten davant la càmera escenes de la literatura inspirades, en certa manera, per l'amistat que tenia amb el pintor preraphaelista George Frederick Watts.

Cal dir que aquests *tableaux vivants*, tot i que són tècnicament descuidats i que tenen un caire ensucrat, són considerats dels millors exemples de la fotografia artística del segle XIX, tant per la seva bellesa, com per la simplicitat i dinamisme de les composicions.

Les seves imatges es caracteritzen per tenir un efecte de flou, és a dir, un grau de desenfocament o borrositat, el qual confereix un acabat molt particular a l'obra, que en cap cas no li treu valor artístic. De fet, per a Cameron aquest era un efecte desitjat, tal com ho detalla en aquesta carta que escriu al seu amic John F. W. Herschel:

«Què és el focus: i qui té el dret de dir quin focus és el focus legítim. Les meves aspiracions són les d'ennobrir la fotografia i assegurar-li el caràcter i els usos del gran art, combinant el que és real i el que és ideal i sense sacrificar res de la veritat per tota la possible devoció a la poesia i a la bellesa.»<sup>172</sup>

Cal dir, però, que tant els errors tècnics –deguts a plaques tacades, clixés ratllats i objectius deficients que utilitzava– com l'efecte flou de les seves fotografies, li van impedir ser membre de la London Photographic Society.

Cameron va morir el 1879. Curiosament ella, que tant adorava reunir-se amb gent il·lustre, desconeixia la importància que arribaria a tenir la sevareneboda, l'escriptora Virginia Woolf, que llavors tenia tan sols tres anys.

---

<sup>171</sup> Per a més informació: CAMERON, Julia Margaret; *The Annals of My Glass House* dins NEWHALL, Beaumont (ed.); *Photography: Essays & Images*. The Museum of Modern Art, Nova York 1980, pàg. 135-39.

<sup>172</sup> NEWHALL, Beaumont; *Historia de la fotografía*. *Op. cit.*, pàg. 78.

Un altre dels representants d'aquesta tendència és el reverend Charles Lutwidge Dodgson, més conegut com a Lewis Carroll.

Carroll, que es va iniciar en la fotografia amb Rejlander, va utilitzar en algunes ocasions una altra tècnica a l'hora de construir les composicions fotogràfiques: la doble exposició. Aquesta tècnica, que es va fer servir en nombroses sèries d'estereoscòpis, permetia, de forma molt factible, explorar el món dels somnis i la fantasia: a partir de la superposició es podien unir dos mons diferents, provocant efectes que afavorien la representació d'éssers irrealment, fantasmes i esperits. Cal dir que la superposició conferia un resultat més subtil que la combinació de dos negatius, sobretot per als afeccionats com Carroll, els quals no tenien una tècnica gaire acurada.



**Fig. 40:** Lewis Carroll, *Agnes Grace, little red riding hood*, 1857



**Fig. 41:** Lewis Carroll, *Alice Liddell, dressed up as beggar-maid*, 1858

Les nombroses fotografies que Carroll realitzà a nenes són retrats o composicions amb una iconografia típicament victoriana, representant llegendes –sant Jordi i el dragó (**fig. 42**)–, contes –*La caputxeta vermella*– o temàtiques oníriques.



Curiosament, Bajac destaca que les obres de Carroll són una mena de joc d'infant, que permeten una posada a distància del subjecte representant, cosa que no passa amb els models adults. Bajac, basant-se en el text de Carroll *A photographer's day out* (1860) on presenta de forma grotesca els aristòcrates que representen *tableaux vivants*, considera que el fotògraf ironitza sobre aquesta pràctica:

«Carroll no feia res més que riure's d'una pràctica que consistia a traslladar al terreny de la fotografia models pictòrics inadaptats.»<sup>173</sup>



Fig. 42: Lewis Carroll: *St. George and the Dragon*, 1875

Tot i la interpretació de Bajac, no hem d'oblidar que les fotografies de Carroll són bàsicament quadres escenificats, en què les més conegudes són les que va fer a Alice Liddell, la model que va inspirar el seu conegut llibre *Alice's adventures in wonderland* (*Alícia al país de les meravelles*) (1865) (Fig. 41).

Tant a les fotografies com als llibres de Carroll hi ha un altre aspecte que és important ressaltar: una recerca de la llibertat, la imaginació i la creació de mons fantàstics com a alternativa a la racionalitat imperant des de Descartes. Tal com comenta Mauro Armíño, l'univers que crea Carroll no

---

<sup>173</sup> BAJAC, Quentin; *Tableaux vivants. Fantasies photographiques victoriennes (1840–1880)*. Op. cit., pàg. 3.

segueix la lògica cartesiana, ni les pautes i les normes imposades per l'educació racional, sinó tot el contrari:

«[...] és un monument al somni, a la potència onírica de l'ésser humà, capaç de refusar lògicament la lògica i desprendre's amb raó dels lligams més ferris de la raó: aquí hi ha la virtut d'Àlícia: el seu absurd té un sentit: refusant l'armadura racional, fàcilment substituïble, i amb els mateixos resultats, per una altra armadura no menys lògica, fonamentada en la llibertat de relació entre paraules i idees.»<sup>174</sup>

En aquest sentit, Carroll descobreix que la fotografia, de la mateixa manera que la literatura, és un mitjà eficaç per endinsar-se en la llibertat i la imaginació creatives: els diferents recursos fotogràfics són especialment efectius per crear mons onírics i fantàstics, partint de personatges i objectes reals.

D'altra banda, entre altres destacats fotògrafs victorians cal remarcar Lady Clementine Hawarden i el pintor David Wilkie Wynfiel, nebot del conegut pintor Sir David Wilkie i professor de Cameron.

Lady Hawarden, que es va afeccionar a la fotografia als 34 anys, va retratar principalment familiars i pagesos que vivien prop de la seva finca a Dundrum (Irlanda). Tot i així, les intèrprets principals dels seus quadres fotogràfics van ser les seves filles grans, que apareixien disfressades o representant escenes romàntiques.

A les imatges de Lady Hawarden es percep un gran interès per la il·luminació i els efectes de transparència. Les fotografies solen estar banyades per una llum suau, exaltant la sensualitat i la bellesa femenines. Un detall característic de les fotografies és que mai no els va donar títol, es poden suggerir indicis narratius pels vestits i els gestos dels models, però les escenes estaven obertes a tot tipus d'interpretacions.

---

<sup>174</sup> ARMIÑO, Mauro; *Pròlogo* dins CARROLL, Lewis; *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo* (trad. al castellà de Mauro Armiño). Valdemar, Madrid, 2006 (1a edició 1998), pàg. 20.



**Fig. 43:** Lady Clementine Hawarden, *Clementine and Elisabeth Grace, disguised*, 1862–63



**Fig. 44:** Lady Clementine Hawarden, *Clementine and Florence Elisabeth disguised*, 1863



**Fig. 45:** Lady Clementine Hawarden, *Isabella Grace and Florence Elisabeth*, 1863–64



**Fig. 46:** David Wilkie Wynfield: *El pintor Millais dressed up as a Dante*, 1862 aprox.



**Fig. 47:** David Wilkie Wynfield: *Charles Keene dressed up as a Tudor*, 1862 aprox.



**Fig. 48:** David Wilkie Wynfield: *W. Swinden Barber dressed up as a Tudor* 1862 aprox.



**Fig. 49:** David Wilkie Wynfield: *Autoretrat dressed up as a Tudor*, 1862 aprox.

Finalment, pel que fa al treball fotogràfic de Wylfie, cal destacar una seixantena de retrats d'amics seus, la majoria artistes, caracteritzats amb vestits renaixentistes o de l'època Tudor (**fig. 47, 48, 49**). Cal dir que les fotografies eren preses al nivell del bust dels personatges i amb un efecte pictòric accentuat a la *manera* de Rembrandt, que imitava, en certa manera, la pintura clàssica de retrat, tal com podem veure a les imatges que apareixen a continuació. Podem destacar que aquest efecte ens recorda les imatges fetes anteriorment per Hill i Adamson, i alhora serà àmpliament explorat per la fotògrafa Margaret Cameron, per la qual cosa constitueix un tret distintiu de bona part de la producció dels artistes victorians.



### 3.2.2. Característiques dels *tableaux vivants*

---

Després d'haver fet aquest breu recorregut per diferents fotògrafs victorians podem veure que hi ha una sèrie de característiques que es van repetint.

En primer lloc, la temàtica que representaven és similar a la que troben en la pintura britànica coetània. En segon lloc, era comú, alhora de plantejar la imatge, primer esbossar-ne amb llapis la composició (**fig. 49**) i tot seguit utilitzar diferents recursos per construir l'escena. Per tant, aquestes fotografies estaven totalment estructurades des de l'inici, com ho feien molts pintors abans d'elaborar les seves pintures de gènere.

En aquest sentit, hi ha un rebuig total a la fotografia com a reflex de la realitat, per apostar, en canvi, per la construcció de mons ficticis, en els quals es representaven gèneres propis de la iconografia victoriana: representació de la mitologia grecoromana o de passatges de la Bíblia a la manera dels antics pintors del Renaixement (*trecento* i *quattrocento*); gust per les llegendes arcaïques, la literatura de l'edat mitjana i la poesia romàntica; sublimació de l'amor i l'heroisme; enaltiment de les causes nobles com la religiositat, el patriotisme, la tradició i la curiositat científiques; l'interès pel somni i pels ambients fantàstics; la representació de temes pastorals i la integració de la natura en el conjunt de l'obra; i finalment, l'ús de l'al·legoria, que en algunes ocasions era amb finalitats moralistes.

Totes aquestes temàtiques dotaven la imatge d'un caràcter narratiu, sent totalment explícit o amb certes ambigüitats, com és el cas de les fotografies de Lady Hawarden. De fet, els *tableaux vivants* eren explícitament teatrals: hi havia un gust per les disfresses, la dramatització dels personatges, els decorats, etc. Tal com hem dit abans, bona part dels quadres fotogràfics van aparèixer com a activitat lúdica d'una aristocràcia amant de la literatura i el teatre. Per tant, la influència recíproca que tenia la pintura i el teatre en l'art victorià es veia totalment reflectida en aquestes composicions fotogràfiques.

En aquest mateix sentit, es denotava un gran interès per captar les diferents expressions humanes, que es basaven en el treball teatral dels models amb la finalitat d'aconseguir la fesomia que requeria l'obra en concret. Això es va veure exemplificat a les fotografies que va fer Rejlander per il·lustrar el llibre *The expression of the emotions in man and animals*, de Darwin. També és significativa la llegenda que envolta una obra de Cameron, segons la qual un dels seus models es va posar malalt després de romandre quiet durant una bona quantitat d'hores fins que va aconseguir representar l'expressió que Cameron considerava adient: la desesperació.<sup>175</sup>



Fig. 49: Henry Peach Robinson: *Passejant*, 1887

<sup>175</sup> BAJAC, Quentin; *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*. Op. cit., pàg. 5.



Seguint aquesta línia, voldria destacar l'anàlisi que fa el filòsof François Soulages de l'obra de Cameron i que pot englobar altres fotògrafs victorians que treballaven amb paràmetres similars.

Soulages es pregunta per què molts historiadors s'entesten a definir Cameron com a retratista, quan ell considera que en primer lloc és una escenògrafa. El filòsof considera que Cameron utilitza la posada en escena en els diferents camps que aborda: «la quotidianitat, la cultura religiosa, la història i la literatura<sup>176</sup> de manera indefugible i discreta a la vegada».<sup>177</sup>

De fet, Cameron utilitza la teatralitat deixant oberta la porta a possibles interpretacions. Per exemple, a l'obra *Marie mother* (1867) apareix Mary Ann Hillier (serventa que va representar desenes de vegades el personatge de la Mare de Déu) amb la mirada desviada, com si mirés un infant que estaria fora de l'enquadrament de la imatge. Aquesta peça demostra l'ambigüitat de les obres de Cameron: es tracta d'un retrat de Mary Ann Hillier o de la representació de la Mare de Déu? És una foto de caire quotidià o de temàtica religiosa? Segons Soulages, el títol és el productor de sentit de l'obra que es veu finalment reforçat pel mitjà utilitzat, la fotografia:

«Aquesta foto és massivament teatre d'un instant; en això es distingeix de la pintura, tenint en compte la immediatesa de tota presa fotogràfica.»<sup>178</sup>

Soulages ens indica que la problemàtica encara es fa més evident quan Cameron fotografia personatges històrics com és el cas en diferents obres en què una actriu interpreta el personatge de la reina Maria Stuart. El filòsof considera que Cameron aposta per una fotografia artística la qual, en encarnar la reina, pugui representar per a l'espectador «el mateix paper que la foto verdadera de la reina».<sup>179</sup> Segons Soulages, és el seu art el que pot fer que la posada en escena pugui semblar tan real com una fotografia de reportatge. En aquest sentit, Soulages té la convicció que quan Cameron representava

---

<sup>176</sup> SOULAGES, François; *Estética de la fotografía. Op. cit.*, pàg. 72.

<sup>177</sup> *Ibíd.*, pàg. 73.

<sup>178</sup> *Ibíd.*, pàg. 74.

<sup>179</sup> *Ibíd.*, pàg. 75.

personatges històrics o bé feia fotografies partint dels poemes d'Alfred Tennyson, no tractava merament d'il·lustrar, sinó de recrear una obra d'art a partir de la història o la literatura.

Cal dir que Cameron era conscient que qualsevol retrat era una representació del personatge fotografiat, tal com diu Soulages:

«[...] el retrat de la dona desconeguda amb un turbant ens designa, no ja tal dona específica, sinó un tipus de dona representada; passem d'allò individual al que és típic i universal». <sup>180</sup>

Cameron va explotar aquest fet i el va dirigir al terreny artístic, elegint les qualitats estètiques que volia que tinguessin les seves peces. Soulages considera que Cameron va demostrar que un fotògraf podia ser artista, ja que «ser artista és escollir»: decidir la manera com capturar l'aparença visual del referent. <sup>181</sup>

Cameron treballava les seves fotografies com si fos una directora d'escena. La seva referència a Rembrandt no era amb el propòsit de copiar la pintura sinó, simplement d'acostar-se al seu ideal de bellesa. Com a directora, per tant, podia decidir com construir les seves composicions fotogràfiques per apropar-se a la qualitat artística dels pintors que admirava.

En definitiva, és evident que podem trobar una relació entre la forma de treballar dels fotògrafs victorians i altres disciplines artístiques com el teatre o la pintura: d'una banda, veiem com utilitzen elements com l'escenificació i la gestualitat dels models, i de l'altra, com tenen una voluntat artística d'acostar-se als gèneres i als temes de la pintura costumista de l'època, component les fotografies com si fossin veritables quadres de gènere. De fet, d'aquestes relacions, podríem deduir la procedència del propi nom: *tableaux*, en referència a la pintura; *vivant*, en referència al teatre. Curiosament, en l'art contemporani trobem una tendència que anomena *tableaux photographiques* la fotografia de mida gran, basada moltes vegades en escenificacions o referències a la pintura.

---

<sup>180</sup> Ibíd., pàg. 78.

<sup>181</sup> Ibíd., pàg. 80.

Finalment, una altra característica que també podem atribuir a bona part d'aquests fotògrafs era l'interès per fugir de la realitat i anar a la recerca de mons fantàstics, situant-se en el terreny dels somnis i les il·lusions:

«Totes aquestes fantasies fotogràfiques victorianes semblen fruit d'un somni, però d'un somni amb els ulls ben oberts. “La vida no és res més que un somni?”, es pregunta Carroll en una dedicatòria de *Through the Looking-Glass*. Perquè és en efecte a aquesta mateixa temptació de passar a l'altre costat del mirall que els fotògrafs victorians van sucumbir darrere seu, donant importància al terreny del somni i de l'imaginari, donant cos als éssers de llegenda i de ficció. Com Alícia, sabien sens dubte que els miralls no són solament superfícies fredes, amb reflexos objectius, sinó que es poden obrir a altres mons.»<sup>182</sup>

Cal dir que aquesta manera d'entendre la fotografia va tenir diversos detractors que van oposar-se directament als quadres fotogràfics. Van haver-hi dures crítiques referents a les tècniques de composició de negatius i a les fotografies escenificades. A França, la Société Photographique prohibia als seus membres exposar fotografies fetes amb aquestes tècniques, al·legant que l'ús de diferents negatius fotogràfics posava en perill la coherència formal del conjunt, cosa que en alguns casos realment succeïa, tal com podem veure en l'obra *The two ways of life*, de Rejlander (**fig. 30**) o en l'obra *A holiday in the wood*, de Robinson (**fig. 35**).

D'altra banda, nombroses veus es van aixecar per condemnar les incursions de la fotografia dins els dominis de la pintura, abordant temàtiques

---

<sup>182</sup> «Toutes ces fantaisies photographiques victoriennes semblent le produit d'un rêve, mais d'un rêve fait les yeux grands ouverts. “La vie n'est-elle donc qu'un rêve?”, s'interroge Carroll dans une dédicace pour ‘À travers le miroir’. Car c'est en effet à cette même tentation de passer de l'autre côté du miroir” qu'à sa suite les photographes victoriens ont succombé, en investissant le domaine du rêve et de l'imaginaire, en donnant corps à des êtres de légende et de fiction. Comme Alice, ils savaient sans doute que les miroirs ne sont pas seulement des surfaces froides, aux reflets objectifs, mais qu'il leur arrive d'ouvrir sur d'autres mondes.» BAJAC, Quentin; *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*. Op. cit., pàg. 22.

religioses, històriques o al·legòriques, que segons els crítics no pertocaven a aquest mitjà, el qual, si de cas, s'havia de centrar en les escenes contemporànies. És significativa la crítica a Rejlander que fa Thomas Sutton, membre influent de la Royal Photographic Society:

«Podeu triar una noia jove i bonica, cobrir-la i embolcallar-la d'art, fer-li adoptar una actitud voluptuosa, col·locar-li delicadament els dits allargats i anomenar-la *l'estiu*, però és un esforç en va, senyor Rejlander: aquesta jove no és *l'estiu*. És ben evident que es diu Jane Brown o Sophie Smith i que el que la vesteix no és res més que una disfressa.»<sup>183</sup>



Fig. 51: John Everett Millais: *Apple Blossom*, 1856-59

De la mateixa manera que Sutton, diferents fotògrafs i crítics consideraven que la imatge fotogràfica depenia ontològicament del món real i

---

<sup>183</sup> «Vous pouvez choisir une belle jeune femme, l'envelopper avec art dans une couverture, lui faire prendre une pose voluptueuse, arranger délicatement ses doigts effilés et l'appeler *l'Été*, mais c'est peine perdue, Mr. Rejlander: cette jeune femme n'est pas *l'Été*. Il apparaît fort évident qu'elle s'appelle Jane Brown ou Sophie Smith, que la draperie n'est qu'une couverture.» Thomas SUTTON citat per BAJAC, Quentin; *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienne* (1840–1880). *Op. cit.*, pàg. 20.

que, per tant, no li pertocava el domini de l'imaginari i de l'ideal. De fet, al final del segle XIX aquesta darrera visió es va anar imposant.

De tota manera, cal remarcar que l'ideari proposat per Rejlander i Robinson es va mantenir vigent a la Gran Bretanya durant més de vint anys, possiblement perquè coincidia amb el gust victorià. Per tant, seria discutible assegurar fins a quin punt les fotografies imitaven la pintura, ja que també es podria intuir que tots dos mitjans eren al servei d'una estètica dominant. Així mateix, la pintura també es veia influïda per la nova tècnica, i els pintors preraphaelistes no n'eren cap excepció, tal com es veu reflectit al llibre *Art and photography* (1968), d'Aaron Scharf, o a *Victorian photography, painting and poetry* (1995), de Lindsay Smith.

Per exemple, a l'obra de John Everett Millais *Apple Blossom* (1856–59) (**fig. 51**) es veu una composició campestre on les figures semblen *retallades* sobre el fons. Aquestes pintures fan pensar clarament en certes composicions fotogràfiques de Robinson –sobretot la que podem veure en l'obra *A holiday in the wood* (**fig. 35**)– fetes amb una suma d'elements diferents a partir d'un muntatge fragmentari; per tant, és molt possible que la combinació de diferents fotografies hagi estat un recurs utilitzat en aquest quadre.

Així mateix, el quadre de Watts *Death Crowning Innocence* (1896) (**fig. 53**) podria ser també un exemple de composició pictòrica influenciada per una obra fotogràfica: en l'obra de Watts l'artista introdueix unes ales al personatge que recorden probablement les fotografies de la seva amiga Cameron. Tant en les imatges que Cameron havia realitzat a Rachel (**fig. 37**) i Laura Gurney (nètes de la seva germana Sarah) com en l'obra de Watts, les ales serveixen per emmarcar els personatges, tot i que en el primer cas, aquestes fan d'embolcall de la figura de l'àngel, i en canvi, en la pintura són les ales negres de la mort.<sup>184</sup>

Sigui com sigui, és veritat que aquest corrent avui dia ens pot semblar carrincló, tot i així, no podem oblidar la bellesa de moltes de les composicions i la vigència que té actualment la fotografia construïda, el *collage* fotogràfic així com la ficció i la recerca de mons paral·lels. Tanmateix, tal com comenta Maire-

---

<sup>184</sup> HARKER, Margaret; *Garibaldi la confundió con una mendiga* dins HARKER, Margaret; *Margaret Cameron*. Ediciones Orbis, Barcelona 1990, pàg. 7.

Loup Sougez,<sup>185</sup> aquestes obres van ser «les primeres manifestacions d'un intent d'assimilació de la fotografia amb la pintura», fet que enriqueix la importància històrica d'aquesta tendència.



Fig. 52: John Everett Millais: *Ophelia*, 1852

D'altra banda, hem de tenir en compte que aquests artistes tan sols seguien una sèrie de convencions (estil i temàtica) que en el moment es creien necessàries perquè qualsevol obra fos considerada artística. Si ho mirem des d'aquest punt de vista veiem que en el fons hi havia una actitud molt interessant: el fet de considerar la fotografia només com un mitjà. Per tant, tal com assenyala el crític A. D. Coleman, aquest moviment fotogràfic «va ser el primer que es va oposar a la imposició del realisme com a imperatiu moral».<sup>186</sup>

Finalment, voldria destacar que la seva forma de treballar és similar a la que trobem en els artistes que estudiarem i, alhora, té molt a veure amb la forma que jo plantejo la meva producció. Hi ha elements, evidentment

---

<sup>185</sup> SOGUEZ, Marie-Loup; *Historia de la fotografía*. Ediciones Cátedra, Madrid 2001, pàg. 145.

<sup>186</sup> COLEMAN, A. D.; *El método dirigido. Notas para una definición* dins: RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Op. cit., pàg. 140.

actualitzats en el temps, que són comuns, com per exemple la creació ficcions, la construcció d'imatges a partir d'escenificacions, el tractament de totes les temàtiques que siguin a l'abast de l'artista i, finalment, la utilització de recursos pictòrics, o més ben dit, la producció d'una obra a la manera d'un pintor de gènere.



**Fig. 53:** George Frederick Watts: *Death Crowning Innocence* (1880)



**Fig. 54:** George Frederick Watts: *Choosing*, 1864





### 3.3. Simular realitats

Després de veure les propostes dels artistes victorians, canviaré totalment de context per situar-me en la contemporaneïtat. Els artistes que analitzo en aquest apartat també utilitzen escenificacions, però ho fan d'acord amb els plantejaments de la seva època. Per tant, veurem que un segle després, concretament en la dècada dels vuitanta, es recuperen la teatralitat i la ficció del *tableau vivant* com a estratègies artístiques i, tal com ja he dit en el primer capítol, se situen dins l'activitat fotogràfica postmoderna.

De fet, a partir dels anys setanta nombrosos artistes desenvolupen un treball dirigit a explorar els mecanismes de ficció del mitjà fotogràfic. La majoria dels treballs, tot i ser simptomàtics d'un moment social concret, defugen del registre d'una realitat exterior i se centren en la creació de realitats dins els estudis, a partir de la construcció de maquetes, petits escenaris o altres elements que simulen arquitectures, objectes o éssers reals que posteriorment seran fotografiats.

Normalment tots aquests platós són destruïts després de la captura fotogràfica, de manera que esdevé com a obra d'art definitiva la mateixa fotografia, la qual, per la qualitat de veracitat que se li adjudica, propicia que la imatge sembli el registre d'un entorn real. La simulació, per tant, queda amagada i apareix l'engany. L'espectador, a primera vista, sembla trobar-se davant d'una arquitectura, d'uns éssers vius reals o d'altres possibles elements

quan aquests no són res més que maquetes i naturaleses artificials. L'espectador, per tant, necessita un segon cop d'ull per poder percebre la construcció que hi ha al darrere del registre fotogràfic.

De fet, els artistes que analitzo en aquest capítol no volen provocar simplement l'engany sinó despertar el dubte a l'espectador que no sap si es troba davant d'una naturalesa real o fictícia. En aquest sentit, la voluntat dels artistes és forçar la visió de l'observador, potenciar una mirada crítica i analítica i evidenciar els mecanismes que s'amaguen darrere el dispositiu fotogràfic. En conseqüència, els treballs s'inscriuen en l'estètica del simulacre analitzada pel filòsof francès Jean Baudrillard, la qual no intenta reproduir la realitat exterior sinó d'elaborar espais ficticis que imiten o substitueixen –en el camp de la representació– els espais reals, essent plenament conscient del joc i de l'artifici. Per tant, les propostes també incideixen sobre la relació que hi ha entre realitat i ficció i posen en qüestió la nostra relació respecte de com percebem la veritat de les coses:

«Dissimular és fingir no tenir el que es té. Simular és fingir tenir el que no es té. Una cosa remet a una presència, l'altra, a una absència. Però la qüestió és més complicada, ja que simular no és fingir: "Aquell que fingeix una malaltia pot senzillament posar-se al llit i fer creure que està malalt. Aquell que simula una malaltia aparenta tenir-ne alguns símptomes". Així, doncs, fingir o dissimular deixen intacte el principi de realitat: hi ha una diferència clara, tot i que emmascarada. Per la seva banda, la simulació torna a qüestionar la diferència del que és "vertader" i el que és "fals", del que és "real" i el que és "imaginari". El que simula, ¿està o no està malalt posat que demostra "vertaders" símptomes?»<sup>187</sup>

Perquè, si bé, les maquetes que elaboren aquests artistes són còpies d'entorns que existeixen o que podrien haver existit, les imatges resultants tenen, en la majoria dels casos, la intenció d'evidenciar aspectes de la nostra

---

<sup>187</sup> BAUDRILLARD, Jean; *Cultura i simulacre* (trad. al castellà d'Antoni Vicens i Pedro Rovira). Editorial Kairós, Barcelona 1993 (4arta edició), pàg. 12.

societat i de la nostra forma de viure i, en conseqüència, no podem dir que ens enganyen o que ens diuen menys coses que els seus referents reals, en definitiva: plantegen qüestions sobre el que és autèntic o el que és fals.

D'altra banda, aquesta manera de treballar és el producte d'una hibridació de diferents tècniques artístiques, com és l'escultura, l'arquitectura, el teatre, la pintura i, finalment, la fotografia. De fet, podríem considerar que aquesta forma de treballar és hereva d'un dels sistemes més clàssics de simular realitats: el diorama, del qual, a tall de parèntesi, explicaré alguns detalls.

Aquest sistema d'escenificació –patentat el 1822 per Daguerre– es basa en la disposició d'un conjunt de materials i elements dins d'un petit teatre, amb un fons corb i amb efectes d'il·luminació, per crear d'aquesta forma un joc d'il·lusions que simulen un entorn real. El 1830 va començar a elaborar-lo en tres dimensions, amb la funció de mostrar esdeveniments històrics, festes tradicionals, paisatges, ciutats, etc., que servien tant per educar com per entretenir. Al cap d'una dècada es va introduir dins els museus d'història natural.

Aquest procediment, contemporani a la invenció de la fotografia, serà hereu d'altres artefactes similars –com és la llanterna màgica, el zoòtrop, el rotoscopi i el fenakitoscopi, entre altres– ideats per crear il·lusions òptiques, tots ells precedents directes de la invenció del cinema.

De fet, en tots aquests instruments la voluntat és clara: es parteix de la naturalesa fictícia dels models per idear un joc visual que produeixi en l'espectador l'efecte de trobar-se davant d'un model real. En definitiva: els instruments incorporen ja en el seu programari la ficció i, en conseqüència, la falsedat.

Per tant, podem afirmar que la ficció del diorama és equivalent a les ficcions que elaboren els artistes que analitzarem en aquest capítol. En les seves obres els escenaris simulen diferents realitats i tan aviat juguen amb l'ambigüitat representativa del que mostren com amb la veracitat que la fotografia li atorga.

Les seves peces tenen a veure amb escenes de teatre, es construeix un decorat, però en comptes que l'acció es produeixi davant d'un grup d'espectadors, aquesta es fa davant la càmera fotogràfica. El cinema, de fet, ha funcionat així des dels seus inicis, heretant la ficció del teatre. La fotografia, en

canvi, s'ha associat al document; per aquest motiu quan s'introdueix l'escenografia dins el seu funcionament, la ficció fàcilment es confon amb una situació real.

Així mateix, el fet que les peces es destrueixin després de fer el registre fotogràfic confereix a les imatges un valor de relíquia, i esdevenen un vestigi d'una cosa passada, allò que resta d'un entorn que ja no existeix: la fotografia passa a ser la «reproducció substituïda d'una realitat ja absent».<sup>188</sup>

Finalment, cal dir que els simulacres que elaboren els artistes que estudio no solament plantegen la qüestió de l'engany fotogràfic, sinó que alhora incideixen en molts altres aspectes –tant artístics com socials, polítics o filosòfics– que són els que m'han servit per estructurar el capítol en diferents apartats, els quals presento a continuació:<sup>189</sup>

**1. Documentar ficcions científiques i històriques:** en aquest apartat, les obres dels dos artistes que analitzo, Joan Fontcuberta i Hiroshi Sugimoto, elaboren –des de punts de vista molt diferents– ficcions fotogràfiques que tenen entre els seus objectius desvetllar els mecanismes en què s'ha assentat la història científica, social i política de la nostra civilització.

**2. Arquitectures fictícies:** en aquest segon apartat em centraré en els artistes James Casebere i Thomas Demand, els quals proposen un joc d'aparences a partir de registres fotogràfics de recreacions arquitectòniques. Aborden aspectes més amplis com la memòria social i col·lectiva o les connotacions perceptives dels espais.

**3. Paisatges ficticis:** aquest apartat el destinaré a l'obra de Gregoy Crewson, concretament a la sèrie *Natural Wonder* (1992–1997), en la qual a

---

<sup>188</sup> BRAVO, Laura; *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1974-2000)*. Metáforas del Movimiento. Madrid 2006, pàg. 188.

<sup>189</sup> Cal dir que tot i que considero que els artistes Laurie Simmons, David Levinthal o Paolo Ventura tenen molts trets en comú amb artistes com Casebere i Demand, no els he introduït en el capítol *Simular realitats* ja que en faré referència en el capítol *Joguines i maniquins*, on tot els artistes que analitzo introdueixen aquestes figures artificials en les seves escenificacions.

partir de la construcció de maquetes elabora tot un món fantàstic poblat d'animals i situacions estranyes.

**4. L'índex sota sospita:** l'últim apartat té com a guió l'anàlisi d'obres que no necessiten un referent real per recrear els seus simulacres, sinó que han estat elaborades a partir de tècniques digitals.



### 3.3.1. Documentar ficcions científiques i històriques

---

L'artista català **Joan Fontcuberta** ha dedicat bona part de la seva producció fotogràfica a evidenciar la fragilitat del realisme fotogràfic. En les seves fotografies la ficció es confon amb la realitat de tal manera que situa l'espectador en el terreny del dubte i l'ambigüitat.

De fet, el tema central de l'obra de Fontcuberta gira al voltat de la idea de *veritat* i la forma com l'home interpreta l'entorn real. Concretament, la fotografia ha estat considerada un instrument bàsic per entendre i mostrar-nos la realitat que ens envolta. Fontcuberta utilitza aquest fet per qüestionar precisament aquesta pretesa objectivitat i evidenciar que les fotografies no sempre ens diuen la *veritat*.

Fontcuberta, així com Demand, utilitza la fotografia per crear simulacres i ho fa per construir diferents històries en les quals parodia algunes àrees del coneixement humà: la ciència i la museística.

*Herbarium* (1984) és un dels primers projectes en què l'artista va incidir en aquests aspectes. L'obra en qüestió ens mostra un seguit d'imatges que recorden les fotografies de botànica fetes per Karl Blossfeld (1865–1932), considerat un dels fotògrafs més destacats de l'estil anomenat *nova objectivitat*.

Cal dir que la preocupació de Blossfeld, tot i fer un treball fotogràfic sobre plantes exhaustiu i rigorós, no era ni científica, ni artística. Ell, com a professor de l'assignatura de Modelatge segons Plantes Vives en el Reial Museu d'Arts i Oficis de Berlín, les fotografies li servien per mostrar als alumnes que l'escultura i la forja ornamental podien estar inspirades per les formes de la naturalesa, tal com succeïa amb l'estil arquitectònic d'aquest període, l'*art nouveau*. Blossfeld fotografiava les plantes per estalviar-se el fet de dur-les físicament a classe. Per tant, perquè les fotografies s'ajustessin als seus propòsits, les feia amb un alt grau de nitidesa, capturant fragments concrets davant de fons llisos, cercant la màxima fidelitat amb la realitat i aconseguint així una fotografia quasi científica.

Blossfeld va publicar les fotografies en dos llibres, *Urformen der Kunst* (1928) i *Wundergarten der Natur* (1932) i, curiosament, la seva obra, que en principi no tenia pretensions artístiques, va ser considerada com un referent clau de la *nova objectivitat*.

Tornant a l'obra de Fontcuberta, més que un homenatge a Blossfeld, el seu projecte és una revisió a la tradició de la fotografia documental. Les fotografies estan fetes seguint els mateixos paràmetres de Blossfeld i de la *nova objectivitat*: fons clars i homogenis, frontalitat i nitidesa. Però, la diferència és que els elements fotografiats, tot i que a primer cop d'ull semblen plantes, en realitat no ho són. Les *pseudoplantes* que Fontcuberta ens presenta són petites escultures fetes amb objectes industrials units amb plantes, ossos i altres restes d'animals trobats a la perifèria de la ciutat de Barcelona. Aquests petits *assemblages* estan fets amb la finalitat de ser fotografiats i posteriorment destruïts, per tant, només existeixen com a documents fotogràfics. Per titular-los utilitza un llenguatge que parteix de nomenclatures llatines similar al de la catalogació científica, parodiant, així, el sistema binòmic de classificació ideat per Carl von Linné en el segle XVIII. De fet, els significats són en alguns casos homenatges velats a artistes i amics –per exemple, Flor Miguera, amb referència a l'artista Pere Formiguera–, al·lusions directes als vegetals fotografiats per Blossfeldt, o referències a les seves pròpies creacions fictícies. D'altra banda, l'estructura de les escultures segueix l'ordre comú de les plantes –la flor, la tija i les fulles– llevat que, per exemple, a la *Lavanda angustifolia* (**fig. 56**) el que detectem com la flor és el cap d'una tortuga i el que correspon a la fulla i la tija, és una col.

En aquest sentit, podem trobar un lligam conceptual entre Blossfeld i Fontcuberta, ja que tots dos juguen amb l'il·lusionisme: el primer fotografiava plantes que semblaven ornaments arquitectònics, mentre que el segon utilitza tot tipus d'objectes per fabricar artefactes que semblin plantes. Fontcuberta, per tant, construeix naturaleses artificials dins del seu taller, «assignant-se», tal com diu ell, «simbòlicament així el paper de dissenyador genètic, recreant de nou les espècies coincidents amb un "paisatge alterat per l'home"». <sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> FONTCUBERTA, Joan; *Contravisiones: la fotografía otra* dins FONTCUBERTA, Joan; *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artefacto*. Mestizo, Murcia 1998, pàg. 53.



De fet, podem dir que en l'obra de Fontcuberta s'hi detecten múltiples focus d'interès. D'una banda, es denoten referents artístics procedents de la modernitat, com poden ser els *ready-made* duchampians, els *cadàvers exquisits* surrealistes i, d'una forma més incisiva, l'estètica de la fotografia documental. També podem veure com l'artista explora l'àmbit de la ficció, la fantasia i la monstruositat, per situar la seva obra en el terreny del joc i el simulacre. Finalment, aquest cúmul d'estrats li serveix, alhora, per reflexionar sobre els avenços científics en relació amb la nostra visió romàntica de la naturalesa. Les plantes de Fontcuberta evidencien una realitat social actual: que la naturalesa avui dia també pot ser creada en els laboratoris.

Per reunir tots aquests elements juga amb la veracitat que s'atorga al mitjà fotogràfic i amb la resposta confiada de l'espectador: una d'aquestes fotografies aïllada pot ser vista com un document vertader de botànica, és la seva presentació seriada que ens revela la ficció que s'hi amaga al darrere. Per tant, les fotografies de Fontcuberta necessiten un espectador atent, ja que l'engany i el simulacre són inherents a la seva obra.

És interessant detectar com darrere l'aparent bellesa de les imatges, hi ha soterrat tot un pòsit conceptual. En aquest sentit, l'obra no cau ni en evidència ni en l'espectacle, sinó que l'engany resta amagat amb subtilesa i és això el que fa que la seva obra se situï en el terreny de l'humor i la ironia.

En definitiva, *Herbarium*, és en primer lloc una paròdia a la fotografia científica –en aquest cas la de botànica– i, en segon lloc, i de forma punyent, als corrents fotogràfics documentals, ja que s'evidencia que l'engany i la manipulació sempre són possibles. Precisament, aquesta obra incita l'espectador a qüestionar la credibilitat del document fotogràfic i, per tant, a reflexionar sobre l'autoritat de la tècnica i la ciència com a generadors de coneixement objectiu. Alhora ens evidencia la forma com mirem les imatges: la rutina i la rapidesa amb què acostumem a observar-les fa que ens creguem, sense rumiar-ho, el que ens mostren.



Fig. 55: Joan Fontcuberta: Herbarium (*Braohypoda Frustrata*), 1984



Fig. 56: Joan Fontcuberta: Herbarium (*Lavandula Angustofolia*), 1984

Tots aquests conceptes plantejats a *Herbarium* s'amplien en el projecte *Fauna secreta*, fet conjuntament amb Pere Formiguera, el qual és un dels treballs més significatius de l'artista.

*Fauna secreta* s'inicia el 1985 i es presenta del 1985 al 1990 a diversos museus d'arreu del món, dels quals destaca el MoMA de Nova York, el 1988. El projecte va tenir com a fil conductor la història fictícia del professor Ameisenhaufen, el qual va dedicar la seva vida a l'estudi d'espècies desconegudes. Aquest poc conegut zoòleg alemany va recopilar una gran quantitat d'informació que va quedar inconeguda després de l'accident en què va perdre la vida –sense que se'n trobés el cos– i del posterior incendi de casa seva, durant el qual se suposa que va desaparèixer una gran part del seu arxiu. Segons el relat fictici, Formiguera i Fontcuberta van descobrir l'altra part de l'arxiu a l'antiga casa de Helen, la qual va ser el gran amor del professor.

Curiosament, Ameisenhaufen significa 'formiguer' i Von Kubert, cognom de l'ajudant del professor, té una semblança fonètica gairebé idèntica a Fontcuberta. És a dir, tots dos artistes construeixen els seus *alter ego* per presentar aquesta obra polifacètica, materialitzada en una instal·lació pluridisciplinària que té com a finalitat presentar –com si es tractés de

documentació científica– un bestiari imaginari a partir de fotografies groguenques, radiografies, dibuixos de camp, mapes de viatges, fitxes zoològiques dels animals, textos, gravacions sonores, vídeos, instruments de laboratori, correspondència i, fins i tot, animals dissecats.

El conjunt presentat tenia l'aspecte d'exposició de ciències naturals, fent al·lusió clara als gabinets de curiositats del segle XVII, a partir de vitrines abarrotades d'informació on es detallava de forma específica cadascun dels descobriments dels professors, utilitzant el mateix llenguatge que el de la investigació científica o, més concretament, el de la catalogació museística.

Per tant, *Fauna*, de la mateixa manera que *Herbarium*, consisteix en una apropiació de la retòrica pròpia de la ciència, en aquest cas de l'àmbit zoològic, per establir un pols entre el poder de la institució museu com a font de coneixement, la veracitat de la documentació fotogràfica i la capacitat de reacció de l'espectador. Aquesta idea s'accentua en el moment en què el projecte és presentat en el Museu de Zoologia de Barcelona (1989) o en el Museu Nacional de Ciències Naturals de Madrid (1990).

Cal dir que les institucions científiques fins al moment han tingut la capacitat de conservar certa autoritat moral. La ciència, en cada moment històric –sobretot des de la il·lustració– ha determinat la visió que la humanitat té de la realitat. Aquesta mostra, precisament, soccava aquest aspecte i invita l'espectador a reflexionar sobre la confiança que es diposita en els descobriments científics i tot el que la institució museística estableix com a vertader.

A part d'aquesta relació amb la ciència, *Fauna* conté altres aspectes que doten l'obra d'una gran complexitat.

En primer lloc, l'obra està plantejada a partir d'un relat imaginari que li proporciona un caràcter volgudament narratiu. A aquest aspecte s'hi suma la seva formalització que, evidentment, es planteja com una gran posada en escena, en què la teatralitat i el simulacre van agafats de la mà. Per exemple, les fotografies dels pseudoanimals no han estat manipulades digitalment, aquests éssers realment existeixen: un taxidermista s'ha encarregat de fabricar aquest bestiari, sumant diferents parts d'animals amb altres elements. El resultat són criatures del tot fantàstiques fotografiades al costat del seu

descobridor, el professor Amaisenhausen, o sent examinades en laboratoris científics.

D'altra banda, podem constatar que l'obra s'inspira tant en el bestiari mitològic o medieval constituït per éssers amb poders extraordinaris (dracs, hidres, etc.), que molts cops estan formats per la hibridació d'espècies diferents (sirenes, basiliscs, centaures, etc.), com també en el món de la criptozoologia, és a dir, la *pseudociència* que estudia els animals *amagats* o *desconeguts*, com poden ser el monstre del llac Ness o el leti.

Cal dir que aquestes dues vies abans esmentades tenen un punt comú: la relació amb un *inconscient imaginari*, una fantasia col·lectiva, que, des de les pintures rupestres, ha perseguit la humanitat. És a dir, *Fauna* podria ser considerada com una mena de recopilació d'un *imaginari primitiu*, que és comú a totes les cultures i a tots els moments històrics. Aquestes idees es poden relacionar amb tots aquells éssers sobrenaturals que han poblat la imaginació de la humanitat des dels seus inicis: tal com poden ser les *deïtats*, els *daimons* (éssers mediadors entre els humans i els déus), fades, etc.<sup>191</sup>

De fet, l'obra en qüestió segueix una tradició artística basada en la creació d'un univers morfològic poblat per éssers fantàstics. Arcimboldo, Brueghel, El Bosco i Miró en són exemples clars. En aquesta línia és interessant veure com Pere Alberch, científic i amic dels artistes, descriu d'aquesta forma la recerca d'Amaisenhausen:

«De fet, els seus viatges no van ser pel món exterior; la Fauna d'Amaisenhausen reflecteix un viatge a través dels nostres somnis i de les nostres fantasies interiors.»<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> Per més informació sobre el món de l'*imaginari col·lectiu* veure:

HARPUR, Patrick; *El fuego secreto de los filósofos* (trad. al castellà de Fernando Almansa Salomó). Ediciones Atalanta, Vilaür (Girona) 2005.

HARPUR, Patrick; *Realidad daimónica* (trad. al castellà d'Isabel Margelí). Ediciones Atalanta, Vilaür (Girona) 2007.

<sup>192</sup> ALBERCH, Pere; *Un bestiario surrealista y conceptual* dins FONTCUBERTA, Joan; *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Mestizo, Murcia 1998, pàg. 150.

Formalment, veiem com el bestiar ideat pels dos artistes es pot classificar en tres grups: tenim criatures amb un clar referent mitològic –com pot ser el *Pirofagus catalanae*, en relació directa amb els dracs medievals–, altres de basades en la deformació d’una sola forma animal –per exemple, l’*Hermafrotaurus autositarius*, un bòvid amb dos cossos i un sol cap– i, en tercer lloc, la categoria més gran que correspon a les bèsties formades per la hibridació de diferents espècies –com pot ser el *Centaurus neandertalensis*, un mamífer compost de cos de cavall i tors i cap de simi (**fig. 58**).

Per tant, detectem en tots aquests éssers un interès per les formes que s’allunyen de la normalitat, és a dir, allò que es considera anormal i, per consegüent, monstruós. Però, tal com es pregunta Alberch: què és la normalitat?

«Al cap i a la fi, si la naturalesa era capaç de generar dinosaures voladors com els pterodàctils, per què hem de dubtar dels elefants voladors (*Aerofants*) documentats per Fontcuberta i Formiguera? Podem definir els límits del que és possible a la naturalesa? Quina relació existeix entre el que és real i el que és imaginari? La imaginació humana ha estat una rica font de noves formes: espècies que podrien haver existit, però que no es van produir.»<sup>193</sup>

En aquest sentit, Fontcuberta i Formiguera qüestionen què s’entén per *normal* o *anormal*, sobretot en l’actualitat, en què les investigacions científiques són capaces de crear vegetals i, fins i tot, animals en el laboratori. Així com casos més dramàtics com les bombes nuclears o diferents problemes amb la radiació o contaminació que han originat profundes malformacions en els éssers vius.

D’altra banda, i en un altre nivell de lectura, podem establir una relació curiosa entre la tècnica fotogràfica i el món fantàstic. Cal dir que des dels inicis s’ha atorgat a la fotografia –tot i saber que la seva tècnica es basava en l’òptica i en la química– una qualitat màgica i misteriosa. Famoses són les fotografies del principi del segle de retrats familiars en què apareixen llums que

---

<sup>193</sup> Ibíd., pag. 149.

s'atribueixen a espectres, o les fotografies de difunts fetes per captar l'ànima de la persona retratada.

Tots dos artistes, en aquest sentit, sembla que vulguin reunir irònicament la qualitat científica i documental de la fotografia amb la seva qualitat màgica i mítica.

Finalment, m'agradaria constatar la voluntat lúdica que es respira en tota l'obra: Fontcuberta i Formiguera juguen amb la imaginació i l'espectador, així com amb el goig que suposa anar descobrint de mica en mica els engranatges que s'amaguen darrere de cadascuna de les creacions morfològiques.

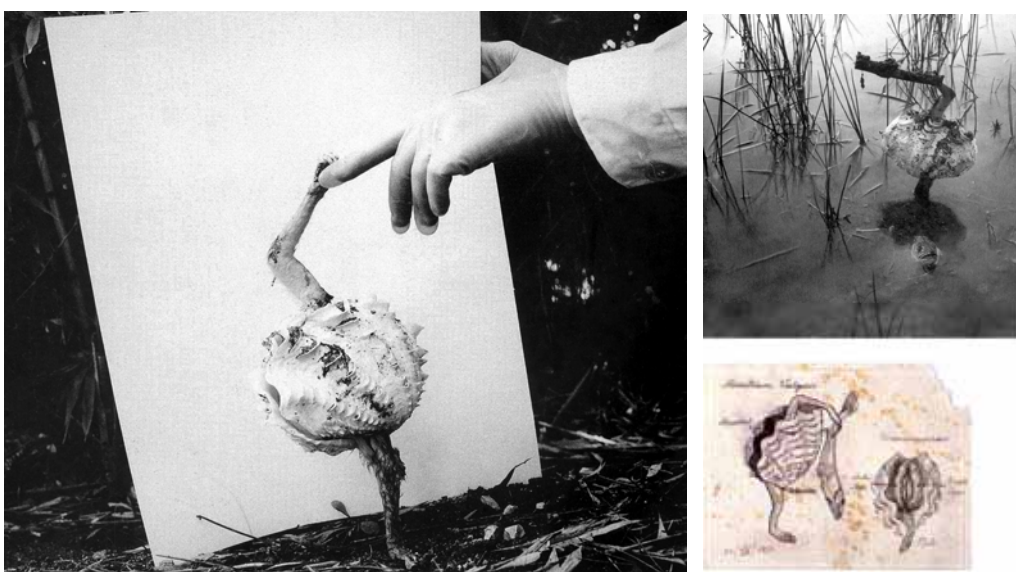


Fig. 57: Joan Fontcuberta i Pere Formiguera; *Fauna secreta (Micostrium vulgaris)*, 1985

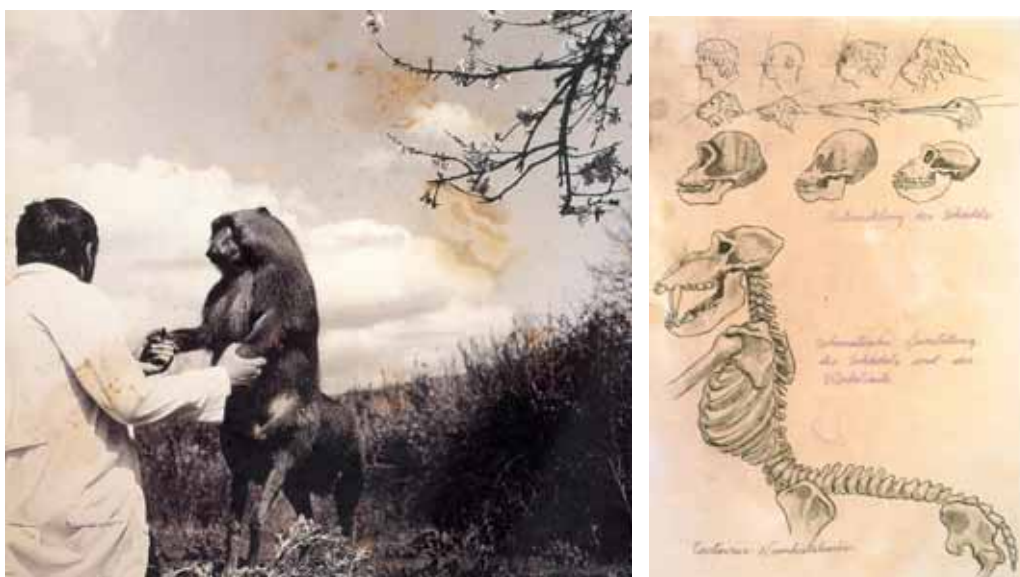


Fig. 58: Joan Fontcuberta i Pere Formiguera; *Fauna secreta (Centaurus Neandentalensis)*, 1985



Fig. 59: Joan Fontcuberta i Pere Formiguera; *Fauna secreta*. Instal·lació en el Museu Rodpath, Montreal, 1999.

També voldria parlar d'una altra obra de Fontcuberta que novament s'inscriu en la pràctica del simulacre. La sèrie en qüestió es titula *Constel·lacions* (1993) i, tal com indica el títol, el que a primer cop d'ull veiem són cels estrellats (**fig. 60**).

Hem de tenir en compte que tant la càmera fotogràfica, com el telescopi representen el triomf de l'òptica. La fotografia astronòmica, amb el seu rigor, constitueix per a l'home una font de coneixement que no deixa de proporcionar la bellesa poètica que atribuïm a les estrelles.

Quant a les constel·lacions que ens presenta Fontcuberta, a aquestes no els manca bellesa, però és enganyosa –potser també com la nostra visió dels astres. Les fotografies no han estat fetes amb astrotelescopis, sinó que aquestes imatges no són res més que la còpia directa dels insectes que van quedar aixafats en el parabrisa del cotxe de Fontcuberta durant les travessies que feia per l'autopista a l'estiu. Així, la immensitat de l'univers queda reduïda a un acte quotidià, el qual, no per aquest motiu, és menys poètic, tal com comenta Fontcuberta:

«L'efecte d'aquest camp de cadàvers sacrificats a la velocitat del viatge és sens dubte una imatge poètica que

reuneix allò romàntic amb allò macabre, l'esplendor i la misèria de l'univers.»<sup>194</sup>

D'altra banda, per obtenir aquestes fotografies no s'han sensibilitzat plaques, ni les imatges han estat capturades per la càmera fotogràfica, sinó que és el registre de les taques que hi havia en un fragment de vidre que se situa directament sobre el paper sensible, és a dir, utilitzant el mètode del *fotograma*.



**Fig. 60:** Joan Fontcuberta; *Constel·lacions* (MN 56: Lyra (NGC6779) AR 19h 16,6 min. / D + 30 ° 11'), 1993

---

<sup>194</sup> FONTCUBERTA, Joan; *Constel·lacions* dins FONTCUBERTA, Joan; GOMEZ, Nadine; JARAUTA, Francisco; SAND, Michael; *Contranatura. Joan Fontcuberta*. Actar, Alacant 2001, pàg. 69.



En aquest sentit, és curiós veure com Fontcuberta evidencia que fins i tot la condició de petjada pot portar cap a l'ambigüitat, la confusió i fins i tot l'engany. Per tant, el concepte d'índex com a element que defineix l'ontologia del procés fotogràfic –tal com Krauss i Dubois suggereixen– queda desmantellat en l'obra de Fontcuberta:

«*Constel·lacions* demostra que fins i tot les petjades poden ser equívokes, que empremtes tan properes a la realitat material poden desorientar i portar-nos al miratge.»<sup>195</sup>

Per tant, Fontcuberta ens demostra que la veracitat fotogràfica queda un altre cop posada en dubte. En definitiva, l'artista tant a *Herbarium*, *Fauna secreta* com a *Constel·lacions*, utilitza el simulacre fotogràfic per crear una tensió entre el que és natural i el que és artificial, entre la realitat i la ficció, entre l'autenticitat i la falsificació, amb la finalitat de qüestionar les condicions socials que determinen la nostra credibilitat i debatre, alhora, la relació que l'art manté amb el concepte de *veritat*.

---

Des d'una formalització totalment diferent, les sèries fotogràfiques *Dioramas (Diorames)* i *Wax Museums (Museus de cera)* de l'artista japonès **Hiroshi Sugimoto** plantegen també ambigüitats entre ficció i realitat. Sugimoto ha desenvolupant un treball fotogràfic interessant centrant-se en temes com el temps, la memòria o la història de la representació.

En aquest sentit, les obres *Diorames* i *Museus de cera* en són clars exemples. En les dues sèries l'artista obté fotografies a partir de models que representen, en certa manera, una visió de la història del planeta i la humanitat. Els referents fotografiats són concretament diorames del Museu Americà d'Història Natural i escultures de cera del Museu de Cera de Madame Tussaud.

És a dir, els éssers vius (animals, plantes i personatges) que veiem a les imatges són en realitat escenificacions en dues o tres dimensions. Per tant, objectes inanimats, que curiosament, en veure'ls fotografiats ens remetent a la

---

<sup>195</sup> *Ibíd.*, pàg. 69.

realitat. De fet, són una mena de *natures mortes* que precisament recobren vida a partir del simulacre fotogràfic.

Així podem veure, tal com succeïa en l'obra de Fontcuberta, que la fotografia no parteix d'un entorn real, sinó que es basa en el registre d'objectes artificials que imiten la natura i que alhora il·lustren capítols de la nostra història. D'aquesta manera les fotografies esdevenen la representació d'una forma concreta de percebre el món: la que ens ofereixen els museus d'història natural i els museus de cera.

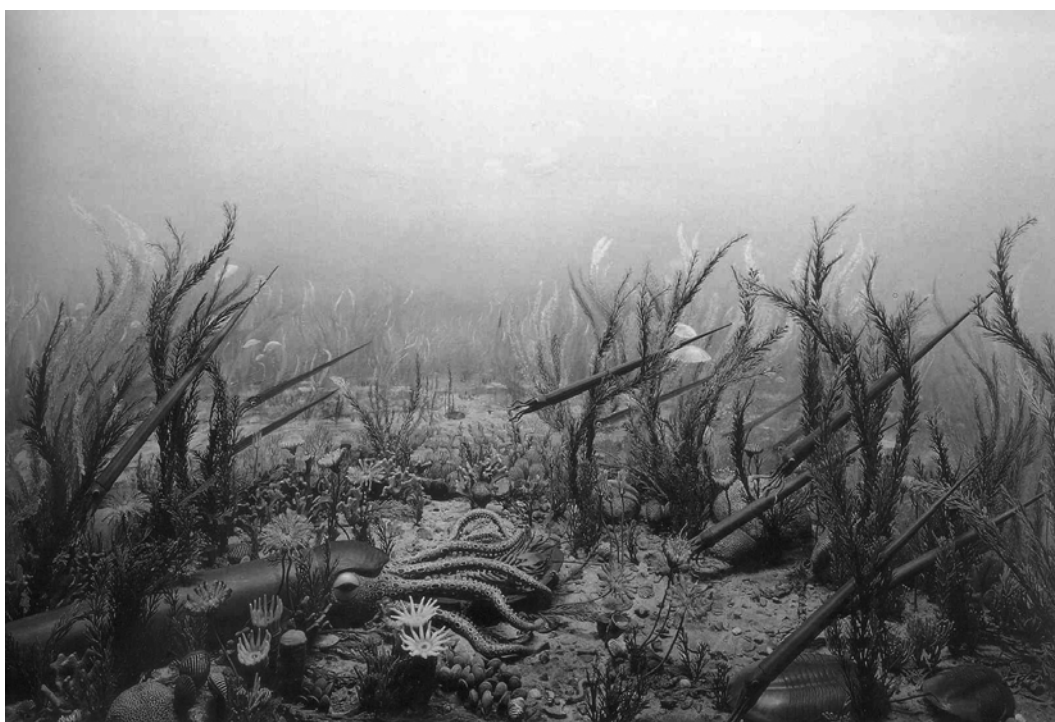


Fig. 61: Hiroshi Sugimoto: *Dioramas (Ordovician Period)* 1992.

Cal dir que els museus de cera són el resultat d'un gust per composicions escenogràfiques, iniciades en el segle XVIII, on es combina la pintura, l'escultura, les arts escèniques i el *tableau vivant*. El museu Madame Tussaud és el més popular. El museu de cera tenia –i, de fet, encara té– la voluntat de fixar celebritats, fets i moment històrics representatius d'una època. Aquesta voluntat de copiar un fragment de la realitat és una constant en la història d'Occident que es remunta als retrats de cera de l'antiguitat romana. La fotografia, de fet, ha estat la tècnica que ha acabat absorbint aquesta lluita pel realisme.

En aquestes dues sèries Sugimoto reuneix la pugna entre la fotografia i l'escultura (en aquest cas, la de cera) per aconseguir el màxim mimetisme amb la realitat o, potser, per aconseguir la màxima teatralitat possible.

Cal dir que ben aviat l'espectador detecta que certs personatges –com per exemple *The brides in the bath murderer* (*Les núvies a la banyera de l'assassí*) (fig. 62)– o certs animals –com per exemple *Ordovician Period* (fig. 61)– l'artista, evidentment, no els ha pogut fotografiar i és en aquest sentit que el seu realisme ens sorprèn i ens inquieta. L'escriptor i crític Jacinto Lageira ens dóna una explicació concreta sobre aquest aspecte:

«Les seves imatges resulten pertorbadores no tant perquè es tracta de fotografies d'escenes realistes que van existir o podrien haver existit, com pel fet de ser fotografies d'escenes que mai han existit i mai existiran.»<sup>196</sup>

Segons Lageira, la qualitat pertorbadora de les imatges rau en el fet que són una representació d'una representació. Les situacions que ens relaten les imatges no necessàriament han d'haver existit; el que veiem són escenificacions de relats d'història natural, social i política que Sugimoto interpreta segons el seu caprici. El simulacre, per tant, és doble. La fotografia és el registre d'una ficció: la còpia d'una còpia.

En aquest sentit, l'artista ens evidencia que la història de les representacions –pictòriques, escultòriques o fotogràfiques– no són res més que construccions que en cap cas no podem percebre com a objectives i reals. La seva obra, de fet, es mou entre la suposada objectivitat de la imatge fotogràfica en relació amb l'artificialitat dels models fotografiats. Tota la seva obra és un cúmul de ficcions que juguen amb l'il·lusionisme de la nostra visió. De fet, Sugimoto confereix un caràcter teatral a tot el registre fotogràfic. Tant el paper en blanc i negre, l'enquadrament de la imatge, el temps d'exposició com

---

<sup>196</sup> LAGEIRA, Jacinto; *Lo fiyo y lo moviente* dins BROUGHER, Kerry; HAY HALPER, Peter; LAGEIRA, Jacinto; TATA HUICI, Helena; YAU, John; *Sugimoto* (trad. al castellà de Santiago García, Russell B. Sacks, Alfredo Taberna i Elvira Villena). Fundació la Caixa, Barcelona 1998, pàg. 71.

la llum que utilitza proporcionen a la imatge un caràcter volgudament teatral i dramàtic.

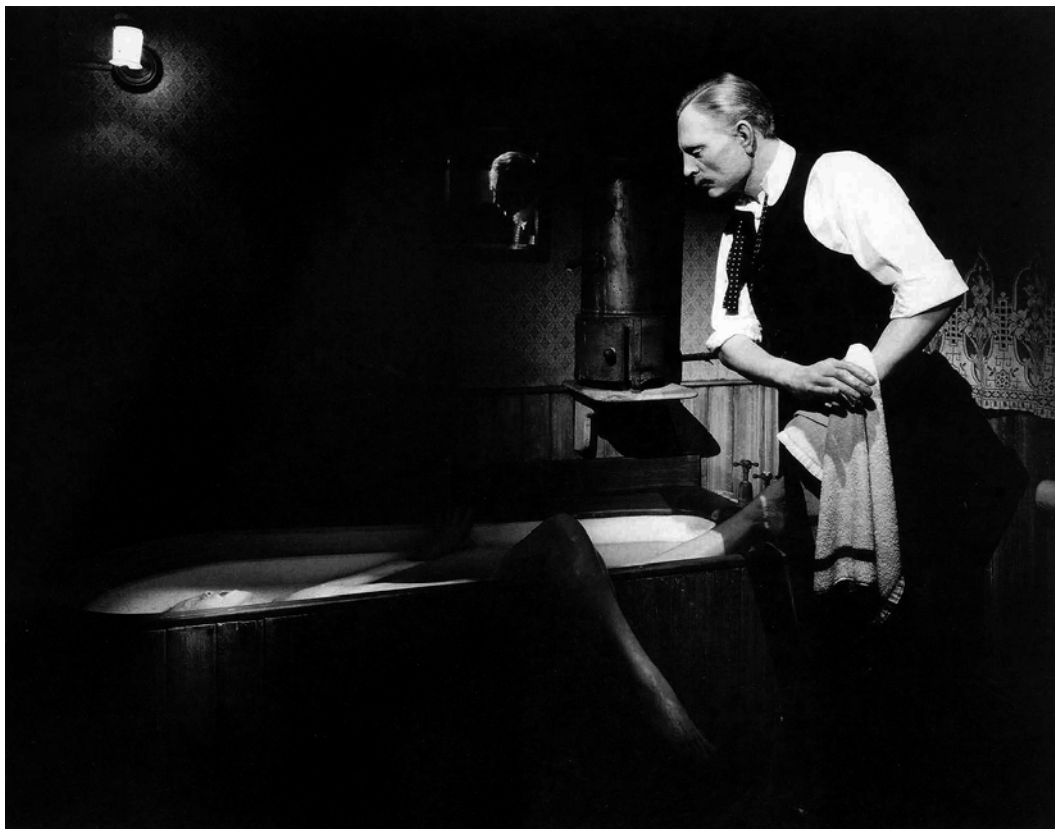


Fig. 62: Hiroshi Sugimoto: *Wax Museums (The Brides in the Bath Murderer)*, 1994.

La nitidesa de la fotografia sembla dotar la imatge d'una gran dosi de realisme. Hem de pensar que Sugimoto utilitza una càmera estenopeica (una gran caixa de fusta amb plaques sensibles utilitzada al final del segle XIX i principi del XX), i amplia sempre a la mateixa mida les còpies: 51 x 61 cm, la màxima sense perdre gens de nitidesa.

En canvi, la il·luminació –que en els *Museus de cera* sovint és focal i crea claroscurs– ens assenyala que la imatge és fruit d'una teatralització. D'aquesta manera l'ambigüitat és servida.

D'una altra banda, les imatges desprenen un gran silenci, un temps mort. De fet, són el resultat d'una doble aturada espacial i temporal. Sugimoto no sols fixa el continu moviment que ens envolta, sinó que registra el que ja ha estat fixat anteriorment. El seu treball, de fet, es planteja com una dialèctica entre el que es mou i el que roman quiet. Les seves conegudes fotografies de *Mars* i

*Sales de cine* ja indiquen aquest interès: els mars poden llegir-se com una metàfora del moviment continu de l'aigua i el blanc intens que apareix a la pantalla de les sales de cine condensa tot el transcurs d'un film. En els *Diorames* i *Museus de cera*, en canvi, el pòsit que queda retingut a la imatge és la història evolutiva de l'ésser humà, la reconstrucció, tot i que parcial, dels fenòmens naturals i dels esdeveniments històrics.



Fig. 63: Hiroshi Sugimoto: *Wax Museums* (Dr. Helmut Kolh, Ruud Lubbers, Lord Carrington GCMG, François Mitterrand), 1994.

Així, la poètica de les imatges de Sugimoto és la de la memòria, les seves fotografies reconstrueixen una memòria històrica i social, una preocupació constant en el pensament de la humanitat, sobretot, des de la il·lustració, dins d'un món en permanent canvi i transformació:

«Si la història de l'home transcorre en un constant canvi, és inútil que vulguem fixar-la en el temps, ja que no existeix sinó a través de les seves successives lectures. Però

perquè certs esdeveniments no caiguin en l'oblit hem de fixar aquest canvi. Aquesta dialèctica immutable entre el que evoluciona i el que s'ha de mantenir, entre el que canvia i el que ha de mantenir-se estable, entre el que és efímer i el que és perdurable, bé podria ser l'estructura del món ocult sota el vel de les seves aparences.»<sup>197</sup>

Curiosament, Sugimoto, en una entrevista, ironitza precisament sobre aquest aspecte. L'artista proposa l'edició d'un llibre sobre aquestes dues sèries, el qual descriu de la manera següent:

«El títol podria ser *Guia per al primer visitant*. Contindrà una història breu de l'aparició de la vida en aquest planeta, des del començament de la vida orgànica sota l'aigua fins a la forma en què han evolucionat els éssers humans. La segona part mostrarà la societat humana i les seves activitats: assassinats, execucions, famílies reals, polítics, etc., (riures). [...] El llibre proporcionarà als futurs visitants d'aquest planeta una idea de la història de la vida i de la forma en què els humans van dominar el globus... Tot és una farsa.»<sup>198</sup>

Sugimoto no sembla que aclareixi què és una farsa, les fotografies, les reconstruccions en cera o la pròpia història. En certa manera, l'ambigüitat torna a aparèixer.

---

<sup>197</sup> LAGEIRA, Jacinto; *Lo fijo y lo moviente* dins BROUGHER, Kerry; HAY HALPER, Peter; LAGEIRA, Jacinto; TATA HUICI, Helena; YAU, John; *Sugimoto. Op cit.*, pàg. 75.

<sup>198</sup> TATAY HUICI, Helena; *Conversaciones con Hiroshi Sugimoto* dins BROUGHER, Kerry; HAY HALPER, Peter; LAGEIRA, Jacinto; TATA HUICI, Helena; YAU, John; *Sugimoto*. Fundació la Caixa, Barcelona 1998, pàg. 19.

### 3.3.2. Arquitectures fictícies

---

L'obra de l'artista alemany **Thomas Demand** és significativa pel que fa a la creació de ficcions fotogràfiques a partir de la construcció de maquetes d'arquitectures i espais interiors.

Si bé a les imatges de Demand veiem representats elements o espais del nostre entorn quotidià, com ara habitacions, despatxos, racons de casa, aparells industrials, etc., aquests no són res més que reproduccions fetes amb cartó, paper i làmines de metall.

Demand fabrica, amb una gran precisió, tots aquests elements amb l'única finalitat de ser capturats per la càmera. Les fotografies, per tant, són el registre d'un entorn completament artificial.

De fet, els espais que veiem representats estan banyats per una llum clara i homogènia que dota tota l'obra d'una sensació d'impersonalitat i fredor. Tant la llum com el color i la tonalitat dels elements provoquen una sensació d'estranyesa que fa replantejar a l'observador el que realment està observant.

Cal dir que Demand amplia les seves fotografies a gran format —*Simulator* (2003), una de les més grans, fa 300 x 429 cm— sense amagar la veritable natura de l'objecte representat: s'hi poden detectar, per exemple, els plecs del paper o la manca de rigidesa dels objectes. Tot i així, aquests mínims detalls són visibles si l'espectador està prèviament informat i sap que tot plegat és un simulacre, una construcció fotogràfica.

En aquest sentit podem dir que Demand no busca crear una il·lusió perfecta, sinó situar l'espectador en el terreny de l'ambigüitat i el dubte, i cal una mirada atenta per percebre l'artificialitat de l'escena fotografiada.

De fet, els objectes que es veuen representats ens són alhora familiars i aliens. La normalitat que es capta en un primer cop d'ull de seguida es torna estranya i anormal. Hem de tenir en compte que per construir aquests espais Demand treballa amb models fotogràfics que llavors sintetitza a partir d'un

procés de geometrització que el condueix cap a formes minimalistes que evoquen l'estètica del modernisme i la Bauhaus.

Els objectes que fabrica són elaborats a partir d'elements geomètrics i formes pures i els espais on aquests estan situats són buits, asèptics i deshabitats; és a dir, sense cap rastre que indiqui presència humana. Alhora, els objectes són modelats per una il·luminació estranyament artificial, capaç de dotar l'escena un aire teatral.

En definitiva, la sensació de tot plegat és la d'un temps congelat, d'un entorn irreal. El teòric francès, Régis Durand qualifica aquest aspecte com la «défamiliarisation du familier»: allò que a primer cop d'ull ens sembla quotidià passa a ser forà i desconcertant.<sup>199</sup>

Cal dir que Demand centra tot l'interès en la construcció de la maqueta, obviant altres mecanismes de manipulació fotogràfica com és l'edició digital. Hem de tenir en compte que els objectes representats estan elaborats a la mida real, cosa que li permet accentuar el caràcter escenogràfic de la imatge, forçant fins al límit la relació entre la realitat i la ficció.

D'altra banda, és interessant veure quins són els models que Demand utilitza per a les seves construccions; segons l'artista, les construccions que elabora pertanyen a una mena «d'*inconscient col·lectiu*».<sup>200</sup>

Podem veure, d'altra banda, com els títols de les obres moltes vegades defineixen directament l'espai representat, com si aquest fos l'estereotip, la idea mental que tenim de l'espai en qüestió: *Büro (oficina)* (1995), *Zimmer (habitació)* (1996), *Treppenhaus (escala)* (1995), etc.

Tanmateix, els elements representats es poden identificar amb fets històrics o socials. De fet, Demand des dels anys noranta sovint s'inspira en retalls de premsa o documents fotogràfics d'arxiu per construir en les seves maquetes. En aquest sentit, són representatives les imatges següents: *Archiv* (1995) (**fig. 64**), imatge de l'arxiu fílmic de Leni Fiefensthal exaltant l'activitat nazi; *Zimmer*, fotografia de l'habitació de l'hotel on L. Ron Hubbard va escriure el llibre manifest de la cienciologia; *Ecke (Racó)* (1996), fotografia de Bill Gates

---

<sup>199</sup> DURAND, Régis; *Disparités. Essai sur l'expérience photographique 2*. Éditions de la Différence, París, 2002, pàg. 89.

<sup>200</sup> BRAVO, Laura; *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1974-2000)*. Op. Cit., pàg. 200.



a la Universitat de Harvard abans d'escriure el seu primer *software*; Büro, oficina abandonada de la Stasi; o *Flur (corridor)* (1996), inspirada en el corredor extern de l'apartament del famós assassí en sèrie Jeffrey Dahmer, corredor típic que podria estar a qualsevol part del món.

Per tant, el cicle de representació, en aquest casos, és triple: en primer lloc, tenim la fotografia d'un lloc que potser ja no existeix; en segon lloc, la reconstrucció en tres dimensions i, finalment, el registre que en fa l'aparell fotogràfic. Per tant, la imatge és la suma de tres formes representatives diferents, una suma de bucles que Demand utilitza per fabricar una nova realitat, que l'han descrita com una «construcció material d'aparença i representació fotogràfica d'aquesta aparença construïda».<sup>201</sup>



Fig. 64: Thomas Demand: *Archive*, 1995

---

<sup>201</sup> GRANDAS, Teresa; *Thomas Demand* dins BONAMI, Francesco; GRANDAS, Teresa; LEBRERO STALS, José; PEIRÓ, Rosario; *Artificial. Figuracions contemporànies*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1998, pàg. 91.

Aquesta representació fotogràfica concentra tot un pòsit històric, polític i social que ens remet a la memòria col·lectiva. L'artista no treballa sobre grans fets històrics, sinó que actualitza petits esdeveniments que encara mantenen el seu valor simbòlic i que, com a tals, ocupen un espai en el nostre record. D'aquesta manera les seves obres ens ofereixen dos tipus d'informació: la que extraiem de l'observació directa de la fotografia i el pòsit d'informació emmagatzemada en la memòria col·lectiva. En aquest sentit s'opera un funcionament semblant al del cinema, en què en el seu continu moviment conviuen dos tipus d'imatges, la que veiem en temps present i el conjunt d'imatges que retenim en el transcurs del film, tal com assenyala Deleuze: «a la vegada, el temps fa passar el present i conserva en si el passat».<sup>202</sup>

D'altra banda, podem veure també com el seu treball, tal com suggereix Régis Durand, s'acosta al treball d'un pintor de gènere: a partir d'uns relats es crea tota una escena en funció d'un enquadrament i una posició concrets –determinats per la càmera fotogràfica– construint, a més, cadascun dels elements que en formen part:

«Aquesta obra és més propera a la pintura, una pintura que interrogaria, a contratemps i amb l'ajuda d'instruments nous, la relació entre la cosa representada i la seva representació (pictòrica).»<sup>203</sup>

Les obres de Demand de fet són quadres (*tableaux*) fotogràfics que qüestionen la naturalesa del seu mitjà i la seva relació amb la realitat i amb el context històric i social que els fa possibles: són en definitiva –tal com eren els quadres de gènere– una forma d'interpretar i mostrar la nostra història recent.

L'obra *Zeichensaal* (1996), per exemple, ens situa en la reconstrucció d'Alemanya després de la guerra. La imatge, freda i artificial, ens remet al projecte col·lectiu que va suposar la reconstrucció del país, dissenyat en

---

<sup>202</sup> DELEUZE, Gilles; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (trad. al castellà d'Irene Agoff). Paidós Comunicación. Barcelona 1986 (1996 1era reimpressió), pàg. 135.

<sup>203</sup> «C'est travail est plus proche de la peinture, une peinture qui interrogerait, à contretemps et à l'aider d'outils nouveaux, la relation entre la chose représentée et sa représentation (picturale)»

DURAND, Régis; *Disparités. Essai sur l'expérience photographique 2. Op. Cit.*, pàg. 92.

l'ambient disciplinat dels despatxos, lluny del caos de la postguerra. Una reconstrucció que, precisament, ha regulat la vida de l'Alemanya actual, una reconstrucció elaborada per alguns i dirigida a tota una massa.

Demand, quan elabora *Zeichensaal*, estableix una analogia amb el propi model: així com la feina feta pels buròcrates alemanys, les seves fotografies són també una reconstrucció; de fet, l'artista actualitza el passat fent aparèixer noves imatges, noves realitats.

No obstant això, tal com veiem a *Zeichensaal*, el referent de l'arxiu, l'oficina o, en una altra obra, la màquina de fotocopiar –*Copyshop* (1999) (**fig. 65**)– ens evidencien aquest interès per l'arxiu, com si aquest fos un dels únics recursos per mantenir una memòria col·lectiva que, d'altra banda, ho registra tot sense prioritzar res. En aquest sentit, és representativa l'obra *Büro* (1995) o *Archiv* (1995).



Fig. 65: Thomas Demand: *Copyshop*, 1999

En la primera (*Büro*), l'espai tot i ser fàcilment identificable –una oficina– no té cap referència que el pugui associar a un entorn concret o un lloc real. És com si l'home fes temps que hi hagués estat. La blancor del paper evidencia que aquest abandó, i el desordre alhora pot indicar una fugida o un registre

policial. En aquest sentit, podem trobar certa tendència narrativa en l'obra, encara és possible un petit relat tot i que aquest queda incomprès, inacabat.

A l'obra *Archiv* (**fig. 64**), per la seva banda, el relat ha quedat aturat, la imatge glacial, geomètrica i tètrica, ens evoca el caràcter paralitzant i mortífer de l'arxiu, com si finalment es tractés d'un mausoleu de la memòria.



**Fig. 66:** Thomas Demand: *Studio*, 1998

Així mateix, es pot veure un gust per les arquitectures funcionals com pàrquings, escales, balcons, garatges, etc. És a dir, espais simples i despulats; arquitectures en què domina la verticalitat i l'horitzontalitat, on no apareix cap presència ni activitat humana. En certa manera, es fa palesa la referència a l'arquitectura alemanya de després de la Segona Guerra Mundial la qual, segons Durand, representa l'últim reducte de la utopia moderna.

En les obres del final dels anys noranta Demand tendeix a donar un caràcter minimalista a l'escena i a omplir la imatge de formes repetitives. Aquest aspecte el veiem clarament a l'obra *Studio* (1998) (**fig. 66**) o encara més accentuat a la peça *Labor* (2000), on l'espai està totalment entapissat i no dóna cap pista sobre el lloc en qüestió: és un estudi?, és un laboratori? La repetició ens porta cap a un temps no cronològic, un temps penjat: la irrealitat de l'espai no ens suggereix cap territori ni cap moment concret. Les seves imatges són

una mena de fantasmes de la història social del nostre temps, aparentment, «sense passat, sense futur, sense present».<sup>204</sup>

Darrerament, dins la seva última producció, és curiosa l'obra *Simulation* (fig. 67), peça elaborada el 2003. Durant unes vacances a Tailàndia l'artista va trobar un catàleg sobre viatges espacials, del qual es va fixar en unes imatges que mostraven un simulador de vol espacial. La peça és la reconstrucció d'aquesta fotografia on se sintetitzen els elements i es varien els colors: el verd original és substituït pel color marró, fent una analogia a l'art cubista, tant en les formes com en les tonalitats.



Fig. 67: Thomas Demand: *Simulation*, 2003

D'altra banda, l'element que mostra aquesta fotografia només és reconeixible dins el context on s'ha extret, però sense context les interpretacions poden ser múltiples. Les formes poden recordar una gran massa de paper o fins i tot una arquitectura sense sentit aparent de Frank Gehry, tal com diu el mateix Demand.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> BONANI; Francesco; *Ghosts* dins BONANI, Francesco; DURAND, Régis; QUINTIN, François; *Thomas Demand*. Foundation Cartier pour l'art contemporain – Thames & Hudson, París, 2000, pàg. 25.

<sup>205</sup> <http://www.tate.org-uk/tateetc/issue3/inhestudio3.htm>

L'ambigüitat en aquesta obra és evident, l'element industrial que veiem és difícil d'ubicar, no en sabem la funció pràctica, i fins i tot ens pot recordar un invent destinat a realitzar algunes de les fantasies científiques –per exemple, unes màquines del temps– comunes del nostre imaginari col·lectiu.

Els últims treballs de Demand dirigits a reproduir espais arquitectònics se centren en la reproducció d'espais quotidians com per exemple cuines i electrodomèstics.<sup>206</sup> Tot i així aquests espais no deixen de tenir connotacions socials, com per exemple l'obra *Sensational Stories* (2006) –una de les seves darreres peces– la qual parteix d'imatges extretes dels mitjans de comunicació en què es mostra el pis on van tenir lloc uns assassinats cruels el 2001. Per la naturalesa i la repercussió del cas, les fotografies de la gent involucrada no es van publicar, sinó que per explicar l'incident només van aparèixer en els mitjans de comunicació imatges de l'edifici on es van produir els fets. Aquestes van servir precisament com a model de l'obra de Demand.



Fig. 68: Thomas Demand: *Kitchen*, 2004

---

<sup>206</sup> Cal dir que Demand ha fet un gir en els seus últims treballs i s'ha dedicat també a reproduir entorns naturals, com per exemple un clar de bosc (*Clearing*, 2003) o l'interior d'una cova (*Grotte*, 2006). Aquests treballs no els explicaré en aquest capítol, ja que s'allunyen de l'apartat *Arquitectures fictícies*.

*Sensational Stories* ens mostra un espai que a priori no té res d'anormal, però que dins el context de la població alemanya durant un temps va tenir un caràcter fortament simbòlic. L'esdeveniment en principi només afectava un petit fragment de la societat, i la imatge en definitiva no mostrava res. Demand no vol incidir en la naturalesa del crim, sinó evidenciar l'atenció i la histèria col·lectiva creada pels mitjans de comunicació, i, alhora, fer palesa la demanda sensacionalista per part de la població, que fa necessari que sempre que té lloc un esdeveniment hi hagi una imatge que ho verifiqui.

En definitiva, l'obra de Demand no es redueix a la tautologia de la representació, les seves peces no tenen la finalitat de convertir-se en un pur exercici de simulacre, sinó que el recurs li serveix, precisament, per allotjar la seva producció en un context molt més ampli. El seu treball se situa, de fet, en l'ordre de la sinèdoque: l'espai que representa substitueix l'esdeveniment que va tenir lloc en aquest mateix espai, si bé l'espectador no té constància del document original d'on parteix tot el seu bucle representatiu, és evident que hi ha un rerefons en cada imatge; les al·lusions socials, polítiques i històriques que s'hi entreveuen plantegen una reflexió sobre la responsabilitat individual i col·lectiva de l'artista com a constructor cultural.

---

**James Casebere**, per la seva banda, treballa amb una proposta que podem relacionar fàcilment amb la de Demand: la construcció de simulacres arquitectònics.

L'artista reproduceix en escultura maquetes de formes arquitectòniques que llavors fotografia. Aquest mitjà permet crear un simulacre de realitat conferint a les imatges l'aparença d'arquitectures reals.

De fet, els primers interessos de la carrera artística de Casebere estan orientats cap a l'escultura (serà l'ajudant de Claes Oldenburg), terreny que és bàsic per entendre la seva producció fotogràfica: Casebere passa de l'escultura de gran format a la creació de maquetes i centra el seu interès a fotografiar-les.

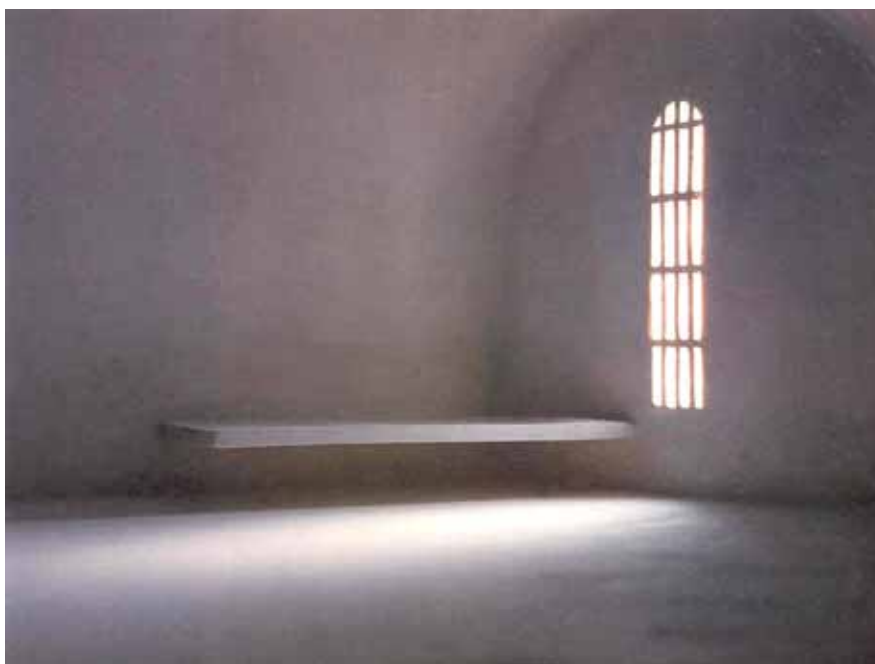
Els primers treballs reproduïxen habitatges suburbans i models arquitectònics símbols del benestar americà –cases unifamiliars amb garatge,

automòbils, etc. Més tard recrearà objectes quotidians, per centrar-se definitivament en l'elaboració de maquetes d'espais interiors.

Les maquetes estan fetes amb polièster, fibra de vidre, fustes, cartró, escaiola i pintura. Casebere documenta aquestes peces des de diversos punts de vista fent servir diferents efectes lumínics per il·luminar-la. No hi ha una visió documental sinó tot el contrari, la funció és que apareguin noves realitats arquitectòniques a partir de la construcció de la maqueta i el registre fotogràfic.

Les imatges de Casebere es poden comparar fàcilment amb les de Demand. De fet, hi ha diferents aspectes que comparteixen: tots dos artistes situen la seva obra en el context del simulacre fotogràfic. La base de l'obra, en ambdós casos, és la construcció d'espais i objectes amb la finalitat de ser registrats fotogràficament i dotar-los, per tant, de la veracitat que aquest mitjà atorga. D'altra banda, els espais que fabriquen estan despulats d'ornaments, les formes són simples i geomètriques i, a més, no inclouen cap personatge ni reprodueixen cap acció.

En canvi, formalment totes dues produccions difereixen en molts altres aspectes. Per exemple, Casebere, a diferència de Demand, no presenta les maquetes a la mida real, sinó que juga precisament amb la mida dels objectes i els espais reproduïts per provocar el desconcert de l'espectador.



**Fig. 69:** James Casebere: *Asylum*, 1994



Aquest aspecte és evident en les fotografies que reproduïxen objectes d'ús quotidià –estris de cuina, per exemples– presentades a una escala desproporcionada, cosa que els confereix un caràcter volgutament teatral i artificial. Aquests elements, que simbolitzen en certa manera l'estil de vida americà dels anys cinquanta, són vistos per l'espectador des del punt de vista d'un nen, com si fossin peces d'un escenari que, en definitiva, han perdut la connexió amb l'entorn real. La quotidianitat aquí és torna estranya i l'àmbit domèstic –símbol de protecció i estabilitat– se'ns mostra teatralitzat.

D'altra banda, Demand utilitza una gamma cromàtica molt homogènia, normalment de color blanc tot i que últimament hi ha introduït tons molt suaus. En aquest sentit, és interessant veure l'explicació que Casebere ens dóna:

«El blanc i negre tenia més relació amb el record i amb el passat. El color tenia massa relació amb el present. L'associava amb la televisió en color, que no formava part del meu passat. Volia que aquestes imatges es relacionessin amb el que podríem anomenar "un sentit de la història", ja sigui personal o social. I crec que el blanc i negre hi afegeix un cert nivell d'abstracció.»<sup>207</sup>

Un altre factor que es dedueix d'aquest text és un interès per l'abstracció, que en el seu cas es tradueix en un procés de simplificació de les formes, amb una economia en els materials i amb la uniformitat en els colors. Aquest procés de síntesi el condueix a la construcció de maquetes –«models», tal com ell els anomena<sup>208</sup> a partir de la suma estereotipada d'estils arquitectònics.

L'artista, de fet, no vol que l'espectador identifiqui les arquitectures com a espais reals –de la mateixa forma que Demand–, sinó que cal convidar que es

---

<sup>207</sup> «Black and white had more to do with memory and the past. Colour was too much about the present, I associated it with colour TV, which was not a part of my past. I wanted the images to be related to a sense of history, let's say, whether personal or social. And I think black and white adds a certain level of abstraction»

James Casebere, entrevista de Roberto Juárez, Bomb, núm 77, 2001 dins <http://www.bombmagazine.com/casebere/casebere.html>

<sup>208</sup> James Casebere, Ibíd.

creï una vacil·lació entre la realitat i la ficció, entre un sentiment de familiaritat i alhora d'indefinició. En aquest sentit, la imatge resultant és misteriosa i ambigua.

Els *models* que Casebere construeix parteixen moltes vegades de referents reals. Per exemple, *Pink Hallway* (2000), *Blue Hallway* (2000) o *Yellow Hallway* (2001) (**fig. 70**) parteixen de fotografies dels passadissos de la Phillips Academy de Massachusetts. Tot i així, la reproducció no és real, l'artista després d'analitzar l'estructura de l'edifici, interpreta l'espai, hi afegeix elements capitells, cornises, etc. o elimina altres detalls superflus, simplificant formes, situant llums i, en aquest cas, introduint fum per provocar un efecte boirós a tota la imatge.



Fig. 70: James Casebere: *Yellow Hallway #2*, 2001

En aquest sentit són representatives les sèries sobre presons, com per exemple *Panopticon Prison #3* (1993) que reproduïx espais de l'Eastern State Penitentiary de Filadèlfia; la sèrie sobre túnels o espais subterranis (fig.: 71 i 72), agafant, en alguns casos, com a referents les construccions romanes o a

les clavegueres de Berlín, les quals va visitar personalment; i els espais inundats que començà el 2001 (**fig. 70, 80, 81 i 82**), on per exemple hi ha la peça *Monticello* (2001) elaborada partir de la casa del president Jefferson a Virgínia.



**Fig. 71:** James Casebere: *Two Tunnels from Left (Horizontal)*, 1998



**Fig. 72:** James Casebere: *Two Tunnels from Right (Horizontal)*, 1998

Tot i així, la interpretació dels referents no és exacta, sinó que hi ha tot un procés d'estudi i simplificació. Per exemple, en la sèrie de presons primerament copia amb la màxima fidelitat possible i després fa tot un procés de síntesi, per mirar d'aconseguir un *model* que no pugui ser identificable amb cap presó concreta.<sup>209</sup> Aquest mètode d'estandardització converteix allò concret en una idea col·lectiva de l'espai representat, així del *model particular* s'arriba al *model general*, mostrant-se com la representació d'una construcció real i alhora mental.

Cal dir que moltes de les seves obres representen espais de confinament com ara presons, hospitals o asils. Curiosament, sembla que aquest gust per aquests espais estigui influït per l'obra de Michel Foucault *Surveiller et punir: naissance de la prison (Vigilar i castigar: naixement de la presó)* (1975), però l'artista assegura que no és així, ell diu que quan va començar a treballar amb les presons «li agradava pensar que estava creant obres sobre la realitat, no

---

<sup>209</sup> BRAVO, Laura; *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1974-2000)*. Op. Cit., pàg. 201.

sobre la presó com a metàfora del món social».<sup>210</sup> De fet, l'artista no estava del tot d'acord amb la proposta de Foucault, tal com es veu a continuació:

«No puc afirmar que Foucault estigués totalment equívoc, però és una qüestió d'èmfasi, i en aquell moment jo creia que part de la meva fascinació per les presons tenia a veure amb la realitat, molt més horrible, segons la qual als Estats Units un percentatge més elevat de presoners procedents d'una minoria ètnica pobra era empresonat, ocultat i oblidat. Els anys vuitanta vam tenir aquest gran *boom* de presons, així que pel fet de ser blanc i de família burgesa, i de gaudir de la llibertat de passar la meva vida creant art, em semblava presumptuós queixar-me per viure en un entorn de vigilància absoluta.»<sup>211</sup>

Realment la preocupació de Casebere per aquest tema té més a veure amb una preocupació sobre els orígens de les presons que es va produir al final del segle XVIII, les quals volien allunyar de l'espai públic els càstigs i imposar la soledat com a element capaç de redimir els presoners. Tot i així aquest model estava condemnat a fracassar des del principi, sobretot si s'imposava a immigrants sud-europeus acostumats a estar amb famílies nombroses. Per exemple, l'obra *Sing Sing* (1992) (**fig. 73**) és una de les primeres que fa referència a aquest tema. S'hi veu un edifici racionalista amb un gran nombre de finestres on el reixat de filferros del darrere ens aclareix que l'edifici en qüestió és en una presó. L'espai és il·luminat amb una llum focal que suggereix la llum de vigilància. L'edifici, amb la seva estructura matemàtica i freda, s'imposa amenaçador. Curiosament, el títol d'una banda contrasta amb l'espai representat: cantar indica un acte lúdic que es pot associar amb els treballs que els presos realitzen; però alhora *Sing* es correspon amb l'imperatiu del verb,

---

<sup>210</sup> LYNAS, Donna; *Donde llega el aire* dins LYNAS, Donna; TARANTINO, Michael; *James Casebere*. Centro Galego de Arte Contemporànea, Santiago de Compostela, 1999, pàg. 90.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, pàg. 90.

cosa que implica una ordre i, per tant, es pot associar amb la manca de llibertat que comporta estar presoner: canta!

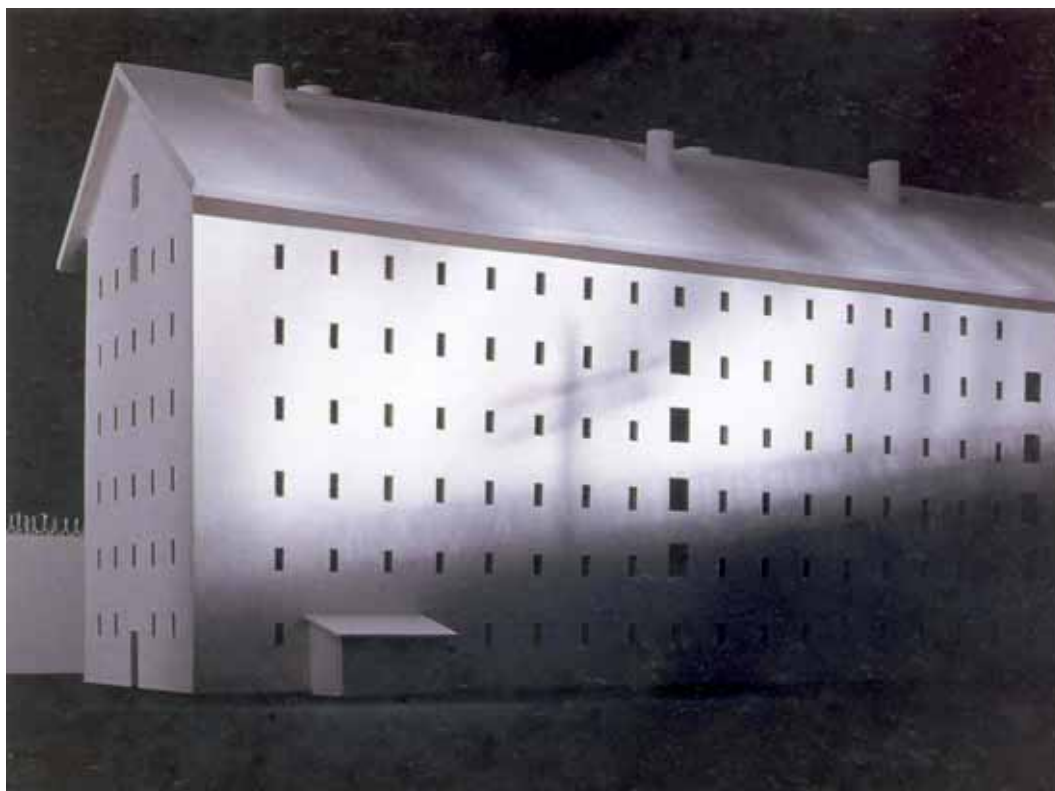


Fig. 73: James Casebere: *Sing Sing*, 1992

Aquesta obra ens recorda els espais buits i silenciosos de la pintura metafísica. Els espais de Casebere, com els de Giorgio de Chirico, són inhabitats i el temps és quasi immòbil. De Chirico, amb la seva pintura no intentava representar ni canviar la realitat, sinó plantejar una *altra* realitat metafísica fora de la història. Per aconseguir-ho va pintar la ciutat, però desvinculant-la de la seva funció. L'artista va considerar que l'objecte real per ser representat no podia ser utilitzat; per exemple, una plaça no podia estar plena de gent. Per aquest motiu De Chirico va pintar els espais buits, lluny de la resta del món, per tal de donar-los el valor absolut que els corresponia. Tal com diu Giulio Carlo Argan «la seva obra és pura especulació i el seu contacte amb el món, purament ocasional [...] en representar coses de la realitat, l'artista,

manifesta la seva voluntat de *no* posar-se en relació amb elles, d'allunyar-les com si fossin estranyes».<sup>212</sup>

Casebere en la seva obra utilitza una estètica i uns mitjans similars als de De Chirico. Si bé ell no té la voluntat d'allunyar-se del món real, sí que li interessa arribar a l'essència de l'espai que representa, a la forma abstracta (o mental) de l'espai. Per fer-ho realitza la mateixa operació que el pintor: despulla els espais, els deixa deshabitats i representa només els elements primordials.

Més endavant, seguint amb aquesta mateixa sobrietat formal, Casebere se centra en arquitectures interiors. De fet, la majoria d'obres sobre presons o espais de confinament com per exemple *Asylum* (1994) (**fig. 69**), *Two bunk Cell* (1997) (**fig. 78**), *Barrel Vaulted Room* (1994), *Cell with Rubble* (1996) ens mostren habitacions austeres i gèlides que d'una banda al·ludeixen a l'aïllament, la incomunicació i la soledat, però que alhora ens suggereixen una forma de salvació des del recolliment i el misticisme.



**Fig. 74:** Giorgio de Chirico: *Piazza d'Italia*, 1915

---

<sup>212</sup> ARGAN, Giulio Carlo; *El arte moderno. La época del funcionalismo la crisis del arte como "ciencia europea"* (trad. castellana de Joaquín Espinosa). Fernando Torres Editor. València 1975, pàg. 451.



Fig. 75: Giorgio de Chirico: *Melancholy and Mystery of the street*, 1914



Fig. 76: Giorgio de Chirico: *L'enigma di un giorno*, 1914

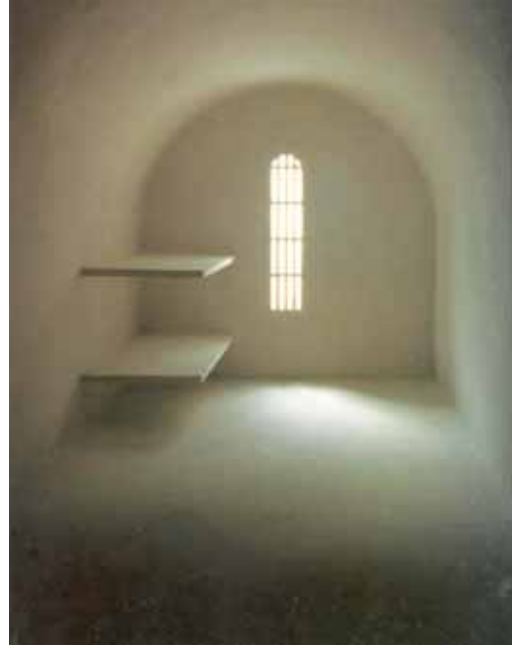
D'altra banda, alguns d'aquests espais estan poblats per grups d'objectes aparentment abandonats. A més, les lliteres, els llits, les taules o els vàters (**fig. 77 i 79**) estan coberts d'una pols blanca que afavoreix l'aparença volàtil dels objectes, els quals sembla que s'hagin de desintegrar amb el tacte, com si finalment tot fos irreal i efímer.

Aquesta formalització és constant en quasi tota la seva producció, les arquitectures desolades que ens mostra són vistes com un entorn per a la reclusió i el control i alhora com uns espais irreals o místics, que fins i tot ens poden recordar l'espiritualitat i la sobrietat de la pintura barroca espanyola, en la qual destaca precisament el tractament dels blancs realitzat per Francisco de Zurbarán.

Precisament, en les sèries de túnels, passadissos i canals, la incertesa temporal i espacial encara s'accentua més: res no indica a l'espectador a quin costat està la sortida, amb la qual cosa potencia un entorn proper als somnis, on l'atemporalitat és implícita.



**Fig. 77:** James Casebere: *Tall Stack of Beds*, 1997



**Fig. 78:** James Casebere: *Two Bunk Cell*, 1997

Cal dir que Casebere construeix les maquetes a una mida relativament reduïda, modelant les parets amb escaiola i evitant que les juntes entre la paret i el terra siguin totalment netes. Aquesta forma de treballar, juntament amb el seu gust per la il·luminació, confereixen una il·lusió de realisme que el diferencia de Demand. Alhora, la manipulació d'escala –les imatges són presentades a gran format– produeix resultats paradoxals, les juntes entre un pla i un altre apareixen difuminades a la fotografia i així s'incrementa la sensació de veracitat.

Així mateix, en els espais inundats Casebere afegeix color al guix –amb pigments grocs, vermells i negres– amb un augment de la qualitat cromàtica per l'efecte reflex de l'aigua. En els darrers treballs, a més, hi ha afegit taques d'humitat per conferir més realisme a la imatge.

D'altra banda, hem de tenir en compte que l'artista va començar a fer les fotografies en blanc i negre reproduint elements totalment blancs que contrastaven amb el color negre del fons (**fig. 73**). Actualment utilitza la pel·lícula i la positivació a color per fer sorgir petites gammes cromàtiques, on apareixen tons grisos, ocres, vermellosos o blavosos gràcies a la il·luminació o al color que afegeix a la maqueta.





Fig. 79: James Casebere: *Toilets*, 1995



Fig. 80: James Casebere: *Flooded Halway*, 1998

De fet, la il·luminació és un dels elements més remarcables de l'obra de Casebere. L'artista juga amb aquest recurs potenciant diferents sensacions i interpretacions. Per exemple, a *Arcade* (1995) la llum que surt en el fons d'aquest espai, construït a partir de motius romànics i gòtics, pot tenir una connotació mística. Cal dir que la llum dota l'espai d'una nebulosa que invita a la calma, però que alhora priva de veure l'espai on aquesta està projectada. Tot plegat confereix misteri a l'escena i la situa en un ambient irreal, oníric i imaginatiu. En aquest sentit, és interessant veure que en les obres de Casebere no es coneix l'origen de la llum, no se sap si aquesta emana d'una finestra cap a l'exterior o simplement prové d'un focus.

Un altre aspecte és el fet que darrerament l'artista cobreix la superfície de la maqueta amb una capa de resina plàstica que imita l'aigua i que, juntament amb la il·luminació, confereix sensació de moviment. Així, la circulació de l'aigua unida a les taques d'humitat es poden llegir com una metàfora del pas del temps.

Cal afegir que el tema de les inundacions Casebere el relaciona també amb un fet autobiogràfic. En una entrevista l'artista comenta haver tingut diferents somnis sobre inundacions:

«Tendeixen a ser banys immensos, amb habitació darrere habitació d'urinaris i de lavabos, tots desbordant-se i,

fonamentalment, quan entres a l'habitació, els peus es veuen immersos en basses d'excrements.»<sup>213</sup>

Precisament l'obra *Toilets* (1995) i l'obra *Flooded Hallway* (1998) serien exemples evidents d'aquests escenaris descrits en els somnis, tal com ell mateix assenyala:

«Té a veure la intimitat i la seva absència, amb l'espai social. Però potser sigui un signe que l'atracció que sento cap a aquestes clavegueres guardi relació amb aquest somni, i potser a *Flooded Halway* jo tingués el somni present, d'alguna forma.»<sup>214</sup>

Així mateix, les obres dels túnels són cada cop més orgàniques, els espais passen de la rigidesa geomètrica a les formes arrodonides i fins i tot visceral,<sup>215</sup> a la vegada, la fisicitat de l'espai (com les taques d'humitat) ajuda que l'espectador tingui la sensació de poder accedir a l'interior de la imatge. Aquesta qualitat s'accentua amb la manera com l'artista mostra les imatges en l'espai expositiu. En la sèrie de túnels, per exemple, Casebere fa quatre fotografies variant el punt de vista, l'angle i la distància de la càmera vers el mateix model, fabricant quatre imatges a gran format –*Two tunnels from left (horitzontal)* (**fig. 71**), *Two tunnels from left (vertical)*, *Two tunnels from right (horitzontal)* (**fig. 72**), *Two tunnels from right (vertical)*– amb la intenció de recrear un sensació espacial dins la sala expositiva: l'espectador, així, té la impressió d'estar immers en aquesta arquitectura fictícia.

---

<sup>213</sup> *Ibíd.*, pàg. 95.

<sup>214</sup> *Ibíd.*, pàg. 95.

<sup>215</sup> L'artista comenta: «Mi intención era que pareciesen más intestinales, no sólo subterráneas».

*Ibíd.*, pàg. 94.



Fig. 81: James Casebere: *Red Room #1*, 2003

En aquest sentit, si bé les imatges de Casebere estan buides de presència humana, l'espectador no deixa de passejar pel seu interior. Aquests espais estranys i abandonats evocuen presències fantasmals, susceptibles de ser descobertes per l'espectador en qualsevol moment. Els vestíbuls estranyament inundats i els passadissos buits recorden films de terror o intriga –com per exemple *The Shining* (1980) d'Stadley Kubrick– així mateix, els túnels tenen a veure amb l'estètica de la ciència-ficció apocalíptica en què l'home no té més remei que habitar en espais subterranis.

Així mateix, els espais es poden relacionar amb possibles vivències humanes, en aquest sentit podem dir que a les fotografies de Casebere s'hi denota una certa narrativa implícita capaç de suggerir accions que acaben de passar o que estan a punt d'iniciar-se, tal com comenta Michael Tarantino:

«Les fotografies de Casebere no imposen una narrativa a l'espectador, se la suggereixen. De la mateixa forma que la

càmera en les pel·lícules de Robert Bresson, que sovint roman en un espai, just abans o just després de l'entrada o sortida d'algun personatge, aquestes són escenes d'allò possible, en les quals sols queda la petjada d'una presència humana.»<sup>216</sup>

En aquest sentit, les fotografies de Casebere no ens mostren escenes, sinó escenaris on se suggereix que ha succeït quelcom que l'espectador ha de completar amb la seva imaginació.

Finalment, un aspecte que ja hem assenyalat anteriorment i que és important destacar és el fet que molts dels referents tenen una connotació social i política: les presons, els asils i les habitacions d'hospital –*Barrel Vaulted Room* (1994)–, els vestíbuls i els passadissos d'escoles, els túnels o clavegueram, etc., són arquitectures funcionals ideades per cobrir certes necessitats socials, però alhora, en la majoria dels casos, són espais de confinament i control. Al mateix temps, Casebere els reproduïx buidant-ne tota marca personal, però mantenint el caràcter estàndard que els fa representatius d'un model de societat concreta. Per exemple, *Tunnels #2* (2003) és l'obra que inaugura la sèrie d'imatges *morisques*. Aquesta obra es va fer a partir d'una fotografia apareguda al diari *The Guardian* del túnel de Mazar I Sharif a l'Afganistan, plena de presoners talibans, durant el transcurs de l'atac nord-americà. El model és la síntesi de l'espai i, evidentment, sense els presoners.

L'obra en qüestió ens mostra un espai despullat que gràcies al coneixement del referent podem interpretar en clau política i social. Casebere mostra aquesta imatge simultàniament amb la caiguda del règim talibà. Durant el mateix any realitza la primera peça de la sèrie *Spanish Bath* (**fig. 82**) coincidint amb la invasió nord-americana a Iraq i l'enderrocament de Saddam Hussein.

En aquestes obres s'interessa per l'edat mitjana i l'intercanvi cultural jueu, cristià i musulmà que es produí fins al 1492. Ell considera vital el paper que va tenir la cultura islàmica en els diferents àmbits del saber: científic,

---

<sup>216</sup> TARANTINO, Michael; *Casas embrujadas* dins LYNAS, Donna; TARANTINO, Michael; *James Casebere*. Centro Galego de Arte Contemporànea, Santiago de Compostela, 1999, pàg. 25.

matemàtic, artístic; així com la importància de les biblioteques i madrasses creades a Espanya com a font d'aprenentatge.



Fig. 82: James Casebere: *Spanish Bath (Horizontal)*, 2003

Partint d'aquest punt de vista Casebere construeix *models* en què uneix diferents tipologies d'espais sagrats i obté formes culturals híbrides, tal com ell mateix suggereix:

«En les meves fotografies he intentat crear imatges evocadores de l'espai sagrat, però que no encaixen explícitament dins de les categories cristiana, musulmana o judaica.»<sup>217</sup>

En definitiva, aquest plantejament ens condueix un altre cop cap a una ambigüitat entre dos punts de vista: les obres tant poden ser llegides com una

---

<sup>217</sup> <http://www.helgadealvear.net/Casebere.htm>

revisió o homenatge a un període històric concret, com ens poden situar en la nostra societat actual, multicultural, però alhora globalitzada.

### 3.3.3. Paisatges irreals

---

David Lynch situa la trama del seu mític film *Blue velvet* (1986) en un pacífic barri nord-americà. La pel·lícula comença amb la troballa casual, per part d'un estudiant universitari, d'una orella humana plena de formigues i acaba amb la imatge d'un ocell –possiblement un oriol de Baltimore– menjant-se un escarabat. La natura, així com la simultaneïtat de la vida i la mort, són presents a totes dues seqüències: la primera enceta una estranya i perturbadora trama de misteri; la segona ens mostra, a tall de metàfora, una natura que és tan bella com cruel i inquietant. **Gregory Crewdson**, de la mateixa manera que Lynch, ens presenta unes fotografies en què el costat terrible i anguniós de la vida s'amaga darrere d'una natura que a simple vista sembla atractiva i bella.

A les primeres obres de l'artista Gregory Crewdson, concretament a la sèrie *Natural Wonders* (1992-1997), les construccions escenogràfiques representen espais exterior habitats per plantes i animals. Crewdson fabrica en el seu taller tot un món vegetal manipulant quasi tots els elements que hi apareixen, exceptuant-ne els animals dissecats (rates, ocells, papallones etc.) o els insectes morts.

Les maquetes de Crewdson normalment mesuren de 4 a 7 metres de costat i per fabricar-les l'artista hi treballa més d'un mes. El procés inclou la realització de diferents fotografies amb una càmera Polaroid per tal de controlar el més mínim detall de producció. El treball, per tant, és extremadament minuciós (vegeu la **fig. 83**) tant en l'elaboració de les formes, com en la il·luminació i en la creació de l'atmosfera propícia, utilitzant, per exemple, aparells per generar vapor i aconseguint ambients boirosos. Finalment, quan arriba al resultat desitjat –de la mateixa manera que Demand i Casabere– fa la fotografia definitiva i destrueix la maqueta.

Les imatges que Crewdson genera representen llocs on habiten ocells, plantes i insectes, juntament amb altres elements com botelles, llaunes de conserva i altres deixalles pròpies de la societat contemporània. Cal dir que l'escenari

habitual de les obres de Crewdson –igual que algunes de les pel·lícules de Lynch– són les residències suburbanes nord-americanes i concretament a l'obra *Natural Wonders* el paisatge, aparentment idíl·lic, que envolta aquestes urbanitzacions.



Fig. 83: Gregory Crewdson: construcció d'una obra de *Natural Wonders* en l'estudi

Les seves imatges tenen colors vius i a primera vista semblen còpies fetes d'un indret real. Tot i així, a mesura que se les observa, l'exuberància dels colors i les situacions que s'hi descriuen desperten un sentiment clar d'inquietud: la natura es comporta amb una lògica diferent de la que coneixem, els animals es relacionen d'una forma estranya i curiosa: per exemple, una multitud de papallones genera una curiosa bola orgànica; una estranya disposició d'escarabats forma un cercle suspès en l'aire; uns quants esquiroles observen un ou que flota; i, entre altres imatges, un grup d'ocells sembla haver creat una cercle d'ous, com si d'un ritual màgic es tractés. Les escenes tot i que semblen reals són pròpies d'un món fantàstic i oníric, proper al malson, ja que ens podem topar amb un animal mort o amb un fragment d'un cadàver humà en descomposició.





Fig. 84: Abraham Mignon: *Game, Fish and Nest on a Forest Floor*, 1670



Fig. 85: Rachel Ruysch: *Fruit and flowers in a Forest*, 1714

Estèticament, tenen una gran semblança amb les natures mortes de l'època barroca, concretament, amb la tradició pictòrica desenvolupada als Països Baixos, del segle XIV al segle XVIII, centrada a representar conjunts de plantes i animals (**fig. 84 i 85**). Els fruits i les flors que apareixen en aquests quadres estan pintats de forma exuberant, al costat apareixen animals morts que han estat caçats o insectes que tranquil·lament passegen. Els quadres no pretenen ser tenebrosos –tot i que les natures mortes sempre tenen un component tètric– sinó que mostren l'abundància de menjar que les persones tenen al seu abast.

Les imatges de Crewdson formalment tenen molt a veure amb aquestes obres, també hi apareixen plantes, animals o insectes; així mateix, la il·luminació, els colors i les composicions són similars. Des del meu punt de vista sembla com si Crewdson fes reviure aquestes natures mortes i els conferís un altre sentit.

Tal com hem dit, les imatges de Crewdson són visualment molt atractives i ens recorden també els paisatges bucòlics característics dels contes i les faules, però darrere d'aquest engany visual s'amaga tot un seguit de misteris, conjugant bellesa i violència en un ambient que de cop esdevé sinistre.

Les cases difuminades que apareixen als fons de les imatges insinuen que prop d'aquests esdeveniments hi ha presència humana. D'aquesta manera introdueix en un mateix escenari allò domèstic i allò anormal i subratlla la tensió entre tots dos mons. De fet, és característic en l'obra de Crewdson la reunió d'elements antagònics per crear al mateix temps un clima de familiaritat i misteri, així com situar la seva obra entre la realitat i la ficció, tal com ell descriu:

«En totes les meves fotografies m'interessa molt crear tensió: entre la domesticitat i la naturalesa, allò normal i allò paranormal, l'artifici i la realitat, o entre allò familiar i allò misteriós. Podria dir-se que es tracta d'un interès pel que és sinistre: allò aterrador i allò familiar. De forma intencionada col·loco tots aquests successos misteriosos o incognoscibles

en una situació reconeixible i icònica que és el paisatge domèstic nord-americà.»<sup>218</sup>

És a dir, Crewdson en les seves obres crea, de manera obsessiva, una imatge realista del que podria ser un típic paisatge americà, tot i que aquest paisatge no és el que aparenta. La seva voluntat hiperrealista se centra en l'elaboració de forma mil·limètrica d'una representació veraç i creïble que, curiosament, finalment es torna irreal i fantàstica.

L'artista assegura que no vol que la seva obra sigui entesa com un substitut d'ansietats psicològiques de la societat americana, és a dir, les imatges no pretenen ser metàfores de les pors col·lectives, sinó tot el contrari. Hi cerca algun tipus de significat personal i investiga la seva pròpia psicologia i la seva vida interior, per tal d'extreure imatges del seu *tropos* familiar: els paisatges i els elements que hi apareixen tenen a veure amb l'entorn que l'artista coneix i amb la relació amb la seva infància. És, des d'aquí des d'on es pot situar el seu interès per allò *sinistre*, ja que, si partim de l'anàlisi que fa Sigmund Freud, aquest requereix l'aparició d'allò estrany i imprevisible dins d'un àmbit familiar i conegut.<sup>219</sup>

En aquest sentit, cal destacar que el pare de Crewdson era psicoanalista i tenia la consulta al soterrani de la casa. Crewdson explica que ell quan era petit intentava escoltar –estirat a la seva l'habitació, amb l'orella al terra– el que deien els pacients a la consulta i tractava d'imaginar què hi passava a dins: es

---

<sup>218</sup> MORROW, Bradford; *Entrevista: Bradford Morrow – Gregory Crewdson* dins MORROW, Bradford; STEINKE, Darcey; *Gregory Crewdson. Dream of life* (trad. al castellà d'Antonio Fernández Lera). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1999, pàg. 20.

<sup>219</sup> Allò *sinistre*, segons Freud, requereix de la combinació de dos aspectes: per un costat allò conegut i quotidià; i per altre banda de l'aparició de quelcom imprevisible –un fet maligne o pertorbador– dins una atmosfera amable i càlida. Dit d'una altre forma: és quan quelcom conegut es torna estrany.

FREUD, Sigmund; *Lo siniestro* dins FREUD, Sigmund; *Obras Completas* (trad. al castellà per Luis López-Ballesteros), vol. 7. Biblioteca Nueva, Madrid 2006 (3era edició), pàg. 2483 - 2505.

creava una imatge visual dels fets, ja que, tot i que no entenia ben bé què feia el pare, era conscient que es tractava d'alguna cosa secreta.<sup>220</sup>



Fig 86: Gregory Crewdson: *Natural Wonder* (1992-1997)

En relació amb aquest aspecte vital podem veure com les escenes sembla que estiguin observades per algú que no apareix a la imatge, per un espia o per algú que s'ha trobat en aquests estranys esdeveniments. També,

---

<sup>220</sup> MORROW, Bradford; *Entrevista: Bradford Morrow – Gregory Crewdson* dins MORROW, Bradford; STEINKE, Darcey; *Gregory crewdson. Dream of life. Op. Cit.*, pàg. 19.

podem relacionar les seves imatges amb la coneguda obra de Duchamp *L'Étant Donnés* (1946–66), per la seva evident lectura voyeurista: mirar a través de l'espill de la porta / escoltar en el terra de l'habitació / espionar les intrigues de la natura.

En tots aquests fets hi ha un component enigmàtic i una voluntat de voler descobrir uns esdeveniments que se'ns presenten ocults. Aquesta qualitat potencia la narrativa dins les fotografies de Crewdson, les seves imatges ens mostren un món paral·lel que es regeix per una lògica interna que desconeixem, cada imatge sembla que està relacionada amb la següent i sembla que amaga relats que aparentment han de continuar fora del registre fotogràfic. Curiosament, les ficcions fotogràfiques de Crewdson estan dotades de vida.

Finalment, podem percebre un altre vincle amb l'obra de Duchamp: la integració que tots dos artistes fan del cos humà dins la natura. Les representacions de cadàvers –fets amb motlles del seu cos– no alteren la bellesa de la imatge. Les fotografies segueixen sent boniques i atractives. Cal dir que la voluntat de l'artista és confondre les fronteres entre la bellesa i la lletjor acostant la imatge tant a allò sublim com a allò abjecte. De fet, per a Crewdson la mort té un component esperançador, entenent que aquest estat també pot fer aparèixer bellesa: en una cama hi poden créixer espines, un cadàver pot servir d'aliment als cucs o una guineu morta pot estar envoltada d'un cep, amb abundants fruits. A les imatges de Crewdson la mort i la vida es donen de forma simultània, ja que de la carronya en creixen flors, tornant així el cadàver a la natura, sent font generadora de nova vida.

Cal dir que en les obres de Crewdson el bosc és l'escenari que acull tots aquests esdeveniments, com si aquest estigués dotat d'una vida pròpia, aliena al món urbà, capaç de contenir uns esdeveniments únics i impossibles en altres entorns. En aquest sentit podem recordar el text surrealista de Max Ernst publicat al *Minotaure* (1934):

«Què és un bosc?, un insecte meravellós, un tauler de dibuix.

Què fan els boscs?

»Mai s'adormen aviat. Esperen el sastre. Quina és la bona temporada dels boscos? És el futur; serà la temporada en què les masses d'ombra seran capaces de transformar en paraules

i en la qual éssers dotats de paraula tindran l'orgull de buscar peus al gat.

»Però crec que això és passat. Potser.

»En aquesta època passada, els rossinyols creien en Déus?

»En esta època passada, els rossinyols no creien en Déus: els unia una bona amistat amb el misteri.

»I en quina posició es trobava l'home? L'home i el rossinyol es trobaven en la posició més favorable per imaginar: tenien en el bosc un perfecte conductor del somni.»<sup>221</sup>

De fet, l'estètica d'alguna de les obres d'Ernst té punts en comú amb les imatges de Crewdson, sobretot aquelles en les quals el bosc està poblat d'éssers estranys i fantàstics (**fig. 87**). Tot i així, en el treball de Crewdson no hi trobem éssers imaginaris, sinó que és tot el conjunt del bosc el que té un comportament propi del món fantàstic, com si aquest fos l'últim contacte que encara ens queda amb les forces sobrenaturals i misterioses del món, tal com indica el poema d'Ernst.



**Fig 87:** Max Ernsts: *Cant de la vesprada* (1938)

---

<sup>221</sup> Max ERNST citat per QUINN, Edward; *Max Ernst* (trad. al castellà de Pere Gimferrer). Ediciones Polígrafa, Barcelona 1976, pàg. 182.

### 3.3.4. L'índex sota sospita

---

Des dels inicis de la fotografia es va fer evident que l'espectador no podia romandre innocent davant les imatges fotogràfiques. En el capítol «El terme manipular» hem vist com el trucatge fotogràfic ha estat una constant en tota la història del mitjà, cosa que evidencia que aquest no és un invent propi de la tecnologia digital; el que sí que podem afirmar és que la manipulació actualment és més fàcil i ràpida, la qual cosa sí que constitueix un canvi considerable en la lectura que fem de les imatges i la forma com ens situem davant d'elles. Per tant, la diferència substancial no és la mateixa manipulació, sinó la rapidesa i la facilitat amb què la podem realitzar i, en conseqüència, l'abundància de fotografies en les quals ens és impossible localitzar les alteracions digitals: fins ara sabíem que algunes imatges havien estat retocades, no érem ingenus davant d'elles, però sí que érem confiats. Actualment no podem ser-ho. Qualsevol persona pot tenir a casa seva un ordinador, per tant, tothom és capaç avui dia de retocar qualsevol imatge que tingui a l'abast, fent-la passar per vertadera. Així, tal com ho expressa Geoffrey Batchen: «la perspectiva és que, incapaços de discernir el que és “fals” del que és “vertader”, els espectadors confiaran cada vegada menys en la capacitat de la fotografia d'oferir una veritat objectiva, cosa que farà que aquesta perdi el seu poder com a transmissora privilegiada d'informació».<sup>222</sup> En aquest sentit, Michel Frizot, ens ve a dir més o menys el mateix:

«El coneixement que tindrem de totes les possibilitats de manipulació de la fotografia mitjançant procediments digitals ens la farà contemplar d'una altra manera, més escèptica sens dubte; és a dir, que no li atorgarem les dosis de

---

<sup>222</sup> BATCHEN, Geoffrey; *Ectoplasma. La fotografia en la era digital*, dins: Ribalta, Jorge (ed.); *Efecto Real. Op. Cit.*, pàg. 313.

confiança que solem atorgar, tot i que amb cautela, a la fotografia.»<sup>223</sup>

L'aparició de la imatge digital ens porta cap a la pèrdua de consciència del que és *verídica* i del que és *ficció*, és a dir, moltes vegades no podem assegurar què és el que ha estat inventat pels processos digitals i el que no. La paraula *ficció* fa referència a allò que és fingit o imaginat, per tant, a allò que no existeix, cosa que ens porta a preguntar-nos si la fotografia, en els nostres dies, s'aproxima més a un món imaginari que no pas a l'entorn *real*.

Precisament, en l'actualitat el cinema i els anuncis publicitaris han incorporat l'edició digital en la seva producció, per tal d'aconseguir uns efectes especials que sense els mitjans tecnològics serien impossibles. Aquests efectes produeixen imatges realistes d'esdeveniments que materialment són irrealitzables. Cal dir que els actors moltes vegades no actuen davant de decorats, sinó davant d'un fons de color blau el qual –a partir de la tècnica cromà (de l'anglès *Chroma Key*, 'incrustació')– és substituït, a través d'un programa informàtic, per l'escenari adient. D'altra banda, el retoc digital també permet modificar *frame per frame* –és a dir, fotograma per fotograma les imatges d'un film, per fer-hi aparèixer o desaparèixer els elements oportuns. La ficció, per tant, està totalment assumida en el cinema, circuit que –a diferència de la fotografia– des d'un principi ha acceptat la mentida dins el seu llenguatge. La publicitat, tal com hem dit, és un dels altres territoris en què aquestes manipulacions són freqüents.

A continuació veurem un exemple que, precisament, posa de manifest el permanent estat de dubte que tenim davant les imatges mediàtiques.

És curiós l'anunci de Sony realitzat per l'empresa Fallon el 2006 per fer publicitat d'una nova pantalla de plasma (*Sony Bravia*). L'anunci en qüestió mostra com des d'un edifici relativament alt esclaten rius de pintura de colors.

---

<sup>223</sup> «La connaissance que nous auront de toutes les possibilités de manipulation de la photographie par les procédés numériques nous la fera envisager d'un autre œil, plus sceptique sans doute, c'est-à-dire que nous ne lui accorderons pas ces gages de confiance que nous accordons généralement, mais avec circonspection, à la photographie».

FRIZOT, Michel; *Qui a peur de la lumière?* dins FRIZOT, Michel et al.; *Art/Photographie numérique*. Cyprès – École d'art d'Aix-en-Provence, Aix-en Provence 1995, pàg. 35.



L'espot publicitari –que des d'un principi s'associa a un muntatge digital– no tindria res d'especial, si no fos perquè s'ha fet de forma tradicional: per produir-lo s'han fet servir 70.000 litres de pintura, 622 botelles bomba, 330 metres de tubs, 57 quilòmetres de cables, 455 morters i 1.700 detonadors i s'ha filmat a temps real. L'espectador davant d'aquest tipus d'imatge no sap com situar-se, ja que ha assumit que l'engany òptic és sempre possible. Considero que aquest exemple evidencia com en l'actualitat ens costa distingir què pot ser possible i que és una ficció.

Per un altre costat, en el terreny científic la manipulació digital d'imatges és una de les bases del procés d'investigació. Els avenços en el camp de la tecnologia digital tenen com a objectiu generar noves formes d'enteniment del nostre entorn. De fet, l'objectiu de la ciència segueix sent la persecució del coneixement global per tal tenir el control i el domini sobre el món. Precisament, les tècniques visuals han permès, tal com subratlla Martin Lister, «veure coses noves i veure-les de maneres noves»:<sup>224</sup> les noves tecnologies han ampliat l'àmbit de la visió, així com les fronteres entre el que és visible i el que és invisible. Aquesta capacitat dels mitjans ha portat Fred Ritchin a descriure com a *hiperfotografies* les noves imatges que es generen:

«S'hi pot pensar com una fotografia que no requereix ni la simultaneïtat ni la proximitat del que veu i del que és vist, i que considera com el seu món qualsevol cosa que existeixi, va existir, existirà o que podria arribar a existir, visible o no; en resum, qualsevol cosa que pugui sentir-se o concebre's.»<sup>225</sup>

El procediment consisteix a introduir a l'ordinador dades científiques d'un esdeveniment que ha succeït o que podria succeir. Un (o més d'un) *software* especialitzat gestiona la informació i ens ofereix imatges –des de diferents punts de vista– del fenomen en concret. D'aquesta manera les tecnologies de simulació ens ofereixen la possibilitat de veure coses que són inaccessibles a l'ull humà, com pot ser la visualització de l'interior d'una estrella o del moviment

---

<sup>224</sup> LISTER, Martin (Ed.); *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós, Barcelona 1997, pàg. 56.

<sup>225</sup> *Ibíd.*, pàg. 57.

d'un meteorit. Les noves tecnologies, per tant, no sols amplien els poders de la visió, sinó que ofereixen una aparença concreta dels fenòmens de la naturalesa. D'altra banda, el contacte directe amb les coses i l'observació de la seva aparença deixa de ser la font de coneixement que fins ara havia estat. En aquest sentit, la fotografia tradicional deixa de ser el mitjà privilegiat per entendre la veritat sobre *el món*. Segons sosté Jean Louis Weissberg actualment «ens movem d'una era de “coneixement a través de la gravació d'imatges” cap a una era de “coneixement a través de la simulació”».<sup>226</sup>

En aquests dos àmbits –en el científic i en el dels mitjans de comunicació– hem pogut veure que la fotografia digital s'obté a partir de tot un seguit de procediments absolutament extrafotogràfics, com pot ser la recollida d'informació –en alguns casos– i la manipulació digital. Aquest fet trenca clarament la relació directa entre el referent i la imatge cosa que «arruïna definitivament la teoria de la fotografia pura i la transparència davant la realitat que registra. Tota imatge fotogràfica pot ser posada sota sospita. Assistim definitivament al naixement d'un art de la simulació»,<sup>227</sup> simulació que ens evidencia que la imatge sempre pot ser una construcció i que no cal que el que veiem sigui la reproducció directa del referent, tal com diu Lister:

«Aquestes imatges digitals han subvertit les nocions tradicionals de veritat, autenticitat i originalitat, impulsant-nos a ser més “coneixedors” de la naturalesa i de l'estatus de les imatges.»<sup>228</sup>

Hem de tenir en compte que hi ha dues maneres de crear una imatge numèrica: una és a partir d'una imatge ja existent (un dibuix, una pintura, una fotografia o un film) traduir-la al sistema digital a partir d'una interfície apropiada, com pot ser un escàner o una càmera digital; l'altre sistema és la traducció de càlculs numèrics a una imatge. Aquest tipus d'imatge s'anomena

---

<sup>226</sup> Ibíd., pàg. 58. [www](http://www).

<sup>227</sup> GÓMEZ ISLA, José; *Imagen digital: lecturas híbridas*. dins *Jornadas técnicas sobre estampa digital* en el marco de la Feria Estampa'98. Universidad Complutense de Madrid. [www.ucm.es/info/univfoto/num1/pdf/hibridas.pdf](http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/pdf/hibridas.pdf)

<sup>228</sup> LISTER, Martin (Ed.); *La imagen fotográfica en la cultura digital*. *Op. Cit.*, pàg. 56.

una imatge de *síntesi*.<sup>229</sup> La diferència entre una forma de treballar i l'altra és que la primera continua sent una marca o una empremta d'un objecte material, mentre que la segona és el resultat d'un càlcul efectuat per l'ordinador, on el referent real (físic) és inexistent.

Recordem que William Henry Fox Talbot (1800-1877) definia la fotografia com «el llapis de la naturalesa», és a dir, la forma com aquesta –la naturalesa– es representava a ella mateixa: «imprimée par la main de la Nature»<sup>230</sup> (imprès per la mà de la natura). No és estrany, doncs, que el títol del llibre en què va publicar vint-i-quatre dels seus calotips fos *The pencil of nature*. De fet, tal com hem vist a la primera part del treball, des del segle XIX fins a bona part del segle XX s'ha entès la imatge fotogràfica com la reproducció d'una *realitat exterior*, per tant, com una representació objectiva d'aquesta realitat. De la mateixa forma hem vist com la relació referencial ha estat un dels aspectes que ha sustentat aquest punt de vista: més de cent anys després de les afirmacions de Fox Talbot, Rosalind Krauss defineix la fotografia com un tipus de signe, el qual denomina indexal, que es caracteritza per la seva connexió física amb el referent.

Tant Fox Talbot com Krauss, malgrat les distàncies, tenen clar que una fotografia existeix perquè ha existit abans un referent per ser fotografiat. Segons el primer, la fotografia és una reproducció exacta de la realitat, per a Krauss és una petjada, un *índex* d'aquesta. Però en tots dos casos és totalment necessària la presència d'un original, d'un referent en el món material, per a la realització de la imatge fotogràfica.

La tecnologia digital ens dóna la possibilitat de crear una imatge versemblant sense la presència del model o referent. Aquest fet sembla que trenqui la relació umbilical que ha tingut fins ara la fotografia amb el món exterior i, evidentment, canvia el sentit que nosaltres podem atorgar a aquest tipus d'imatges (fotogràfiques?). Aquesta seria, doncs, la hipòtesi de l'apartat: preguntar-nos si en la fotografia digital l'índex desapareix o, dit d'una altra manera, cal un referent real en la imatge digital?

---

<sup>229</sup> COUCHOT, Edmond; HILLAIRE, Norbert; *L'art Numérique. Comment la technologies vient au monde de l'art*. Flammarion, París, 2003, pàg. 23.

<sup>230</sup> UWE Behardt, *Le regard imparfait. Réalité et distance en prophotographie*. Op. Cit., Pàg. 13.

Les imatges fotogràfiques que coneixíem fins ara eren la prova que el referent havia estat en un lloc concret en un moment concret, eren la prova que quelcom havia estat davant la càmera fotogràfica i que l'acció que ens mostrava havia succeït: això ha estat tal com Roland Barthes anomena *ça-a-été*<sup>231</sup>. Aquest lligam amb la realitat es desfà amb les imatges fetes per programes informàtics. La idea de fotografia com a *memento mori*<sup>232</sup> del nostre món desapareix. La fotografia digital, tal com diu Geoffrey Batchen, és el simulacre de la realitat: «Les imatges digitals no són tant signes de la realitat sinó signes de signes. Són representacions del que ja es considera una sèrie de representacions».<sup>233</sup>

Així mateix, també podem veure que els mitjans digitals, si bé representen un tractament amb les arts figuratives tradicionals, són capaços alhora de reapropiar-se de les tècniques no digitals que simulen, tant pel simulacre de les seves eines de treball (pinzell, llapis, collage, colors, etc.), com per la utilització d'instruments similars als analògics: càmera, objectius, etc., com, finalment, pels seus resultats plàstics. Edmond Couchot i Norbert Hillaire assenyalen que la tècnica digital posseeix una especificitat que trenca amb totes les tècniques precedents i al mateix temps té una capacitat de simular i d'associar-se de forma íntima amb aquests mateixos procediments tradicionals.<sup>234</sup> Per tant, el simulacre d'alguns artistes –precisament els que analitzarem a continuació– es manifesta tant en el procediment tècnic que utilitzen com en el resultat formal que realitzen.

Tal com veurem en els artistes que analitzaré, en la majoria dels casos oculten el muntatge que s'hi amaga al darrere, presentant la imatge de forma realista. A més, la majoria situen les seves ficcions fotogràfiques dins el terreny del retrat, el paisatge o la fotografia d'interior. És a dir, dins d'estils totalment

---

<sup>231</sup> BARTHES, Roland; *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografia, Op. Cit.*, pàg. 136.

<sup>232</sup> [...] *fotografías póstumas, o "memento mori"* BATCHEN, Geoffrey; *Ectoplasma. La fotografía en la era digital*, dins: RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto Real. Op. Cit.* Pàg. 318 «La fotografía, sostiene Barthes, nos ofrece un "esto será" y un "esto ha sido" en una misma representación. Por lo tanto, cada fotografía constituye un frío recordatorio de la mortalidad humana».

Ibíd., pàg. 315.

<sup>233</sup> Ibíd., pàg. 324.

<sup>234</sup> COUCHOT, Edmond; HILLAIRE, Norbert; *L'art Numérique. Comment la technologies vient au monde de l'art. Op. Cit.*, pàg. 28.

assumits en la fotografia tradicional. Hi ha qui considera que potser, tal com havia passat feia un segle amb la fotografia pictorialista, és una forma de guanyar-se la seva condició d'artisticitat.<sup>235</sup> En aquest sentit, considero que els artistes que mostraré treballen amb tècniques digitals, no tan sols com a recursos plàstics i formals, sinó com a base de la seva investigació artística, explorant terrenys com la societat i la política. És per aquest motiu que no crec que els sigui necessari evidenciar el muntatge digital, sinó tot el contrari, la seva obra se situa en el terreny del simulacre, perquè és en aquest àmbit on més fàcilment poden jugar amb les ambigüitats entre ficció i realitat que proposen i qüestionar de forma subtil, cadascun dels aspectes en què volen incidir.

Alhora, l'anàlisi de les seves obres em servirà per veure com plantegen la relació amb el referent i, en conseqüència, si l'origen indexal de la fotografia és un element que realment desapareix en la imatge digital.

---

L'artista nord-americana **Nancy Burson** és una de les primeres que va plantejar una proposta en aquesta línia. Burson va ser una de les pioneres en la manipulació digital d'imatges gràcies a la col·laboració dels enginyers Richard Carling i David Kramlich –qui va ser el seu marit–, del MIT (Institut de Tecnologia de Massachusetts). Junts van desenvolupar un programa informàtic significatiu (del qual sorgirà l'efecte *morphing*) capaç d'envellir la fesomia d'un rostre humà, sent una eina utilitzada més endavant per l'FBI per localitzar persones perdudes.

Burson ha tingut sempre un interès especial a fer interactuar l'art i la ciència. Durant els anys vuitanta l'artista, a partir de l'efecte especial *morphing*, va generar tot un seguit de retrats d'individus imaginaris. El *morphing* és un efecte utilitzat en animació i imatges en moviment que serveix per crear una imatge nova a partir de la transició de dues imatges diferents. En els anys noranta les tècniques informàtiques van millorar el procés i van afavorir que la imatge resultant fos més real i convincent.

---

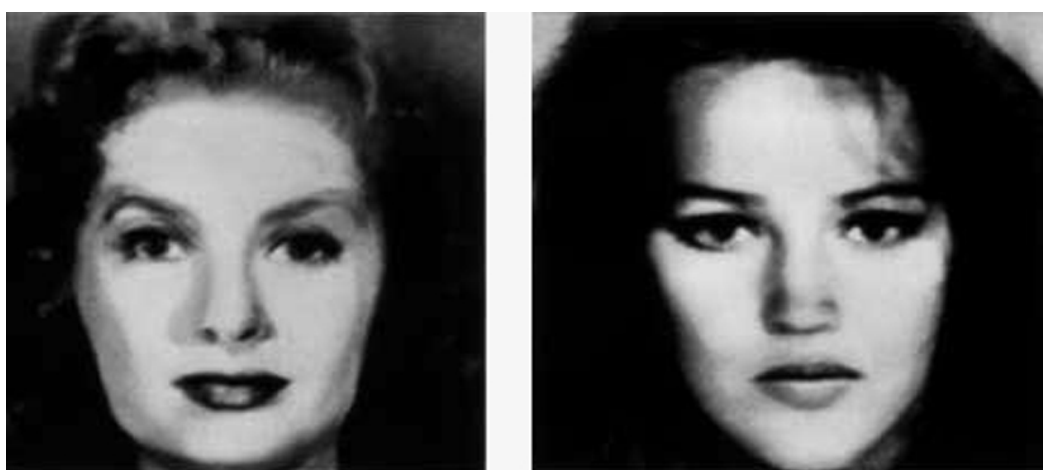
<sup>235</sup> GÓMEZ ISLA, José; *Imagen digital: lecturas híbridas*.  
Op. Cit., [www.ucm.es/info/univfoto/num1/isla/fig01.jpg](http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/isla/fig01.jpg)

L'artista va ser la primera a generar retrats de personatges ficticis a partir d'aquesta tècnica en la sèrie *Early Composites*. Per fer-ho es va servir de la combinació de diversos rostres, a partir d'escanear diferents persones a alta resolució retrats, abordant de forma irònicament temes com la bellesa, la noció de raça o els comportaments socials.

Per exemple, l'obra d'aquesta sèrie *First and Second Beauty Composites* (*First Composite: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelley, Sophia Loren, and Marilyn Monroe. Second Composite: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields and Meryl Streep*) (1982) (**fig. 88**) mescla les cares d'estrelles del cinema, com si cerqués l'ideal femení que anhela la nostra societat, ironitzant sobre l'obsessió cultural per la fama, el poder i la bellesa.

*A Mankind (oriental, caucasian and black, weighted according to current population statistics)* (1983–85) parteix del resultat de les estadístiques de la població del moment, en les quals es reflectia el tant per cent de ciutadans de cadascuna de les races. El rostre que apareix a l'obra és una mena de retrat robot de l'habitant del planeta al principi dels anys vuitanta i, per tant, l'antítesi dels estudis en què s'intentava trobar l'essència de cadascun dels diferents pobles.

Un altre exemple és l'obra *Three assassins (Lee Harvey Oswald, Sirhan Sirhe, Jamee Earl Ray)* (1982), en què combina el rostre de diferents assassins, mostrant-nos un altre retrat robot que podria exemplificar la idea de l'assassí.



**Fig. 88:** Nancy Burson: *First and Second Beauty Composites* (*First Composite: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelley, Sophia Loren, and Marilyn Monroe. Second Composite: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, and Meryl Streep*), 1982.

Dins *Early Composites* també trobem l'obra *Warhead I (Reagan 55 %, Brezhnev 45 %, Thatcher less than 1 %, Mitterand less than 1 %, and Den less than 1 %)* (1982) (**fig. 90**), un retrat format per la suma dels rostres dels citats líders polítics que controlaven el poder nuclear en la dècada dels vuitanta, presentant-nos així la fesomia del poder geopolític del moment i les tensions evidents en el moment de la Guerra Freda.

Abordant un altre terreny, Bruson realitza en l'obra *Baby Elvis* (1989–1990) un *morphing* entre la imatge d'un jove Andy Warhol i d'un jove Elvis Presley, per tal de crear el rostre d'un nen com a símbol de la fama i el triomf. És a dir, sumant dues de les icones més importants de la cultura americana apareix la fesomia del que podria ser la icona del nen prodigi.

Per acabar, dins aquesta sèrie, trobem l'obra *Evolution* (1984) (**fig. 89**), en la qual l'artista combina la cara d'un home amb la d'un mico per tal de produir un retrat imaginari sobre l'evolució de l'espècie humana.

Un altre exemple de *morphing* és *He / She* (1997), on es pot veure un rostre de sexualitat ambigua o directament andrògina, resultat de la transició d'un rostre femení i un altre de masculí. Aquí s'aborden aspectes de gènere i identificació sexual. En aquesta obra precisament fa una curiosa reflexió:

«Per què aquestes cares d'homes i dones fossin imparcials vaig pensar que era important barrejar dotze rostres absolutament diferents. No esperava cap resultat concret però de totes formes em va sorprendre comprovar que hi dominaven les característiques femenines, si bé llavors me'n vaig adonar que allò femení predomina sempre que es barregen elements masculins i femenins. L'única característica masculina aquí és la boca: si es tapa la boca apareix un rostre completament femení. Potser un motiu d'aquest resultat es trobi precisament en el procés quan es barregen cares "corrents" les faccions tendeixen a dulcificar-se, de tal manera que es llegeixen com a més femenines. De totes formes, prefereixo pensar que en una dimensió més àmplia tots som concebuts com dones. Per a la majoria de nosaltres, en una primera mirada quasi tots els

nens semblen nenes. Allò femení és primari. Ens desenvolupem a partir d'això.»<sup>236</sup>

A partir del 2000 Burson ha construït un conjunt de màquines interactives, similars als *fotomatons*, en les quals l'espectador pot variar les característiques facials del seu retrat: *Human race machine*, per exemple, permet canviar la raça de la persona fotografiada; *The age machine* et permet variar l'edat; i *The couples machine* combina fotografies d'homes i dones en què varien els percentatges i s'aconsegueix una imatge amb trets més femenins o masculins, segons es vulgui.

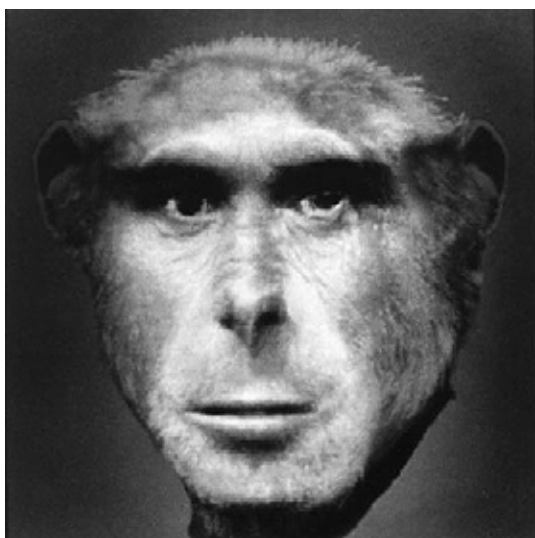


Fig. 89: Nancy Burson: *Evolution II*, 1984



Fig. 90: Nancy Burson: *Warhead I* (55% Reagan, 45% Brezhnev, less than 1% each of Thatcher, Mitterand, and Deng), 1982

En definitiva, l'artista confronta temes d'identitat, individualitat i herència genètica. Les fotografies adopten una estètica similar a les imatges de Julia Margaret Cameron o la fotografia popular del final del segle XIX, gràcies a una mena de flou (imatge borrosa) que fa que el rostre sembli esvair-se en el seu entorn; però, ahora ens porten cap al món de la ciència-ficció: el rostre té certes deformacions, moltes vegades és androgen o monstruós: hi reconeixem un ésser humà, però no podem desxifrar-ne la procedència, no podem ubicar-lo

<sup>236</sup> Nancy BURSON citat per DE DIEGO, Estrella; *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. La balsa de la Medusa, Madrid 1992, pàg. 174.



en una raça o una societat concretes. Tot i així hi veiem un rostre: un retrat que tant ens remet al passat com al futur. En cert sentit el treball de Burson va a «contra-corrent de les transformacions tecnologies»<sup>237</sup>: si bé les utilitza –cal dir que amb una mirada irònica– hi ha una voluntat de donar-los la volta per retornar, o més aviat, reformular el concepte clàssic de retrat.

---

Per la seva banda, la fotògrafa holandesa **Inez van Lamsweerde** –parella de Vinoodh Matadin, amb qui col·labora en la fotografia de moda– també treballa amb tècniques digitals per elaborar fotografies artístiques en què explora la representació del cos humà. Van Lamsweerde a partir de la tècnica *Paintbox* –pràctica actualment molt comuna i banalitzada– retoca fotografies de cossos de dones i nenes, inventant un imaginari femení totalment inquietant: manipulant certes parts del cos aconsegueix figures artificials, robòtiques i desposseïdes d'atributs sexuals.

En algunes obres –com per exemple *Thank you, Trighmaster* o *Kim* (1993) (**fig. 93**)– Van Lamsweerde combina fotografies de models amb cossos de maniquins, generant una figura humana híbrida, en què l'acabat brillant i plàstic del cos artificial es confon amb la pell humana.

El cos és hieràtic i fred, les parts sexuals –tal com es pot veure a la imatge– són llises i sense pèls, com si la sexualitat no fos possible dins el nou ordre. També es pot llegir com una reacció indirecta a la crisi de la sida i, en concret, a una nova forma d'enfrontar-s'hi des d'una perspectiva més científica i tecnològica, potenciant una estètica escèptica allunyada de qualsevol aspecte visceral, tal com diu Baqué: «exclou la interioritat en benefici de perifèries i d'extensions a conquerir».<sup>238</sup> Segons explica l'artista, la intenció és crear «un cos que és perfecte però per altra banda és completament inútil».<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> SAND, Michael; *Nancy-Burson: volte-face* (trad. al francès Sabine Amooore) dins SAND, Michael; et al.; *Réels, fictions virtuel. Rencontre Internationale de la photographie*. Actes Sud, Arles 1996, pàg. 111.

<sup>238</sup> «excluait l'intériorité au profit de périphéries et d'extension à conquérir»

BAQUÉ, Dominique: *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Op. Cit. 214.

<sup>239</sup> «a body that is perfect but otherwise completely useless»

En la sèrie *Final fantasy* (1993) (**fig. 91**), ofereix imatges de nenes amb banyadors roses, recolzades damunt d'uns vidres plans completament invisibles, envoltades d'un entorn de llum blanca, que atorga a la imatge una ambientació totalment estilitzada. Aquests retrats puerils tenen superposat en el seu rostre la cara d'una persona adulta de 24 anys, cosa que confereix una imatge incòmoda, on la innocència i la timidesa es barreja amb un cert grau de perversitat i, per tant, de maldat.



**Fig. 91:** Inez van Lansweerde: *Final fantasy* (1993)

Així mateix, Van Lamsweerde té un seguit de fotografies en què ens presenta dones o nenes estirades en una mena de llit, amb postures il·lògiques i punts de vista forçats. En l'obra, *M2 # 5* (1998) (**fig. 92**), per exemple, apareixen dues nenes aparentment unides pel tors, amb rostres similars i on solament es veuen tres cames. La postura és rígida i la mirada d'una d'elles vers la càmera és directa i agressiva. Aquestes imatges, tot i que no s'hi detecti cap manipulació exagerada ni cap anomalia realment explícita, no deixen de ser inquietants i fantasmagòriques. Les imatges de Van Lamsweerde sempre tendeixen a l'estranyesa.

Podem veure que els cossos que la fotògrafa presenta són mutants, posthumans i ens porten cap al terreny de la clonació i les problemàtiques

---

Inez van LAMSWEERDE citat per TURNER, Jonathan; "Some Like it Haute" dins *Artnews* (Nova York). Núm. 21 (Novembre 2001), pàg. 160.

bioètiques. Així mateix, es detecta un gust per un imaginari proper a la ciència-ficció, amb referents que ens acosten a l'estètica futurista de Philip K. Dick. Els llibres d'aquest autor estan poblats d'intel·ligències i cossos artificials, que viuen en un món nostàlgic, dominat per les drogues i l'enginyeria genètica, en què no se sap mai si el company és un androide o un ésser d'un altre planeta, tal com es pot veure en la coneguda adaptació del llibre *Somien els androides amb ovelles elèctriques?* (1968) feta per Rydler Scott en el memorable film *Blade Ranner* (1982).



**Fig. 92:** Inez van Lansweerde: *Me # 5*, 1998



**Fig. 93:** Inez van Lansweerde: *Thank you Thingmaster, Kim*, 1993

---

Una altra proposta que també s'interroga sobre les modificacions corporals és el treball de la parella artística **Aziz + Cucher**, formada per Anthony Aziz (nascut als Estats Units) i Sammy Cucher (nascut a Veneçuela).

Una de les obres més representatives d'aquests artistes és la sèrie *Dystopia* (1994) (**fig. 94**) que se centra en la presentació d'un conjunt de retrats en què els orificis han estat esborrats. És a dir, el forats del nas, la boca i els

ulls estan recoberts d'una membrana de pell que unifica tota la cara. La fesomia és tractada digitalment, esborrant-ne els trets distintius de l'individu i situant-lo en un escenari descontextualitzat, cosa que afavoreix que l'aspecte sigui més pròxim a una estàtua que a un ésser humà.

Els rostres se'ns presenten freds i fantasmagòrics, les membranes són una mena de protecció vers l'exterior, però són també un element castrador i mortífer: la figura humana està privada de les seves capacitats sensorials –han estat mutilades–, amb la qual cosa l'obra se situa en el costat de l'ablació.

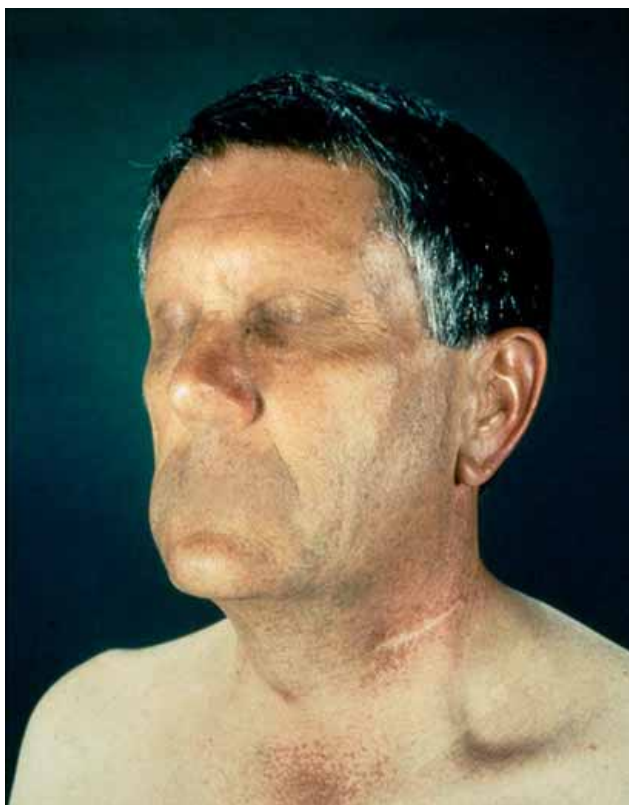


Fig. 94: Aziz + Cucher: *Dystopia series*, 1995.

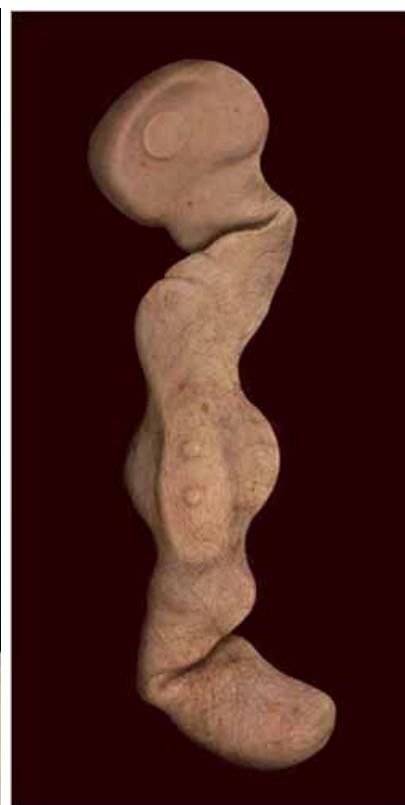


Fig. 95: Aziz + Cucher: *Chimeras*, 1998

En una de les imatges es veu una parella junta (abraçada?) però la imatge no és dolça, sinó tot el contrari, neguitosa. Davant de la fotografia sorgeix la pregunta sobre quin contacte físic tenen entre ells. La vista, l'oïda i el gust els hi és impedit, també ho és el tacte?, i el sexe?

Els orificis són anul·lats aïllant-los en el seu interior, impedit-los qualsevol relació exterior: «Aquestes carns d'una fredor clínica alimenten el fantasma d'un cos poderós, inaccessible al dolor, però és legítim preguntar-se sobre la seva

sensorialitat i, encara més, sexuació».<sup>240</sup> La pèrdua de la sexualitat i l'estètica escèptica i profilàctica és una constant, tant en l'obra de Burson, Van Lamsweerde com d'Aziz + Cucher.

A l'obra *Faith, Honour and Beauty* (1992), Aziz + Cucher –que es defineixen com a *artistes–antropòlegs*<sup>241</sup>– presenten figures humanes despullades, en les quals els homes sostenen de forma imponent una arma, un ordinador o un bat de beisbol, mentre que les dones exhibeixen un mirall, un bol amb fruita o un infant. Les figures, fotografiades com si fossin estàtues clàssiques, també tenen les parts sexuals esborrades. Irònicament, aquests cossos blancs i asexuals mantenen els objectes que s'atribueixen convencionalment al gènere masculí i femení, fent una clara denúncia a la ideologia *wasp* americana, en la qual l'home i la dona blancs tenen un rol determinat dins una societat higiènica, pulcra i moralment *correcta*. Tal com diu Baqué, Aziz i Cucher «qüestionen simultàniament la pèrdua de tota sensorialitat possible, els riscos feixistes de pràctiques eugenèsiques i l'aterridora *formatació* a la qual la cultura americana lliura cossos cada cop més dòcils, cada vegada més estandarditzats».<sup>242</sup>

Finalment, una obra que considero molt interessant i en la qual aquests artistes semblen haver reunit part de les seves inquietuds és la sèrie *Chimeras* (1998) (**fig. 95**). A les imatges d'aquesta obra s'hi pot veure una mena de formes orgàniques de difícil identificació. La morfologia que presenten les fotografies recorda diferents parts d'un cos, com si fossin diferents membres units creant un nou ésser, que alhora ens fa referència al mateix títol: quimera, la criatura mitològica formada per una part de lleó, una de dragó i una de cabra.

Els éssers creats per Aziz + Cucher semblen reals, la fotografia els dota d'aquesta veracitat, però alhora són fantàstics i irrealment. Són productes que

---

<sup>240</sup> «Ces Chairs froidement cliniques nourrissent la fantasmagorie d'un corps puissant, inaccessible à la douleur, mais dont il est légitime d'interroger la sensorialité et, d'avantage encore, la sexualité»

BAQUÉ, Dominique: *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Op. Cit., pàg. 217.

<sup>241</sup> *Ibid.*, pàg. 217.

<sup>242</sup> «[...] interrogent simultanément la perte de toute sensorialité possible, les risques fascisants de pratiques eugénistes et le terrifiant "formatage" auquel la culture américaine livre des corps de plus en plus dociles, de plus en plus normés».

*Ibid.*, pàg. 217.

podrien haver estat fets en un laboratori científic, com si de noves formes de vida es tractés, però han estat realitzats pel *software* d'un ordinador. L'interès per la biotecnologia és clar en aquests dos artistes, la qual consideren que és al mateix temps reconfortant i desconcertant. Desconcertant perquè no se sap cap a on ens pot portar, reconfortant, perquè ha millorat la condició de vida de molts malalts. Cucher, precisament, ho ha experimentat en el seu propi cos; com a portador de l'HIV ha pogut experimentar amb nous fàrmacs que, segons l'artista, han canviat literalment la relació amb el seu propi cos i amb el virus de la sida: «en aquells moments el meu cos s'estava deteriorant davant dels meus ulls, ara és un cos que funciona molt bé: és un cos actiu».<sup>243</sup>

De fet, aquesta nova visió de la medicina i la biotecnologia ha propiciat que artistes com Aziz + Cucher i Van Lamsweerde presentin un nou paradigma de cos humà, allunyat de l'abjecció pròpia dels anys vuitanta. Aquesta nova visió es veu reflectida en aquests cossos *amorfos* que replantegen la qüestió del que és natural i el que és artificial. Les figures d'Aziz + Cucher són una mena de criatures de Frankenstein, formades per diferents parts de cossos que amaguen, però, les seves sutures. Són, segons el terme de Donna Haraway, *cyborgs*<sup>244</sup> surrealistes que simbolitzen o, més ben dit, són una metàfora de noves possibles formes de vida:

---

<sup>243</sup> «Whereas once my body was just deteriorating before my very eyes, now it's a body that functions very well. It's an active body».

*A Conversation with Thyrza Nichols Goodeve* (1999)

<http://www.azizcucher.net/interview.php>

<sup>244</sup> «Un *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura social y también de ficción. (...) La ciencia ficción contemporánea está llena de *cyborgs* –criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales. La medicina moderna está asimismo llena de *cyborgs*, de acoplamientos entre organismos y máquina, cada uno de ellos concebido como un objeto codificado, en una intimidad y con un poder que no existían en la historia de la sexualidad. El “sexo” del *cyborg* restaura algo del hermoso barroquismo reproductor de los helechos e invertebrados (magníficos profilácticos orgánicos contra la heterosexualidad). Su reproducción orgánica no precisa acoplamiento».

HARAWAY, Donna J.; *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* dins HARAWAY, Donna J.; *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivención de la naturaleza* (trad. al castellà de Manuel Talens). Ediciones Cátedra, Madrid 1995, pàg. 11-12.

«No fa gaire algú ens va dir que les quimeres li fan pensar en peces d'un joc estrany que s'han convertit en fetitxes, com en un joc d'escacs. I aquesta mena d'interpretació ens agrada perquè totes les peces d'un joc d'escacs tenen un significat simbòlic, gairebé animista. I ens interessa molt descobrir una poètica i certa profunditat a aquest nou món biotecnològic en què estem entrant».<sup>245</sup>

Aziz + Cucher, a partir del collage digital, elaboren una metàfora d'un món que es modifica al ritme dels avenços tecnològics. La forma de formalitzar la seva obra –a partir de la manipulació digital i d'una estètica de ciència-ficció– és totalment afí al tema en què volen incidir: els seus éssers futuristes –una mena de fetus del futur– no són mostres, sinó que ens mostren les possibilitats de la biotecnologia, la qual al mateix temps ens fa por i ens fascina.

---

Per la seva banda, l'artista americà **Keith Cottingham** també treballa amb el retrat en la sèrie *Fictitious Portraits* (1990-92) (**fig. 96**). En aquestes peces apareixen imatges d'adolescents que respiren un aire d'èxit que podria exemplificar l'ideal de joventut de la societat americana. La composició ens recorda les pintures clàssiques de retrats, sobretot del flamenc i del barroc. Els personatges són adolescents, i a mesura que els observem trobem que tenen una gran semblança entre ells. El detall o l'aparent fidelitat de la imatge així com la perfecció del seu cos ens porta cap a una mena d'artificialitat que ens fa preguntar sobre la naturalesa dels personatges fotografiats, els quals resulten estranys i inquietants.

---

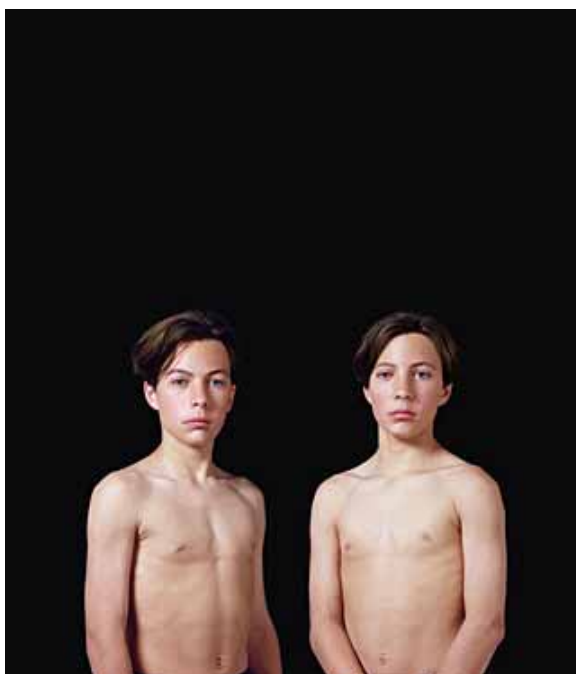
<sup>245</sup> «Someone said to us recently that chimeras remind them of pieces in some strange game turned into fetishes, like in a game of chess. And we are happy with that kind of interpretation because figures in a game of chess all carry a symbolic, almost animistic meaning. And we're very interested in discovering a poetics and some kind of depth for this new biotechnological world we are entering into».

*A Conversation with Thyrza Nichols Goodeve* (1999)  
<http://www.azizcucher.net/interview.php>

Aquestes fotografies han estat configurades amb programes de manipulació informàtica, a partir d'imatges extretes de dibuixos anatòmics, imatges de revistes i motlles de cera o fang de la pròpia cara de l'artista. L'artista uneix les parts digitalment, afegint-hi textures artificials (pèls, pells, cabells) a fi que el collage acabi semblant un retrat verídic d'un ésser humà.

*Future Pre-purposed* (2000-2004) (**fig. 97**), és una altra obra d'aquesta artista, en la qual també, a partir de dibuixos, estructures de fustes i tècniques informàtiques construeix interiors arquitectònics que existeixen només en el suport de la imatge fotogràfica. Aquestes architectures ens semblen familiars i ens remetent a espais religiosos o llocs de reunions, on s'uneixen reminiscències de la modernitat amb iconografies d'altres cultures com l'escultura africana o els motius asiàtics.

Són architectures buides i fredes, que ens porten cap a una revisió de la nostra cultura i dels nostres espais públics, les quals no estan absentes de connotacions socials: ens mostren els indrets on l'home es relaciona com a individu polític o com a ésser espiritual; en definitiva, dos dels aspectes més importants de la nostra estructura social.



**Fig. 96:** Keith Cottingham: *Fictitious Portraits*, 1990-92



**Fig. 97:** Keith Cottingham: *Future Pre-purposed: Interior (front view)*, 2004



En aquesta sèrie, alguns espais interiors estan poblats d'enigmàtiques figures humanes que semblen fetes amb plastilina. L'estètica recorda el cinema dels anys vint i trenta i l'espai està il·luminat amb una llum focal que potencia el clarobscur de la imatge i dóna una sensació escultòrica a les figures. Els rostres d'aquests individus no especifiquen cap fesomia concreta, són tan indefinits com el mateix espai on habiten. De fet, els cossos no són de carn i os, sinó una construcció digital feta a partir de la mescla de diferents races, edats i gèneres, la qual acaba sent una representació genèrica d'un ésser humà que invita a qüestionar-nos quin és el seu rol i la seva situació dins d'aquests espais arquitectònics, que són alhora una metàfora de la nostra societat i dels seus habitants.

Així mateix, aquestes arquitectures fàcilment es poden relacionar amb l'obra de Casebere i Demand. Si bé en aquest cas els espais s'han creat a partir de tècniques digitals, tots tres artistes exploren el terreny de l'arquitectura d'interiors per desvetllar-ne els usos, els quals incideixen en aspectes tan socials i polítics com psicològics i espirituals.

D'altra banda, tant Cottingham, Burson, com Lamsweerde treballen amb una mena de *collage digital* que, a diferència del collage que coneixíem fins ara –que ens deixava veure la combinació dels seus elements–, amaga la seva estructura interna i evita mostrar-nos la unió de cadascuna de les peces. La finalitat és que sembli que no hi hagi hagut construcció, que semblin retrats o espais *verídics* de realitats que poden existir i això ens porta al món dels simulacres.

Les fotografies d'aquests artistes ens mostren espais, personatges, etc., que no existeixen en el nostre entorn *real*. Les seves imatges no parteixen d'un referent, sinó que aquest és creat per la combinació de codis binaris. El referent acaba sent la informació que l'artista introdueix a l'ordinador i que l'aparell codifica. Podríem, fins i tot, pensar que aquests artistes s'allunyen de l'entorn social que els envolta, però crec que, precisament, succeeix tot el contrari. En les seves obres, tot i ser retrats ficticis, evidencien l'estat actual de l'ésser humà en relació amb un món que ell mateix ha anat construint. Ens parlen de la hibridació de l'home amb el món tecnològic i dels debats ètics sobre medicina – referent a la clonació o la cirurgia estètica– o sobre bioètica, en un món

condicionat per la ciència en el qual l'home s'alimenta de productes transgènics creats genèticament.

El que se sol entendre com a retrat és el paradigma de la representació més íntima i directa de l'individu, amb una capacitat descriptiva i de reconeixement. Paradoxalment en aquestes obres es posa en dubte. Els retrats d'aquests artistes no ens mostren persones concretes, sinó que són utilitzats per remetre'ns i parlar-nos de la globalitat i la consciència de la nostra societat.

Aquestes imatges ens recorden les escultures gregues, les formes de les quals s'homogeneïtzaven per cercar un ideal de bellesa. Les fotografies d'aquests artistes no representen trets determinats del rostre, sinó formes genèriques i estàndards de l'ésser humà, i possiblement sigui aquest el tema que els preocupa: reflectir una cultura obsessionada per aconseguir un cànon de bellesa ideal que rebutja –com si no existissin– l'inevitable envelliment i la mort.

La manipulació i la creació digital, utilitzades de forma conscient –de la mateixa manera que tot altre recurs artístic– ens dóna la possibilitat d'incidir i de parlar d'aspectes que ens preocupen, i segurament per analitzar un món fascinat per la tecnologia el millor és fer-ho a través dels propis mitjans tecnològics. Segons Fontcuberta, el fals realisme dels treballs d'artistes com Cottingham «no ens revela a nosaltres mateixos sinó a les nostres invencions, i això ens produeix fascinació i nàusees. [...] Esdevenen llavors “aparences o petjades, ficció o indici, però justament aquestes qualitats ens convindran per transmetre els valors més intel·ligibles i fràgils de l'ésser humà”».<sup>246</sup>

---

Precisament **Joan Fontcuberta**, a *Securites* (2001), també situa la seva obra en aquest terreny. *Securites* és un projecte concebut inicialment per a la sala d'exposicions temporals de la Fundació Telefónica de Madrid. En concret, el projecte se centra en la relació formal, simbòlica i poètica que es pot establir entre claus i muntanyes. L'artista se serveix de la semblança formal que tenen les dents d'unes claus amb la silueta d'una serralada per estudiar les connexions simbòliques que es poden establir entre aquests dos elements.

---

<sup>246</sup> FONTCUBERTA, Joan; *El beso de judas. Op. cit.*, pàg. 51.

Segons l'artista, tant la muntanya com la clau suposen elements o eines que l'home ha utilitzat per salvaguardar-se.

Les muntanyes, d'una banda, han estat aprofitades històricament per defensar-se i protegir-se de l'enemic. De fet, els castells i les ciutats acostumaven a construir-se en els cims. D'una altra banda, les serralades han constituït fronteres naturals que separen territoris.

Quant a les claus, són instruments que hem creat per tal de protegir-nos, tant per garantir la nostra intimitat, com per preservar les nostres propietats. Al mateix temps, la clau és un símbol de misteri, coneixement i poder –qui té la clau té l'autoritat d'obrir i tancar les portes– a més de ser un símbol de possessió. Per tant, simbòlicament les muntanyes i les claus tenen un lligam evident: preservar la seguretat.

*Securites* vol evidenciar aquestes coincidències centrant-se en un tema summament actual: la seguretat és una de les preocupacions centrals de la nostra societat, tant en els diferents dominis públics (seguretat política, econòmica, moral, etc.) com en el nostre entorn privat (seguretat laboral, seguretat a les carreteres, en les relacions sexuals, a la nostra casa, etc.). La nostra societat ha creat múltiples eines per preservar la seguretat (càmeres de vigilància, protecció policial, mútues asseguradores, etc.) que inevitablement han mantingut un estira-i-arronsa amb la noció de llibertat. Només cal veure avui dia, com la preocupació per l'amenaça terrorista que viu la societat americana és contrarestada amb una intervenció desmesurada en l'espai privat de les persones.

El projecte de Fontcuberta, en definitiva, planteja una reflexió sobre la seguretat, tal com diu l'artista, des de «la llibertat creativa de l'art. Per intentar dur una mica de seny i d'imaginació a un debat polític cada vegada més urgent».<sup>247</sup>

Per materialitzar el projecte, l'artista utilitza diferents recursos i mitjans. Una de les sèries més representatives consisteix en la construcció d'un conjunt de claus en què la forma de la serreta representa serralades conegudes. Aquestes claus es projecten sobre paper fotosensible, tal com havia fet amb

---

<sup>247</sup> FONTCUBERTA, Joan; *Securitas, Securitis* dins ANDÚJAR, Daniel G.; DE LOS ÁNGELES, Álvaro; FONTCUBERTA, Joan; *Securitas. Joan Fontcuberta*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001, pàg. 13.

l'obra *Constel·lacions*, i obté unes fotografies que aparentment representen muntanyes reals. Aquestes imatges s'intercalen amb les vistes panoràmiques de fotografies fetes a les conegudes carenes muntanyoses, i això afavoreix la confusió entre les imatges extretes de la realitat i els simulacres.

Paral·lelament a aquestes fotografies i dins el mateix projecte, trobem la sèrie *Orogènesi de la seguretat* (**fig. 98**), que és l'obra que m'interessa analitzar en aquest apartat. Aquesta peça se centra en una sèrie de paisatges que no són fruit d'una relació directa amb el referent, ni fruit d'un muntatge escenogràfic, sinó que estan elaborats a partir de processos de digitalització. Joan Fontcuberta utilitza programes informàtics per generar una sèrie de paisatges a partir d'arxius digitals de text i imatge. De fet, utilitza programes informàtics 3D com ara Vistapro, Bryce o Terragen –els quals havien estat concebuts en un principi per a usos militars o científics– que permeten generar paisatges inexistents o visualitzar entorns reals a partir de dades cartogràfiques.

Tot i així, Fontcuberta no interpreta plànols ni cartografies, sinó que els documents que l'artista escaneja són, entre d'altres, un DNI, un passaport, una targeta de crèdit, un article de la constitució, una empremta digital o les normes per a emergència en un edifici públic; és a dir, tot de documents i imatges relacionades amb el tema de la seguretat. Cal dir que el *software* del programa –el qual interpreta arxius anomenats DEM (*Digital Elevation Model*)– s'ha forçat per tal que interpreti els documents abans esmentats. Així, el *software* tradueix la informació que li arriba en polígons, en els quals s'hi poden afegir llums, ombres i textures o introduir elements com el mar, el cel, els núvols i les boires fins a aconseguir l'aparença d'un paisatge.

L'obra torna a evidenciar una de les preocupacions que mou el treball de Fontcuberta: crear un món fictici que es presenti com a veraç. En aquest cas, aquesta voluntat de crear aquesta natura artificial té com a funció establir una metàfora irònica entre natura i seguretat.

D'altra banda, podem veure com les imatges d'*Orogènesi de la seguretat* han estat elaborades sense la necessitat de fotografiar un referent real. Si bé hi ha una sèrie d'elements de la realitat que han fet possible l'elaboració de les diferents imatges, podem alhora constatar que no hi ha cap analogia física entre aquestes i les fotografies resultants. Les muntanyes que apareixen a la imatge

no s'assemblen al DNI que les ha fet possibles, per tant, la relació que s'estableix entre el referent i la fotografia no és per similitud, sinó per connexió simbòlica i conceptual.



Fig. 98: Joan Fontcuberta: Orogénesis: *Kandisky*, 2004

Més endavant, Fontcuberta adaptarà aquest recurs a la revisió de pintures de paisatge d'artistes com Dalí, Kandinsky, etc. Ho farà introduint en el programa la imatge d'una pintura i obtenint un paisatge fictici que no és, de fet, cap interpretació literal del quadre. Aquest projecte es va iniciar dins els actes commemoratius de l'Any Dalí en el Salvador Dalí Museum de Sant Petersburg, Florida. Les fotografies resultants parteixen d'imatges de pintures de Dalí. Per tant, les fotografies de Fontcuberta són la representació d'una representació, és a dir, la interpretació del filtratge de la realitat que l'artista empordanès ja havia fet a priori. Curiosament, les imatges de Fontcuberta semblen registres directes de paisatges reals. En aquest sentit, l'artista fa tot un seguit de bucles conceptuals per ironitzar un altre cop sobre la realitat i la ficció, i situar la seva obra, tal com ell mateix suggereix, en un escenari completament surrealista:

«En una cabriola típicament surrealista, com introduint el mètode criticoparanoic en el cor tecnològic de l'ordinador, els somnis de Dalí es reciclen així en paisatges igualment impossibles, en una paròdia d'aquesta naturalesa exuberant que va fascinar els romàntics, Thoreau, Ansel Adams i tants d'altres. Els resultats d'aquest procés emfatitzen l'efecte d'equivalència metafòrica amb les obres de Dalí enteses com a relíquies de la nostra cultura visual i ens condueixen a una fantasia delirant i barroca: a una sèrie de paisatges encriptats que exalten més el *kitsch* de les targetes postals i dels cartells turístics que la pròpia naturalesa. Una naturalesa que ja no existeix més que com a reconstrucció artificial i il·lusòria.»<sup>248</sup>

Fontcuberta, de la mateixa forma que els artistes que hem vist anteriorment en aquest capítol, transformen en imatges documents o imatges escanejades, bases de dades, textos o codis binaris. L'índex, o més ben dit, la font original, en tots aquests casos és pura informació. En definitiva, si aquestes imatges són l'empremta d'alguna cosa, aquesta no és material: no es pot veure ni tocar, perquè no té una materialitat física sinó virtual.

---

D'altra banda, el treball del col·lectiu rus **AES&F** (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky i Vladimir Fridkes) també se centra en la creació digital. A l'obra *Action Half Life (Acció mig viva)* (2003) (**fig. 99**) les imatges mostren uns paisatges desèrtics habitats per nens i nenes –vestits amb un blanc pulcre– que juguen al joc de la guerra. L'armament és fred, metàl·lic i futurista; els infants al costat d'aquests objectes semblen éssers artificials, en comptes d'éssers humans.

Les seves obres se situen tant en el terreny de la fantasia com en el de la burla cap a l'estètica futurista. De fet, ells mateixos comenten que la seva

---

<sup>248</sup> [http://www.adf-photo.org/article.php?id\\_article=34](http://www.adf-photo.org/article.php?id_article=34)

obra és una paròdia de *La guerra de les galàxies* de George Lucas i que, per aquest motiu, van començar per l'*Episodi 3* i ara estan fent l'*Episodi 1*.



Fig. 99: AES&F: *Action Half Live: Episode 2*, 2003

Tanmateix, el títol de l'obra procedeix d'un conegut joc d'ordinador, tot i que el tema del joc és diferent els interessava especialment el títol ja que sonava com alguna cosa «mig viva, mig robòtica i mig humana, cosa que ho comparen amb la civilització actual on allò virtual es barreja amb el que és real».<sup>249</sup> Les imatges són clarament escenogràfiques i narratives. Per fer-les primerament van realitzar esbossos, tenint com a referència visual els dibuixos dels mestres de la pintura renaixentista i barroca, amb la voluntat que les imatges recordessin les composicions pictòriques d'aquesta època. Així mateix, les fotografies són alhora volgudament artificials, amb la qual cosa s'aconsegueix una mena de síntesi entre les composicions clàssiques i els jocs d'ordinadors populars, confrontant de forma irònica aquests dos mons.

<sup>249</sup> AES&F citat per BRIGHT, Susan; *Fotografía Hoy* (trad. al castellà de María Arozamena Quijano). Editorial Nerea, Sant Sebastian 2005, pàg. 86.

Cal dir que els paisatges són del desert del Sinaí, però les armes, les arquitectures i els avions que hi apareixen han estat generats en 3D Max, utilitzant mètodes similars als del cinema de ciència-ficció.

La realitat, per tant, es barreja amb la ficció en una obra que qüestiona el funcionament de les guerres actuals. La bellesa de les imatges i la innocència infantil es confronten amb el tema de la guerra i les seves connotacions amb la mort. En aquest sentit, el col·lectiu comenta el següent:

«És interessant preguntar-se qui són els nens que lluiten. La resposta és una altra pregunta: amb qui lluiten aquests guerrers contemporanis? Per exemple, pensem en un pilot modern que mira una pantalla i prem els botons d'armes d'alta tecnologia: està totalment aïllat de l'enemic real, així com de la sang i la brutícia de la guerra. La gent reacciona emotivament a l'ús de nens en la nostra obra, però al mateix temps es mostra ignorant sobre el fet que els adults actuen de la mateixa manera.»<sup>250</sup>

---

Finalment, el darrer treball que analitzaré en aquest apartat és la producció de **Loretta Lux**, una artista que utilitza els mitjans digitals però que s'allunya de les propostes futuristes que han desenvolupat els artistes anteriors.

La iconografia de Lux, tal com fan AES&F, se centra en la representació de nens i nenes.

Les misterioses imatges que aconsegueix Lux estan fetes a partir de la tècnica de Photoshop, tot i que l'artista no vol desvetllar del tot la seva tècnica. Un membre d'un fòrum expert en Photoshop ha intentat descobrir quin és el procediment digital que utilitza. Ell suggereix que és la suma subtil de l'efecte de desenfocament *gaussià*, la màscara d'enfocament i l'ajust de nivells.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> AES&F citat per BRIGHT, Susan; *Fotografía Hoy* (trad. al castellà de María Arozamena Quijano), pàg. 89.

<sup>251</sup> HART, Russel; "The children who inhabit Loretta Lux's portraits are more real than they appear" dins *AmericanPhoto* (Nova York) núm. 3 (maig-juny 2005), pàg. 15.



Sigui com sigui, la imatge resultant té un acabat pàl·lid i atmosfèric. De fet, el procés de treball de Lux comença molt abans del retoc digital. En primer lloc l'artista fotografia els seus models normalment fills dels seus amics en un plató. Els tria la roba i fins i tot un estilista els pentina. La il·luminació que utilitza és un altre aspecte interessant, aquesta és clara i lluminosa, quasi no provoca ombres, sinó tot el contrari, la seva homogeneïtat dota la figura humana d'una atemporalitat evident.

Els retrats que obté són escanejats i superposats a un fons; el pot haver tret del seu arxiu d'imatges o d'un procés de digitalització de les seves pintures. Hem de tenir en compte que l'artista, abans de dedicar-se a la fotografia, era pintora i la seva obra actual té un gran deute amb aquesta tècnica.

L'artista superposa els subjectes en el fons escollit i modifica tot el conjunt de la imatge. Suprimeix detalls irrellevants dels fons, perquè l'entorn tingui més a veure amb un espai oníric que no pas real. Al mateix temps, en els cossos dels nens s'hi perceben algunes alteracions: la roba que porten sembla que els va estreta, els caps i les extremitats estan lleugerament dilatats així com els braços són allargats.

Aquestes imatges estan minuciosament retocades amb un treball que sembla propi de la pintura. Ella mateixa assegura: «ara utilitzo la càmera com una eina, i m'apropo a la pintura des d'una perspectiva diferent [...]. Quan faig les imatges i treballo en l'ordinador, organitzo les formes i els colors [...] de forma similar al que fa un pintor davant de la tela. Per completar una sola imatge necessito alguns mesos».<sup>252</sup>

El procés d'execució de la imatge és molt lent, realitza unes sis o set obres l'any, cosa que contrasta amb el procediment mecànic que utilitza. De fet, l'elaboració de les imatges no és seriada, sinó que és un treball minuciós que té com a finalitat trobar el punt just en què les imatges es mostrin tal com l'artista vol. És a dir, la fita és arribar a aquest estrany equilibri entre la ficció i el realisme fotogràfic.

---

<sup>252</sup> «I use the camera as a tool now, approaching painting from a different perspective [...] I organize forms and colours when setting a pictures and when working on the computer [...] similar to what a painter does on a canvas. It takes me several months to complete a single image»

TULLY, Nola; "Carefully Composed Inconsistency" dins *The New York Sun* (dijous, 12 de maig de 2005).

Cal dir que l'artista es mostra tan reticent a explicar les intencions de la seva obra com hermètica a exposar el tractament de la imatges que fa. Són múltiples i contradictoris els adjectius que han definit les seves imatges: inquietants, encantadores, pertorbadores, precioses, horripilants, cridaneres i infantils, entre d'altres. Però ella només assegura que el que vol és que les fotografies funcionin i que no deixin indiferent l'espectador.<sup>253</sup>

En aquest sentit, la voluntat de l'artista es veu totalment assolida, els nens que Lux ens mostra van més enllà del retrat.

Aquestes fotografies no tracten de la realitat de cadascun dels nens, és a dir, no pertanyen al gènere del retrat que es defineix com l'intent de reconèixer un individu concret. Tot el contrari, són una metàfora de la idealització que la gent fa de la infància, la figura que l'adult ha creat del nen: bonic i dolç. Però això no acaba de ser veritat: els infants, per a consternació de l'adult, tant poden ser fascinants com distants i absents. Això és el que Lux aconsegueix representar a les seves imatges.

En aquest sentit, Lux treballa amb una estilització grotesca de la infància. En definitiva, són imatges ensucrades de la infància que s'esforcen tant per agradar que finalment aconsegueixen reaccions adverses.

Precisament aquesta recerca de l'estereotip i l'acabat pastís de les imatges, recorda la il·lustració americana dels anys cinquanta i les fotografies d'estudi dels anys seixanta i setanta: postals, imatges de comunions, bateigs, etc. Aquesta estètica és volgudament intencionada, la voluntat de l'artista és que es confongui amb el típic retrat de centre comercial o d'estudi. De fet, la mida reduïda que tenen –al voltant dels 50 cm de costat– també afavoreix que s'estableixi aquesta relació irònica.

Com podem veure, les imatges de Lux no tenen unes dimensions espectaculars, sinó que la seva mida ens demana que les inspeccionem, que ens hi aturem i les mirem de forma íntima. Hi podem anar descobrint diferents connexions amb altres imatges que tenim emmagatzemades a la memòria. Per exemple, aquestes fotografies inevitablement ens recorden les inquietants representacions de nens, del pintor i teòric romàntic alemany Philipp Otto Runge (**fig. 105**). D'altra banda, també podem trobar una relació amb l'obra de

---

<sup>253</sup> HART, Russel; "The children who inhabit Loretta Lux's portraits are more real than they appear" dins *AmericanPhoto. Op. Cit.*, pàg. 16.

Sandro Botticelli i Rafael, per exemple, en els pentinats, les postures i en alguns dels cels que apareixen en el fons. Balthus és un altre dels pintors que ens ve al cap quan observem les fotografies de Lux. De fet, l'obra de *Wanderer* (2003) sembla basada en el quadre *The Mountain* (1936) d'aquest pintor.



Fig. 100: Loretta Lux: *The book*, 2003



Fig. 101: Loretta Lux: *Dorothea*, 2003



Fig. 102: Loretta Lux: *The Dove*, 2006



Fig. 103: Loretta Lux: *At the window*, 2004

Entre altres múltiples referents podem citar les fotografies de nenes de Lewis Carroll, els enigmàtics dibuixos collage de Henry Darger, la pintura *kitch* de Margaret Keane, la irònica proposta John Currin o l'animació japonesa. En definitiva, la iconografia que mostra l'artista és hereva tant dels mestres antics com de la cultura contemporània.

El resultat d'aquest cúmul d'interessos són aquestes delicades imatges pròpies del realisme màgic. Els enigmàtics nens que habiten aquest univers estan dotats d'una misteriosa perfecció. Són éssers familiars que alhora semblen estranys i desconeguts. Tot i la seva bellesa i el realisme del seu

rostre sembla que hagin estat concebuts en un altre món. De fet, són éssers creats per un ordinador. En aquest sentit l'efecte és paradoxal, són «massa reals per ser creïbles, massa ideals per ser reals».<sup>254</sup>



**Fig. 104:** Loretta Lux: *Study of a Girl 1*, 2002



**Fig. 105:** Philip Otto Runge: *The Hülsenbeck Children*, 1805-180

Tal com podem veure, després d'analitzar aquest conjunt d'artistes i la seva pluralitat de propostes, es pot dir que la voluntat de tots ells no és tan sols situar la producció en l'àmbit estètic, sinó també en l'àmbit social. La fotografia els permet desmantellar i evidenciar parcel·les de la nostra societat. Si bé les seves ficcions són fetes per ordinador, i en alguns d'ells hem vist que el referent real no és res més que codis binaris, també podem assegurar que les seves escenificacions parteixen de referents de la nostra cultura.

Hem vist que l'índex desapareix de forma física però que la referencialitat segueix vigent en la seva obra. De fet, el treball s'inscriu en una estètica del simulacre i, per tant, la imitació de la realitat és la base de la seva producció.

En aquest sentit podem dir que no hi ha un índex que ens connecti amb un element físic concret, però sí un estrat de coneixements i influències que fan possible l'obra. És a dir, la petjada, l'empremta indexal la podem trobar en la

---

<sup>254</sup> WAXMAN, Lori; Loretta Lux dins Artforum online, 2004  
<http://artforum.com>

informació que s'introdueix a l'ordinador –textos, bases de dades, imatges disperses, etc.– i en el cúmul d'influències que l'artista té dins la seva ment i que, evidentment, s'extreuen del món real.

Per tant, en aquests casos no es negaria la referencialitat de la fotografia, per molt que aquesta quedi emmascarada. En el fons, totes les construccions digitals que hem vist en aquest apartat són fruit de la manipulació d'imatges extretes de la realitat, tot i que no calgui el contacte físic directe amb el referent a partir de la fotosensibilització de la placa fotogràfica.

És a dir, la hipòtesi de la pèrdua de l'índex en la fotografia digital és quelcom que s'hauria de matisar. En primer lloc, podem dir que no hi ha res que sigui totalment inventat, totes les obres que hem vist tenen referents que provenen de la cultura i dels mitjans de comunicació, a més de les influències en l'àmbit social que té tot artista. D'altra banda, aquestes obres precisament juguen amb el fet d'introduir-se dins del món del simulacre, imitant formes extretes del context real. Hem vist com els artistes creen retrats de persones inexistents que semblen absolutament creïbles i perfectes. Poden reconstruir la pell, canviar el fons dels personatges, crear edificis que semblen reals o suprimir-ne altres quan els fan falta. La feina és similar a la del pintor, però en aquest cas la voluntat és construir una imatge verídica d'alguna cosa que mai no ha existit. Per fer això l'artista no té més remei que imitar la realitat.

Tal com diu Ros Olivares, «tota fotografia és una redefinició de la realitat [...] qualsevol fotografia està oferint una imatge de quelcom que ha existit, encara que sigui de forma efímera. És a dir, la creació de l'home ha de partir, en aquest cas, d'aspectes reals [...]. En contra del que passa amb la pintura, aquí l'artista ha de partir de quelcom de preexistent».<sup>255</sup>

Per tant, podem veure com la imatge digital s'origina en formes ja existents en l'entorn real, com per exemple la figura humana. Alhora, moltes de les representacions que s'elaboren provenen de l'arxiu mental d'imatges que ens envolten: cinema, televisió, revistes, fotografies, etc. És a dir, moltes vegades no es crea una imatge nova, sinó que es recicla.

---

<sup>255</sup> OLIVARES, Rosa; *Los límites de la fotografía. Cartografías de la fotografía contemporánea* dins OLIVARES, Rosa et al.; *Alés dos límites: A fotografía contemporánea*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Centro Galego de Artes da Imaxe, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2003, pàg. 164.

En definitiva, podem dir que l'índex, com a petjada física, desapareix, però ens retrobem amb un índex conceptual que s'estratifica en un cúmul d'influències diverses. Les imatges fictícies que aquests artistes elaboren evidencien aspectes del nostre entorn, a partir de tècniques com ara l'apropiació o la fabricació d'imatges que simulen situacions reals. Les seves obres mostren espais i persones, que tot i que no existeixen, sí que les podem identificar amb uns referents concrets. Així mateix, les composicions que dissenyen se situen clarament en formes de representació ja establertes, tal com es pot veure en la utilització del gènere del retrat o del paisatge.

Aquests artistes, per tant, infiltren els seus collages digitals en un espai estètic i polític determinat per qüestionar-lo des de dins, sense la necessitat de registrar directament el món exterior. Tal com José Luis Brea comenta, la potència politicosubversiva de la fotografia, i sobretot de la fotografia digital, es relaciona amb la seva capacitat de desmantellar l'ordre de la representació:

«Per un costat, la seva capacitat per congregar, com a forma artística, els recursos enunciatius de l'apropiació i el muntatge li permeten elaborar "imatges crítiques" del món. En fragmentar i recompondre –ja sigui a través de l'estratègia més tradicional del fotomuntatge, o ja sigui a través dels nous desenvolupaments constructius i narratius possibilitats pels avenços de la seva computerització actual– els materials amb què treballa, la fotografia no simplement "representa" allò real, sinó que elabora imatges capaces de desvetllar l'arquitectura oculta de la seva organització –les seves relacions jeràrquiques, de dominació. La potència politicosubversiva de la fotografia s'expressa justament llavors com l'eficàcia del seu *inconscient òptic*: és capaç de posar de manifest tot allò que una economia interessada de la representació pretén mantenir ocult.»<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> BREA, José Luis; *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización.*

<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>

Finalment, l'altre aspecte que és interessant en aquestes obres és l'actualització del collage, el qual facilita el reciclatge d'imatges per tal de confeccionar representacions totalment noves sense que es detecti l'operació de muntatge que s'hi ha efectuat. Al mateix temps, segons Brea el collage fotogràfic permet introduir un nou temps en la imatge fotogràfica, una espècie de segon obturador que permet ampliar el temps de la captura en el temps de la postproducció. És a dir, amb la digitalització de les imatges s'exploren les capacitats del collage, se'n dissimulen les costures i es reconstrueix així un nou espai de pictorialitat. Brea suggereix que aquest fet expandeix l'*inconscient òptic*<sup>257</sup> teoritzat per Benjamin, ampliant d'aquesta manera la capacitat narrativa de la imatge fotogràfica. Aquesta és la característica bàsica del que ell anomena el camp *postfotogràfic*:

«La fotografia s'ha tornat narrativa, a la vegada que el seu temps d'exposició s'ha expandit més enllà de l'instant abstracte de la captura.»<sup>258</sup>

Les imatges dels artistes que he presentat són un exemple clar d'aquest fet: no reflecteixen un instant concret, sinó que la tècnica del collage digital els permet introduir la narració i expandir el temps de la captura fotogràfica en un temps narratiu més ampli<sup>259</sup> i d'aquesta manera explorar noves possibilitats de la representació.

---

<sup>257</sup> L'ús de l'expressió "inconscient òptic" aquí és molt diferent a la que apareix en l'obra de Rosalind Krauss *El inconsciente óptico* (1993). Per ella, l'espai fotogràfic està estructurat com un llenguatge, a la manera d'un inconscient lacanià, sent llavors precís el seu "psicoanàlisi". En canvi l'inconscient òptic de Walter Benjamin fa referència a la capacitat de la càmera –amb els seus mecanismes de ralentització i ampliació– per aprehendre en la seva inconsciència, el que l'ull conscient, educat en el domini de la representació, li resulta inaprehensible.

<sup>258</sup> BREA, José Luis; *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Consorcio Salamanca / Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2002, pàg. 28.

<sup>259</sup> «El tiempo expandido del inconsciente potencial del ojo fotográfico para captar el transcurrir del acontecimiento- se convierte así en un tiempo concentrado de narración, y la vocación de narrar –de dar cuenta de la experiencia, ahogada en las nuevas sociedades bajo el paradigma de la información- encuentra en este tiempo-ahora

---

expandido del instante fotográfico la ocasión de relatarse como invocación, también, de un tiempo pleno».

Ibíd., pàg. 28.



## 3.4. Joguines i maniquins

A partir dels anys vuitanta nombrosos artistes han plantejat la seva obra a partir de la construcció d'escenificacions amb jocs i altres elements artificials per simular o ironitzar situacions i personatges reals.

Cal dir que la majoria d'aquests treballs estan fets a partir de joguines, com per exemple nines de plàstic, soldats de goma, figures d'indis i *cowboys*, etc. És a dir, objectes que pertanyen al món infantil i que els artistes reutilitzen per a diferents finalitats. És interessant veure com aquests artistes creen la seva obra a partir del joc, o d'altra banda, doten el joc i les joguines de noves connotacions, seguint una tradició que es va iniciar en les avantguardes.

D'altra banda, hem de tenir en compte que si bé trobem pintors en els segles XVIII i XIX que representen infants jugant (com per exemple Jean Simeón Chardin) no és, evidentment, fins als avantguardistes quan la idea del joc s'introdueix plenament dins l'art, sobretot amb els treballs d'artistes dadaistes i surrealistes que s'hi refereixen directament.

En aquestes obres, curiosament, no és el nen qui juga sinó que són els adults els qui transformen la joguina amb un fetitxe que remet a la memòria –és a dir, a la infància– convertint-la en un objecte bàsic per a la psicoanàlisi i, per tant, per a l'autoconeixement; i, d'una altra banda, els qui entenen el joc com la

inversió de la màquina i del treball, és a dir, com una forma d'escapar de la cadena productiva i ser alhora una font d'energia per tornar-s'hi a incorporar.

Així mateix, la introducció del joc permet enderrocar la transcendència de l'art i de la cultura elevada i acostar-se, en canvi, al terreny de l'experimentació i la innovació.

Precisament, el 1938 el filòsof i historiador Johan Huizinga va publicar el llibre *Homo ludens* en el qual va plantejar una nova manera d'entendre el concepte del joc com a fenomen cultural. Segons Huizinga, la persona que juga no és necessàriament un infant en procés d'aprenentatge del seu món simbòlic, sinó també una persona adulta que inverteix temps «sense que hi hagi cap interès material ni se n'obtingui cap profit».<sup>260</sup> El joc, per tant, se situa fora del món productiu, tot i que Huizinga el considera una funció humana tan important com el treball i la reflexió, destinada precisament a alimentar el món imaginari. Així, segons Huizinga, superada la fase de supervivència, l'*homo faver* es converteix necessàriament en l'*homo ludens*.<sup>261</sup>

De la mateixa manera, dins el terreny de l'art, a la figura de l'*artista faver* l'artista productor de l'obra d'art –fent una clara referència al món del treball–, s'hi afegeix paral·lelament un nou concepte: la figura de l'*artista ludens*, el qual concep l'obra com una activitat lúdica, convertint-la en un passatemps, fet que clarament s'evidencia en les propostes dadaistes i surrealistes que introduiran el joc i les joguines en els seus treballs.

Dins aquest àmbit i lligat a les propostes surrealistes, m'interessa especialment el treball fotogràfic de **Hans Bellmer**, concretament l'obra *La poupée*, que considero interessant analitzar, ja que és un precedent clar de certes propostes actuals, entre les quals hi ha les de Cindy Sherman.

Aquest artista alemany havia començat la seva carrera seguint el corrent de l'expressionisme i la crítica social; l'any 1933 –coincidint amb l'entrada dels nazis al govern– va confeccionar una nina de roba que trencava, d'una banda, amb la innocència de la joguina i, de l'altra, amb els esquemes de la bellesa femenina i precisament, a tall de denúncia, amb el culte del cos perfecte que imposava la moda nazi.

---

<sup>260</sup> SAN MARTIN, Francisco Javier; "Artista Ludens". *Éxit* (Madrid) núm. 25 (febrer-abril, 2007), pàg. 26.

<sup>261</sup> *Ibíd.*, pàg. 26

La nina de Bellmer és bàsicament una escultura d'1,40 cm que representa una nena morena, despullada i amb mitjons, però que, en canvi, té cos de dona i múltiples articulacions. Bellmer construeix i transforma la seva nina per fer aparèixer formes inversemblants –com per exemple la nina amb quatre cames de la imatge (**fig. 106**)– que posteriorment seran fotografiades, sent aquestes imatges l'obra definitiva.

L'artista explica que el 1932 va veure *Els contes de Hoffmann*, òpera amb música de Jacques Offenbach basada en tres contes de l'escriptor romàntic E. T. A. Hoffman que, segons ell, van inspirar la construcció d'aquest artefacte.

L'argument que centra el primer acte de l'òpera que precisament està basat en el conte de Hoffmann *Der Sandmann (L'home de la sorra)* (1817) que narra –entre altres aspectes– la història d'Olímpia, una nina mecànica que es personifica en una bella noia de qui el protagonista s'enamora.

L'obra de Hoffmann, en la qual els aspectes sobrenaturals i grotescos es combinen amb un gran realisme psicològic, són qualificats per Freud com una forma de la *inquietant estranyesa*, capaç de fascinar però alhora de pertorbar l'espectador. Rosalind Krauss ho analitza de la manera següent:

«La impressió inquietant que produeixen sovint les figures de cera, les nines mecàniques i els autòmats poden atribuir-se al fet que aquests objectes fan que “dubtem que un ésser, en aparença animat, estigui viu i, a la inversa, que un objecte sense vida estigui, d'alguna forma, animat”. Aquesta confusió entre el que és animat i el que és inanimat és un exemple d'aquest tipus d'estranyesa inquietant que ja hem vist, i que implica una regressió cap a un mode de pensament animista i cap a la confusió de les fronteres que el caracteritza.»<sup>262</sup>

Cal dir que Freud, quan fa l'estudi sobre el concepte de *sinistre*, escull com un dels exemples que il·lustraran la seva teoria el conte de Hoffman

---

<sup>262</sup> KRAUSS, Rosalind; *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos. Op. Cit.*, pàg. 194.

*L'home de la sorra*. En aquest sentit podem veure com el filòsof tria una obra que exemplifica clarament el desencís romàntic pel projecte de la il·lustració basat en la raó, introduint-hi aspectes com ara la bojeria i el món fantàstic.

Freud considera que la frase del filòsof romàntic alemany Friedrich Schelling dóna una nova visió del concepte *sinistre*. El filòsof alemany considera que «*Unheimlich* [allò sinistre] seria tot el que hauria d'haver quedat amagat, secret, però que s'ha manifestat».<sup>263</sup> Freud parteix d'aquest punt de vista per desenvolupar el seu estudi sobre el tema, el qual relaciona amb la teoria sobre la neurosi:

«Abans que res: si la teoria psicoanalítica té raó a afirmar que tot *afecte* d'un impuls emocional, qualsevol que sigui la seva naturalesa, és *convertit per la repressió en angoixa*, llavors cal que entre les formes del que és angoixant hi hagi un grup en el qual es pugui reconèixer que això, el que és angoixant, és quelcom reprimat que retorna. Aquesta forma de l'angoixa seria precisament allò sinistre [...] allò sinistre no seria una cosa realment nova, sinó més aviat quelcom que sempre va ser familiar a la vida psíquica i que tan sols va esdevenir estrany mitjançant el procés de repressió. I aquest vincle amb la repressió ens il·lumina ara la definició de Schelling segons la qual allò sinistre seria quelcom que, havent quedat amagat, s'ha manifestat.»<sup>264</sup>

En aquesta aspecte és on podem veure la relació amb l'obra de Bellmer, allò reprimat surt a la llum en forma d'una nina de fusta.

Un altre fet interessant de l'òpera és que el protagonista –anomenat també Hoffmann– mira a través d'uns ulls màgics que li han regalat, cosa que fa que vegi la nina encara més bonica. Aquests ulls al final de l'acta acabaran trencant-se, al mateix temps que la nina acabarà destrossada. Segons Freud, aquests desmembraments es poden associar amb una metàfora de «l'aflorament

---

<sup>263</sup> Freudich SHELLING citat per FREUD, Sigmund; *Obras Completas. Op. Cit.*, pàg. 2487.

<sup>264</sup> FREUD, Sigmund; *Obras Completas*, vol. 7. *Op. Cit.*, pàg. 2498.

de l'experiència infantil, la dels complexos i, més específicament, la de la por de la castració».<sup>265</sup>

De la mateixa manera, és interessant veure com l'obra de Bellmer també es caracteritza pel desmuntatge, la mutilació i la reorganització del cos de la dona. Si bé la primera nina que fabrica l'artista és una estructura de fusta pintada, aquesta anirà variant de formes; per mitjà de les articulacions esfèriques l'artista afegirà o suprimirà parts del cos de la dona per tal de respondre a les diferents escenificacions que l'artista es proposa, exemplificant de manera exacta el mite eròtic de Dalí: la «dona desmuntable».

Podem dir que Bellmer fabrica la nina per crear un espai per a la projecció del desig i per desemascarar, alhora, l'inconscient psíquic que el governa. L'artista construirà aquest nou cos centrant-se sobretot en les seves zones sexuals, multiplicant els pits i les natges i fent aparèixer forats i penis. Finalment, tots aquests elements aniran units al que es pot considerar una gran forma fàl·lica: el tronc de la nina. Bellmer, tal com suggereix Krauss, «projecta una vegada i una altra la nina com a objecte fàl·lic».<sup>266</sup> Aquesta forma desmuntada i recomposta ens proposa una imatge de la tumescència, és a dir un augment de volum, una inflamació, que ens fa veure la nina com un cos *informe*.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> KRAUSS, Rosalind; *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Op. Cit., pàg. 196.

<sup>266</sup> KRAUSS, Rosalind; *El inconsciente óptico* (trad. al castellà de Miguel Esteban Cloquell). Editorial Tecnos, Madrid 1997, pàg. 186.

<sup>267</sup> «[...] concibamos lo informe como algo que la propia forma genera, como una lógica que actúa lógicamente contra sí misma desde dentro de sí misma, la forma que genera la heterológica. Concibámoslo, no como lo opuesto a la forma, sino una posibilidad que opera en el núcleo de la forma, erosionándola desde dentro. Es decir, operando estructural, precisa y geoméricamente, como un reloj. En francés, la palabra que encierra este sentido es *déjouer*, que suele traducirse como “frustrar” o “desbaratar”. Así se suprime la dimensión de la acción que atañe a los juegos, las reglas y la estructura: a una estructura que desestabiliza el juego por el mismo hecho de seguir las reglas. Se trata de crear una especie de “contra-juego” de tal índole que, dentro del sistema, es legal».

Ibíd., pàg. 179.

Per més informació sobre el concepte d'*informe* veure: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind; *L'informe. Mode d'emploi*. Centre Georges Pompidou, París 1996.

Per tant, aquesta nina, pensada per satisfer diverses fantasies masculines, no és solament un simple objecte de desig sinó un mecanisme artificial per produir-lo, tal com el mateix Bellmer suggereix:

«Construiré una dona artificial les possibilitats anatòmiques de la qual faran possible psicologitzar el vertigen de la passió fins al punt de permetre inventar els desigs.»<sup>268</sup>

D'altra banda, és interessant veure les relacions de poder que Bellmer estableix amb l'objecte inanimat, ja que si bé el cos desitjat és dòcil i submís, aquest és alhora inaccessible, cosa que produeix l'evident frustració de l'artista.

De fet, es podria relacionar aquesta fascinació pels rols de poder i les relacions frustrades com el resultat de diversos impulsos interns del mateix artista. És important destacar que Bellmer va patir una infància desgraciada com a conseqüència d'una educació estricta i rígida i d'un puritanisme excessiu. Tanmateix, les dades biogràfiques parlen d'una relació obsessiva i frustrada respecte de la seva cosina Úrsula, així com de l'important paper que les joguines van tenir durant la seva infància, ja que hi recorria per fugir de l'autoritat paterna.

Des d'aquest punt de vista, l'obra de Bellmer té com a finalitat la creació d'un món màgic, on les fantasies prohibides i les pulsions sexuals poden ser possibles, tal com José Miguel G. Cortés ens fa notar a l'obra el *Cuerpo mutilado*:

«L'obra de Bellmer significarà la conjunció del que és animat i el que és inanimat, el que és natural i el que és artificial, de l'amor i la mort. La seva pràctica artística serà un intent d'aconseguir amb l'obra el que és, manifestament, incapaç d'aconseguir en l'existència diària. Com el mateix Bellmer diu, les seves peces tenen com a objectiu convertir-se

---

<sup>268</sup> SAN MARTIN, Francisco Javier; "Artista Ludens". *Éxit. Op. Cit.*, pàg. 29.

en “el remei, la compensació per una certa impossibilitat de viure”.»<sup>269</sup>

Així, la nina es planteja com un alliberament de les limitacions imposades per la societat que l’havien perseguit des de la infantesa. Aquestes fantasies construïdes, situades entre el plaer i el dolor, seran cada cop més malaltisses. De fet, la seva obsessió pel cos i pel jocs de poder es traslladaran, més tard, del cos fictici de la nina al cos real de la seva esposa: l’escriptora i gravadora Unica Zürn amb qui va mantenir una turbulenta relació. En va quedar com a testimoni una sèrie fotogràfica on el cos de Zürn lligat passa a ocupar el lloc de la nina.

Cal dir que la primera nina que Bellmer va construir tenia la cintura immòbil, la qual cosa impedeix molts dels moviments desitjats per l’artista, així que el 1935 fabrica la seva segona nina –coneguda com *Les jeux de la poupée*– i el 1937 la tercera –*La mitrailleuse en état de grâce*–, la cintura de la qual dota de mobilitat i multiplica les parts del cos, de manera que augmenta el caràcter monstruós de l’objecte i, en conseqüència, de la imatge fotogràfica. Hem de tenir en compte que la segona nina és posterior als contactes de Bellmer amb els surrealistes i que ja no s’hi veuen reflectides les preocupacions principals del moviment, com per exemple, la recerca de la bellesa convulsiva, l’interès per l’exageració i les fantasies prohibides. Així mateix, les fotografies que realitzarà Bellmer seran publicades en diferents revistes surrealistes com ara *Minotaure* i el 1949 publicarà catorze fotografies en el llibre *Les jeux de la poupée* juntament amb poemes de Paul Eluard.

És interessant veure que les diferents fotografies que va fer a la nina no tenien la funció de ser purs documents, «sinó “moments de la nina”, instantànies d’una vida mecànica robades pel seu amo i senyor». Les fotografies, d’una banda, doten de vida l’objecte inanimat i, de l’altra, i no menys important, atorguen veracitat documental a les fantasies de l’autor.

Precisament, Bellmer era meticulós a l’hora de fer la fotografia: escollia l’angle, la distància, la llum i la decoració per tal de potenciar l’ambient desitjat.

---

<sup>269</sup> G. CORTÉS; José Miguel; *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Direcció General de Museus i Belles Arts, Generalitat Valenciana (Colección Arte, Estética y Pensamiento). València 1996, pàg. 75.

Alhora situava l'artefacte al costat d'objectes de la vida quotidiana, com per exemple escales, portes, arbres, etc., cosa que provoca una ambigüitat a l'espectador que observa com aquests entorns reals es tornaven estranys i perversos.<sup>270</sup>



Fig. 106: Hans Bellmer: *La Poupée*, 1935

D'altra banda, és important veure que a mesura que l'objecte és cada cop més desmembrat les fotografies també es tornen més violentes. Per exemple, la nina apareix al costat de grans miralls o sobre llits mig desfets a la vegada que Bellmer introdueix certa noció de *vouyerisme*, ja que apareix amagada la silueta d'uns homes darrere l'espai on està disposada la nina, la qual cosa dota la imatge d'un ambient inquietant. Així mateix, l'artista acoloreix a mà les imatges a partir de tons pàl·lids, que confereixen una atmosfera artificial plena de dramatisme, on el cos de la nina es torna encara més fràgil.

---

<sup>270</sup> És en aquest fet –situar la nina en un entorn quotidià– on podem detectar una manifestació del que és *sinistre* segons la interpretació freudiana.



Cal assenyalar també que les fotografies de Bellmer tenen una mida reduïda i edicions limitades, és a dir, l'autor no té la intenció de penjar-les en galeries, sinó que estaven destinades a un grup reduït d'amics, cosa que potencia el fetitxisme inherent de l'obra. D'una altra banda, les fotografies tenen un marcat caràcter narratiu, on es poden deduir els diferents estadis de la nina, la qual mai no va ser mostrada públicament.

Bellmer és, per tant, un dels primers artistes que realitza fotografies a un objecte artificial i això el situa en el rol d'un ésser animat. Actualment, trobem una gran varietat d'artistes que treballen amb aquests paràmetres. La construcció d'escenificacions fotogràfiques a partir de la utilització de joguines, maniquins i altres objectes figuratius és una proposta comuna en molts artistes contemporanis. Tot i així, dins la diversitat de les propostes actuals, els temes que aborden són múltiples i variats.

Cal dir que l'escenari artístic que es va produir durant els anys setanta i vuitanta –tal com hem comentat a l'apartat sobre l'activitat fotogràfica postmoderna– va propiciar l'aparició de la fotografia escenificada, així com l'interès per la teatralitat i la hibridació de mitjans. És en aquest context on apareixen artistes que elaboren les seves fotografies escenificades a partir de joguines i miniatures, és a dir, objectes prominents de la cultura popular capaços de representar o ironitzar certs aspectes de la societat del moment. Dins aquest grup d'artistes en trobem alguns que volgudament elaboren les imatges amb la finalitat de crear una ambigüitat entre la realitat i la ficció i, per tant, situar la seva obra en el terreny del simulacre i el dubte. Algunes de les obres de David Levinthal són clars exemples d'això, com ho són també les obres de Demand i Casebere.

D'altra banda, hi ha altres artistes que no amaguen el referent d'on parteixen –Laurie Simmons, Ellen Brooks, entre altres–, i aquest serveix precisament per simbolitzar o parodiar situacions concretes de la societat contemporània.

Durant el transcurs d'aquest capítol analitzarem l'obra de diversos artistes que treballen a partir d'aquest tipus d'escenificacions. Cal dir que l'estudi no se centrarà a detallar l'obra de tots els artistes que es mouen en aquests paràmetres, sinó a estudiar els que personalment m'interessen i que considero representatius de certs aspectes d'aquest corrent. Així, iniciaré el

recorregut amb un dels artistes que inauguren aquesta nova forma de treballar durant els anys setanta: David Levinthal.

---

L'obra de **David Levinthal**, de fet, és pionera pel que fa al registre fotogràfic d'escenes construïdes a partir de figures artificials que representen humans, com per exemple maniquins, joguines, nines o figures en miniatura. El seu treball s'inicia a mitjan els anys setanta i, com ja hem dit, el podem situar en el context de la producció postmoderna juntament amb artistes com Laurie Simmons, Cindy Sherman, Richard Prince o Serrie Levine. De fet, de la mateixa manera que els artistes abans mencionats, l'obra de Levinthal s'inscriu en la paròdia i la crítica dels estereotips de la cultura nord-americana.

En aquest sentit, el fet d'escollir joguines i miniatures no és arbitrari. Aquests objectes no són innocents sinó que són fruit d'un imaginari que sorgeix, entre altres coses, amb la implantació de la televisió a les llars americanes. De la mateixa manera que la mirada dels espectadors és modelada pels mitjans de comunicació, la iconografia de les joguines és el resultat d'aquesta mateixa societat a la qual aquests objectes ajuden a ampliar.

Podem veure, per tant, que Levinthal, a l'igual que Laurie Simmons, posa en dubte la innocència de les joguines, mostrant-les com a metàfores de la cultura que les ha originat. Cal dir que el mètode de treball de l'artista sempre és el mateix: situar objectes i figures en un escenari que el mateix artista ha fabricat i fotografiar-los per tal que la imatge pugui ser llegida alhora com a real i artificial.

Tot i així, Levinthal no se centra en un sol tema, l'artista ha elaborat diferents sèries destinades a mostrar una iconografia social i cultural concreta, utilitzant diferents recursos fotogràfics en cadascuna de les agrupacions temàtiques, que van des del mite de l'Oest americà, l'Alemanya nazi, la idealitzada perfecció de les icones femenines dels anys cinquanta (les *pin-ups*), fins al món de la fantasia sexual i els estereotips afroamericans.

La primera sèrie fotogràfica, i una de les més interessants, es presenta sota el títol *Hitler Moves East: a Graphic Chronicle, 1941–1943* (1975–77) (**fig. 107**) i és fruit de la col·laboració amb Garry Trudeau. Aquesta peça es

formalitzà en un llibre que va aparèixer el 1977 amb fotografies de Levinthal i textos de Trudeau.



Fig. 107: David Levinthal: *Hitler Moves East: A Grafic Chronicle*, 1975-77

L'obra en qüestió és la reproducció fotogràfica de petits soldats de plàstic que recreen la frustrada invasió nazi a Rússia. Cada fotografia va acompanyada d'un text que descriu una etapa real de l'operació que havia recopilat Trudeau. De fet, la forma de presentació recorda l'obra *Fauna*, ja que els artistes van presentar el treball construint un relat imaginari sobre la troballa de les fotografies fetes per dos soldats alemanys, *alter egos* dels artistes.

Levinthal descobreix que, si fotografia figures de 2 cm, aquestes automàticament són dotades de vida. Així mateix, per potenciar la sensació de realisme l'artista utilitza tot un seguit de recursos com per exemple una profunditat de camp reduïda o un desenfocament.

Així mateix, la positivació de color sèpia d'aquestes imatges confereix una bellesa peculiar a les fotografies, presentades com si fossin objectes antics dotats d'un ambient fantàstic i oníric. Aquest fet és degut a l'atmosfera que

Levinthal crea, simulant diferents ambients com per exemple una tempesta de neu amb farina, un incendi o l'explosió d'una bomba, feta amb un petit petard.



Fig. 108: David Levinthal: *The Wild West*, 1987-89



Fig. 109: David Levinthal: *XXX*, 2000-01



Fig. 110: David Levinthal: *Modern romance*, 1984-86

Per dur a terme l'obra l'artista va consultar diverses imatges de la Segona Guerra Mundial així com d'altres guerres del moment, per tal d'acostar-se a la iconografia bèl·lica de l'època. De fet, les seves imatges estan extretes del fotoperiodisme dels anys trenta i quaranta, i la figura de Robert Capa en va ser una de les més representatives.

L'obra resultant es nodreix del pòsit social i cultural que tots dos artistes tenen acumulat i que prové de la visió que els mitjans de comunicació transmeten dels conflictes bèl·lics i històrics. Precisament la producció de l'obra coincideix en un moment en què la societat americana qüestiona de forma severa la seva intervenció a Vietnam.<sup>271</sup>

Per tant, les obres de Levinthal, si bé construeixen ficcions, aquestes incideixen sobre les formes de representació i de construcció de la història col·lectiva de l'home, sent el resultat:

«Imatges sobre imatges, models de models visuals, que qüestionen el mode en què neix la ideologia de la història, en la qual prenen part els seus creadors, els perdedors i el públic, que accepta aquesta iconografia com l'única i vertadera.»<sup>272</sup>

*Mein Kampf* (1993-1994) és una sèrie que l'artista fa al cap de quinze anys, recuperant la temàtica nazi, però centrant l'interès, en aquest cas, en els documents que els nazis van registrar dels seus propis crims.

Levinthal farà aquestes fotografies en color amb la càmera Polaroid SX-70; la majoria de fotografies les revela amb el mètode *cibachrome*, i obté un color vibrant que confereix una violència intrínseca a l'esdeveniment que està representant. Cal dir que Levinthal segueix utilitzant una reduïda profunditat de camp amb la finalitat d'enfocar una part concreta de l'escena i deixar indefinida tota la resta. Les figures tenen una part enfocada que fa ressaltar la seva superfície envernissada i que contrasta, alhora, amb la resta de la imatge. El subjecte queda immers en la foscor inquietant dels fons negres o de les llums saturades que apareixen a la imatge. Aquesta formalització es repetirà en bona part de les seves altres sèries, com per exemple *Modern Romance*, *The Wild West* (1987-89), *American Beauties* (1989-90), *Desiré* (1990-91) o *XXX* (2000-01).

---

<sup>271</sup> El mateix Levinthal confessa que la seva obra va acabar tenint un to antibèl·lic. BRAVO, Laura; *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1974-2000)*, pàg. 230.

<sup>272</sup> *Ibíd.*, pàg. 231.

A les obres posteriors, Levinthal abandonarà la temàtica nazi per centrar-se en dos mites de la iconografia nord-americana: la conquesta de l'Oest i la sòrdida vida nocturna dels anys quaranta i cinquanta.

A *The Wild West* (**fig. 108**) els personatges –cowboys i indis– apareixen entre les llums i les ombres en un escenari indefinit tal com havíem vist ja a *Mein Kampf*. L'obra en qüestió revisa en forma de paròdia el mite cinematogràfic de l'oest americà, construït a partir d'estereotips i personatges llegendaris que moltes vegades no van existir tal com ara se'ls descriu. Levinthal vol mostrar com tot l'inconscient col·lectiu d'una generació s'assenta en uns clixés creats per la cultura visual dels mitjans de comunicació, i com les mateixes joguines transmeten aquests mateixos missatges.

L'artista, per tant, amb un mateixa obra evidencia dos tipus de manipulació: la històrica basada en estereotips i la fotogràfica basada en el simulacre de realitat:

«De nou, en la seva obra coincideixen, com és possible comprovar, la caiguda de dos mites: el de la veritat de la fotografia i el de les múltiples versions que han construït el somni americà, amb les seves ineludibles contradiccions.»<sup>273</sup>

D'altra banda, la sèrie *Modern Romance* se centra en la iconografia nocturna d'hotels de carretera, sales de cine, carrers solitaris, bars nocturns, oficines i restaurants de cuina ràpida. De fet, ell mateix assenyala que la sèrie està influïda per les escenes creades pel pintor Edward Hopper, cosa que es fa evident en una fotografia (**fig. 110**) que és una versió clara de la pintura *Nighthawks* (1942), de Hopper.

De fet, tota l'obra també està assentada en el mite del cinema negre i els rols que hi assumeixen l'home i la dona. El primer, moltes vegades amb uniforme i amb una actitud agressiva està acompanyat d'una dona femenina, sensual, dèbil, però alhora provocativa.

Cal dir que en aquesta sèrie el procés de treball és un mica diferent, ja que per la miniatura de les figures i l'escenari i pels primers plans que volia

---

<sup>273</sup> Ibíd., pàg. 243.

aconseguir li era molt difícil fer-les amb Polaroid, ja que quan sortia la fotografia tirava per terra l'escena.

Així doncs, va utilitzar una càmera de vídeo per filmar les escenes, les quals eren posteriorment fotografiades en la pantalla. Aquests procés, paradoxalment, augmentava la il·lusió de realisme de la imatge resultant, ja que la reducció de nitidesa de les imatges feia que els personatges s'allunyessin de l'artificialitat de l'escenificació.

Una evolució d'aquest plantejament és l'obra *American Beauties*, que se centra en la iconografia de les *pin-up* i les estrelles del cinema dels anys quaranta i cinquanta. Algunes de les actrius més característiques eren Rita Hayworth (*Gilda*), Marlene Dietrich o, més tard, Marilyn Monroe.

Els models –tretos d'un mercat– són col·locats sobre una fina sorra i un fons negre, la qual cosa confereix una imatge buida i desolada. Aquestes figuretes femenines apareixen amb banyador o bikinis com si estiguessin prenent el sol, en un espai on l'astre solar no hi és. També és significatiu el fet que les nines no mostren els seus atributs sexuals, evocant una època en què regia una moralitat que feia impossible un lloc per a l'erotisme.

Alhora, Levinthal les col·loca d'esquena –tímides, però també suggerents i provocatives–, sense mostrar la seva cara a l'espectador i creant una metàfora de la deshumanització de la imatge femenina que es veu relegada a ser una icona sexual.

Tant a *Desiré* com a *XXX (fig. 109)* treballa sobre la idea de la sensualitat del cos femení. En la primera sèrie l'artista potenciarà l'erotisme de les imatges, no explícites en la sèrie *American Beauties*. La segona sèrie, molt similar a la primera, evolucionarà cap una agressivitat sexual més punyent que s'acosta a l'estètica sadomasoquista i fins i tot pornogràfica. La figura femenina –models de 15 centímetres– tornen a ocupar el protagonisme de l'escena i es difuminen en un decorat fosc que accentua el caràcter sòrdid de l'ambient.

Finalment, les sèries que ha fet últimament se centren en altres temàtiques, com per exemple el beisbol, els *souvenirs* exòtics, els estereotips afroamericans o les imatges de la vida de Jesús. En aquestes sèries la sensació de realisme fotogràfic s'acaba perdent i s'evidencia, en canvi, l'artificialitat del referent. Aquestes sèries no les analitzaré ja que deixen de banda una de les característiques que més m'interessa de l'obra de Levinthal: el realisme. De fet,

aquest tret el diferencia d'altres artistes, com Laurie Simmons o Ellen Brooks, que també van treballar en l'escenificació fotogràfica de ninots mostrant conscientment la naturalesa artificial dels seus models. L'artista, en canvi, situa la seva obra en el terreny del simulacre, i crea el dubte a l'espectador de no saber si es troba davant el registre fotogràfic d'una situació real o d'una construcció.

---



Fig 111: Laurie Simmons: *In and around the house in-a*, 1976



Fig. 112: Laurie Simmons: *House*, 1996

Per la seva banda, l'artista americana **Laurie Simmons** ha basat bona part del seu treball en la fascinació cap a les nines i les titelles. Simmons va iniciar el seu treball fotogràfic després d'acabar els estudis el 1971 i mudar-se a la ciutat de Nova York, on va descobrir com diferents artistes conceptuals –Jan Dibbets, per exemple– utilitzaven aquest mitjà, desconeixent els aspectes tècnics de revelat i ampliació, ja que aquests eren solucionats a la botiga o en laboratoris professionals.

De fet, per a Simmons –de la mateixa manera que per als artistes conceptuals– no eren els aspectes tècnics de la fotografia el que els interessava sinó que la preocupació principal derivava cap a les «convencions



de la representació, en què la fotografia és entesa com un recipient i no com una superfície posseïda d'aura».<sup>274</sup>

Les primeres imatges de Simmons són muntatges amb sabates; objectes quotidians; imatges de revistes de decoració amb finestres, miralls i perspectives forçades destinades a ampliar aquests espais i, finalment, interiors de cases de nines, les quals van ser el tema central d'aquest període (**fig. 111**). En un principi les habitacions i el mobiliari en miniatura dels espais interiors d'aquestes cases eren fotografiats en blanc i negre i il·luminats amb una llum intensa –tant natural com artificial–, amb la qual cosa aconseguia unes imatges que es podien confondre amb llocs vertaders. Ella mateixa diu que «es va enamorar de la capacitat de la càmera de dir mentides, més que no pas de representar la veritat».<sup>275</sup> Cal dir que aquests treballs són els que més s'aproximen a l'obra de Levinthal.

En un principi, l'artista considera que les figures que es venien juntament amb les cases de nines no tenien cap interès i les acaba llençant, fins que un dia, per casualitat, en va incorporar una a l'interior de l'habitació. Va enregistrar aquesta escenificació. Curiosament, a la imatge resultant l'artista va trobar més interessant la nina que el mateix espai, i a partir d'aquell moment es va convertir en un element indispensable de la seva obra, tal com ella mateixa comenta: «malgrat l'evolució de la meua obra, sempre torno a la “dona a l'interior”, la qual sempre acostuma a ser la figura d'una nina».<sup>276</sup>

A partir d'aquest moment, les nines habitaran en uns escenaris que recorden l'ambient dels anys cinquanta i seixanta, i generaran relats en què els estereotips de la dona són evidents. De fet, Simmons –de la mateixa manera que Sherman, Kruger o Levine– s'inscriu dins la generació dels moviments

---

<sup>274</sup> SALOMON-GODEAU, Abigail; *Imágenes convencionales* dins RIBALTA, Jorge; *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Op. Cit.*, pàg. 190.

<sup>275</sup> «became enamored of the camera's ability to tell lies rather than portray the truth»  
Entrevista inclosa en el catàleg de l'exposició: *Imagination Becomes reality: Sammlung Goetz. Part V: Beyond the visible, 2006-2007* (web exposició: <http://www.sammlung-goetz.de>)

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=506&large=1>

<sup>276</sup> «No matter where I go with my work I always come back to “woman in interior” and it's generally some kind of doll figure»

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=506&large=1>

feministes dels anys vuitanta i fa una revisió crítica de la imatge i el rol de la dona dins la societat nord-americana. Així mateix, igual que Levinthal, la seva obra vol evidenciar els sistemes de representació de la nostra societat que normalment estan dirigits a construir la imatge que tenim de nosaltres mateixos, de la societat o dels sistemes de relacions entre els individus. Per a Simmons un sentit d'inautenticitat impregna tota l'experiència vital,<sup>277</sup> ja que cadascun es veu abocat a viure el paper social que li és atorgat. Així, Simmons, utilitzant el recurs de la paròdia per qüestionar aquest model de vida, se centra sobretot en l'ambient de la dècada dels cinquanta i dels seixanta en què la televisió i altres mitjans de comunicació imposen uns rols determinats a la societat.

En aquesta mateixa època Simmons comença a utilitzar la fotografia a color i específicament el *cibrachrome* per poder-se fer ella mateixa les còpies. A les imatges concretament apareixen nines col·locades a la cuina i envoltades d'electrodomèstics i aliments en miniatura, així com situades al bany amb un ambient blavós.

Aquestes obres no sols mostren uns espais i una escenificació concretes, sinó que són representacions d'un arquetip de dona: la figura de la mestressa de casa escenificant una sèrie de rituals que se li han atribuït com a propis.

Cal dir que Simmons –de la mateixa forma que Levinthal– utilitza l'estratègia del distanciament, basada en la utilització de substituïts humans. De fet, en les seves imatges no hi ha referents reals, perquè aquests artistes no representen situacions concretes, sinó que evidencien l'aparell cultural que actua sobre els actes i les conductes socials de cada individu, així com les convencions pròpies de la representació.

La sèrie que va fer a continuació se centra en les figures dels *cowboys* i, a diferència de Levinthal, els situa a l'aire lliure cavalcant per l'herba. En aquestes obres s'evidencia el canvi d'escala de les figures en relació amb el paisatge, cosa que subratlla l'ambient fantàstic i irreal. Cal dir, que les imatges les va fer a partir de les joguines del seu marit, així com el registre de les fotografies, que va dur a terme a Connecticut, lloc on ell havia crescut. Les imatges equivalen al revers masculí de la casa de nines:

---

<sup>277</sup> ORVEL, Milles; *American Photography*, Oxford History of Art, Oxford 2003, pàg. 174-181.

«Vaig voler crear l'equivalent masculí a l'interior de la molt femenina casa de nines que havia creat al final dels setanta. Les cases de nines reflectien una sensibilitat pròpia dels cinquanta, o principi dels seixanta. Els cowboys eren com el paradigma de la masculinitat de l'època: eren, de fet, el que es podia veure a qualsevol plató de televisió nord-americà.»<sup>278</sup>

En una nova sèrie les nines apareixen flotant o submergint-se en l'aigua (**fig. 114**). Les imatges subaquàtiques són poètiques i evocadores, però també tenen un punt inquietant. Les figures semblen flotar enmig de l'intens color blau-verd de l'aigua, camuflades per les estries de la llum reflectida a la superfície, com si estiguessin ofegades o perdudes en la immensitat de l'espai, forçant la sensació d'irrealitat de la imatge i suggerint la rendició i la mort de la pròpia figura.

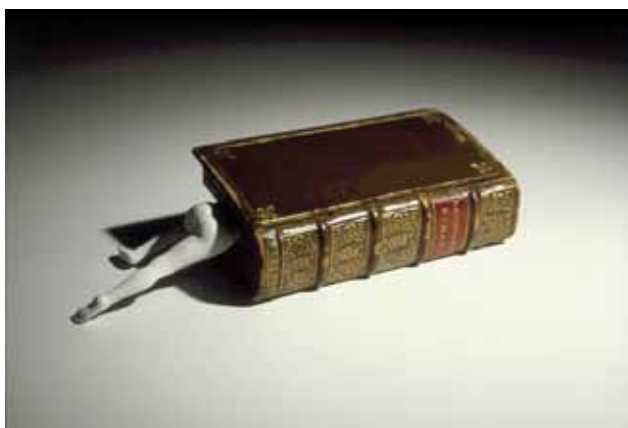


Fig. 113: Laurie Simmons: *Lying Book (color)*, 1990



Fig. 114: Laurie Simmons: *Boy Walking Bottom of Pool*, 1981

---

<sup>278</sup> «I wanted to create the male counterpart to the very female dollhouse interior I'd made in the late seventies. The dollhouses reflected a Kind of 50's/early 60's sensibility. The cowboys seemed like the equivalent "maleness" of that time –in short what could be seen on every American TV set»

Entrevista inclosa en el catàleg de l'exposició: *Imagination Becomes reality: Sammlung Goetz*.

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=506&large=1>



**Fig. 115:** Laurie Simone: *Music of Regret IV*, 1994



**Fig. 116:** Laurie Simmons: *Music of Regret (Meryl)*, 2006

D'altra banda, durant els anys vuitanta, Simmons fa una sèrie de fotografies en color i en blanc i negre en què apareixen objectes quotidians adherits a unes cames de joguines (**fig. 112 i 113**). En aquestes obres, Simmons combina l'humor i les relacions ambigües que s'estableixen en cadascun dels elements que incorpora: els objectes poden ser una casa, un pastís o fins i tot una pistola. De l'altra, tot i que les cames són asexuals i els objectes són neutres, el conjunt ens remet a la sensualitat femenina i intensifica la relació *dona-interior / dona-casa* que sempre li ha preocupat.

Simmons amb aquestes obres, on l'element està situat en un fons homogeni i descontextualitzat, es mou entre l'estètica surrealista i la denúncia de la cosificació de la dona. De fet, aquests objectes aïllats són com una mena d'autoretrats de la pròpia artista o de la imatge de la dona en general.

En aquest sentit, és significatiu el treball que fa amb titelles. En les peces *Music of regret* (**fig. 115 i 116**) l'artista construeix una figura femenina amb la seva pròpia cara, la qual està envoltada de titelles masculins. L'artista explica l'interès que té pel món dels titelles. Li fascina el fet que el ventríloc –generalment, home– pugui parlar a través dels seus substituïts –els titelles– obviant així la responsabilitat dels seus propis pensaments i actes. Simmons situa la seva imatge enmig d'un conjunt d'éssers masculins que l'observen, fent una mena de crítica al patriarcat però alhora construint un seguit de retrats d'ella mateixa, com si cadascuna de les figures representés una part del seu

pensament. D'aquesta manera, Simmons torna a al·ludir al substitut, utilitzant en aquest cas el concepte del doble,<sup>279</sup> substituint la seva imatge per una nina, que alhora interpreta els diferents papers de cadascun dels ventrílocs.

D'aquesta sèrie l'artista en fa una segona versió l'any 2006, protagonitzada per l'actriu Meryl Streep, la qual representa l'*alter ego* de l'artista. Així mateix, l'actiu també participa en la pel·lícula musical que l'artista ha dirigit, acompanyada de titelles i dels *objectes que caminen (walking objects)*.

---

Des d'un plantejament diferent, l'artista nord-americana **Cindy Sherman** a la sèrie *Sex Pictures* –iniciada el 1992– també registra fotogràficament escenificacions fetes amb maniquins. Aquestes les va adquirir en una botiga d'instruments mèdics.

Cindy Sherman havia iniciat la seva producció artística els anys setanta amb una sèrie de fotografies on apareixia ella mateixa representant diversos rols de personatges. Aquestes obres seran comentades a l'apartat «Transfiguracions del jo».

Cal dir, però, que la sèrie que analitzarem és fruit de la seva evolució artística. Moltes de les preocupacions que havia dirigit sobre el seu propi cos ara les centrarà en els maniquins, els quals seran col·locats en diferents poses mostrant els òrgans sexuals, realitzant múltiples contorsions, o sent

---

<sup>279</sup> És significativa l'anàlisi que fa Freud del conte de Hoffman que abans hem citat i d'on en podem extreure relacions amb el treball de Simmons:

«Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con *el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas*».

FREUD, Sigmund; *Lo siniestro* dins *Obras completas*, vol. 7. *Op. Cit.*, pàg. 2493.

desconstruïts i tornats a construir per tal de fer aparèixer formes inversemblants.

Aquesta sèrie ràpidament ens remet a la *Poupée* de Hans Bellmer que anteriorment hem comentat, ja que transgredeix de la mateixa forma els límits de la representació del cos humà.

Tot i així, el treball de Sherman es diferencia de Bellmer per un fet important: Bellmer crea un ésser idealitzat que té com a finalitat complir una fantasia sexual individual. De fet, la nina com a fantasia sexual masculina –tant a la literatura com a l'art– ha estat ideada com a substitut de la dona real, amb la voluntat de ser més perfecta que el model original.<sup>280</sup> Sherman, per la seva banda, destrueix la idealització del cos de la nina com a projecció dels desitjos masculins. Ja no hi ha la totalitat d'un cos, sinó peces desmembrades que ens evidencien la seva artificialitat accentuada pels espais escenificats on estan situades. En aquest sentit, Bellmer col·locava la seva nina en espais quotidians com si aquest fos un ésser que l'acompanyés en el dia a dia; al contrari, Sherman s'allunya dels seus models envoltant-los d'uns decorats evidentment teatrals, en què destaca la brillantor de les teles.

D'altra banda, Sherman va una mica més enllà que Bellmer: els seus maniquins tenen pèls o altres elements orgànics que els dota d'un estrany realisme que disgusta l'espectador. L'artificialitat de les seves escenificacions té un component tàctil que ens condueix a una estètica volgudament repulsiva tal com ha estat descrita en una entrevista:

«Sembla com si tu estiguessin jugant amb un puzzle; són conceptualment grotescos. Òbviament són artificials però sembla que siguin tan reals com irreal. Això és un grotesc teatral. Són fascinants. Per la manera amb la qual pots

---

<sup>280</sup> BREHM, Margrit; *Sex Pictures. El cuerpo y sus sustitutos* dins BREHM, Margrit; FOSTER, Hal; LUCKEN, Verena; OLIVARES, Rosa; SCHJELDAHL: Peter; *Cindy Sherman* (trad. Castellana de Juan Larrea, José Tono Martínez, Jorge A. Sánchez), Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Museum Boijmans Van Beuningen, Madrid - Rotterdam, 1996, pàg. 108-112.

manipular la llum s'incrementa la seva esgarrifosa artificialitat.»<sup>281</sup>



Fig. 117: Cindy Sherman: *Untitled, # 250, 1992*

Sherman, conscientment, provoca en l'observador un joc de seducció i al mateix temps de desgrat. D'una banda les postures provocatives ens inciten a explorar les nostres fantasies eròtiques; però de l'altra els cossos dels maniquins mutilats –dotats de vida gràcies a la tècnica fotogràfica– provoquen un sentiment de malestar que es veu augmentat pels objectes sadomasoquistes que a vegades els acompanyen, amb una clara fascinació per allò sinistre.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> «It looks as though you're playing with a puzzle. They are conceptually grotesque. They are obviously artificial but seem both real and unreal. It's the theatrical grotesque. They're fascinating. The way you manipulate the light increases their eerie artificiality». Entrevista a Cindy Sherman. LICHTENSTEIN, Theresa; *Cindy Sherman* dins *Journal of Contemporary Art on-line*.

<http://www.jca-online.com/sherman.html>

<sup>282</sup> «Lo ominoso (siniestro) pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror, aunque cabe matizar y dentro de lo angustiante hay que diferenciar lo ominoso.

Plantea dos caminos a seguir, el primero de los cuales es destacado por Lacan en el seminario sobre La Angustia. Freud empieza su investigación con un profundo estudio del término lingüístico, con la intención de pesquisar el significado que el desarrollo de la lengua ha ido sedimentando en la palabra ominoso. En segundo lugar, propone agrupar todo aquello que en personas, cosas, impresiones sensoriales, vivencias, situaciones, etc., despierta en nosotros el sentimiento de lo ominoso, dilucidando lo

Així mateix, l'enquadrament amb exagerats primers plans, també afavoreix la incomoditat de l'espectador, sobretot quan Sherman ens mostra parts del cos que normalment estan amagades com ara penis, vagines i anus. Tal com hem dit, aquests cossos –que podrien ser vistos com a fetitxes sexuals– passen del *vouyeurisme* fotogràfic a l'estètica de l'horror. De fet, Sherman en la seva obra vol fer trontollar els esquemes rígids d'una societat que amaga tot allò que no li agrada, o que considera tabú i repulsiu. En aquest sentit és interessant l'anàlisi de G. Cortés:

«El seu treball crea una crisi profunda en els estereotips culturals estancs, el que és orgànic del que és inorgànic, el que és humà del que és monstruós, el que és conscient del que és inconscient, el que és masculí del que és femení o el que és heterosexual del que és homosexual. Totes aquestes falses dualitats es barregen i es confonen en les fotografies de Sherman i aconsegueixen capturar les nostres pors més atàviques i els nostres desitjos més íntims.»<sup>283</sup>

---

común en todos los casos para ver el carácter oculto de lo ominoso. En este punto, ya nos adelanta que ambos caminos llevan a ver en lo ominoso aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace tiempo. De ahí surge la pregunta punto de partida del que arranca el texto: ¿Cómo lo familiar deviene siniestro?.

Entramos pues en el primer punto del texto. Lo *unheimlich* es lo opuesto a *heimlich* (íntimo), *heimisch* (doméstico) y *vertraut* (familiar). Así pues, lo *unheimlich* no es ni consabido ni familiar. Ahora bien, lo novedoso y lo no familiar, no siempre es terrorífico. Sólo se puede decir que lo nuevo se vuelve fácilmente terrorífico. Algo de lo novedoso es ominoso pero no todo. A lo no familiar, hay que agregarle algo que lo vuelva ominoso. Este es el punto en el que se detiene Jentsch, que para hablar de lo ominoso remite a la incertidumbre intelectual. Freud irá más allá de esta relación entre lo nuevo y lo ominoso. En alemán, ya aparece que *heimlich* no es unívoca, sino que tiene dos significados distintos, y uno de ellos coincide con *unheimlich*. *Heimlich* remite por un lado a casa, y por otro a lo clandestino, oculto. Éste último es un significado compartido también por *unheimlich*, así que sólo se opone a *heimlich* en un significado: casa.

Freud introduce aquí la definición que da Schelling de lo ominoso: *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer oculto, secreto, ha salido a la luz».

TARRIDA, Carolina; *El concepto de lo siniestro en Freud*. Article Presentat en el Seminari d'Investigació de la Tétrada de la Secció Clínica de Barcelona.

<http://www.scb-icf.net/nodus/150HombreArena.htm>

<sup>283</sup> Íbid., pàg.192.



És a dir, Sherman en les seves obres provoca diferents lectures sobre aspectes sexuals i escatològics: la masturbació, el sadomasoquisme, l'homosexualitat o els excrements són aspectes que van apareixent en la sèrie *Sex Pictures*.

Per exemple, l'obra *Untitled # 250* (1992) (**fig. 117**) presenta una figura femenina construïda per diferents parts d'un maniquí en la qual contrasta una màscara plena d'arrugues amb una exagerada vulva per on penetra (o surt) una salsitxa de plàstic marró que fàcilment es pot associar amb un element fecal.

En l'obra *Untitled, # 258* (1992), un gran forat, situat a la part central de la imatge, substitueix l'òrgan sexual imposant-hi la seva negror i accentuant així l'acte de penetració en un cos buit que se'ns imposa com a femení per la presumpció del propi acte.

Així mateix, també és habitual en Sherman la simultaneïtat d'òrgans sexuals femenins i masculins en una mateixa figura, com és el cas de l'obra *Untitled, # 263* (1992) (**fig. 118**) on el tors mutilat del maniquí té ambdós òrgans i configura un ésser híbrid i terrorífic.

Un dels altres eixos centrals en l'obra de Sherman és la metamorfosi del cos i, en conseqüència, el tema de la mort com a transformació del cos viu cap a un cos inert.<sup>284</sup> Si bé en la sèrie *Disgust Pictures* –dominada per elements viscosos que simulen sang, pus o excrements– aquest aspecte és més explícit, en aquesta sèrie també trobem aspectes que ens evidencien aquesta preocupació, com és la mutilació del cos del maniquí o l'aparició de fluids, com per exemple en l'obra *Untitled, # 257* (1992) on una gota –que sembla sortir de les parts sexuals d'un maniquí– cau sobre el rostre descompost d'una altra figura artificial.

---

<sup>284</sup> És aquí on podem situar, en part, l'estètica de l'abjecte. Segons Julia Kristeva: «Le cadavre –vu sans Dieu et hors de la science– est le comble de l'abjections. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir. Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles».

KRISTEVA, Julia; *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil, Paris 1980, pag. 12-13



Fig. 118: Cindy Sherman: *Untitled, # 263* (1992)

D'altra banda, el gust pels teixits i pels claroscurs de la il·luminació ens condueixen a una estètica barroca, tenebrista i alhora carnavalesca. Les màscares, l'antifaç o altres accessoris que acompanyen els maniquins són elements teatrals que potencien un ambient terrorífic propi del cinema de sèrie B.

Per exemple, en l'obra *Untitled, # 256* (1992) apareix una nina estirada amb les cames obertes, dotada d'òrgans sexuals masculins i amb un passamuntanyes en el rostre. La destrat que hi ha en el fons ens indica una pràctica sadomasoquista, però alhora ens porta cap a una estètica burlesca de tren de la bruixa, que combina aspectes propis del *gore* amb solucions grotesques.

Cal dir que a tota l'obra de Sherman es dedueix un gust pel cinema fantàstic i de terror. De fet, una de les pel·lícules preferides de l'artista és *The Body Snatcher* (Robert Wise, 1945), la trama de la qual se centra en la figura d'un metge que profana tombes per dur a terme certes investigacions en cadàvers. Tot i així, les preocupacions plàstiques de les seves fotografies són

similars a les pel·lícules *Slasher*<sup>285</sup> dels anys setanta i vuitanta com les de Dario Argento, Sam Raimi o Clive Barkers. De fet, tot això queda totalment definit en el seu film: *Office Killer* (1997).

Tant en la pel·lícula com en les seves fotografies, el gust pels límits entre el que és viu i el que és mort, per la mutilació i la monstruositat són aspectes presents els quals la condueixen cap a una l'estètica de l'objecte.



Fig. 119: Fotograma d'Alice, *Sweet Alice*



Fig. 120: Forograma de *The Texas Chainsaw Massacre*, dirigida per Tobe Hooper, 1974

A la sèrie *The Horror Pictures* aquest interès encara s'accentua més. Segons Sherman, tant les escenes creades, a partir de joguines que formen una família d'éssers artificials i monstruosos, com els primers plans de màscares i rostres horripilantment maquillats són «aproximacions a la pel·lícula».<sup>286</sup> Els

<sup>285</sup> Subgènere del cinema de terror que normalment es centra en la figura d'un psicòpata emmascarat que assassina brutalment a adolescent i joves quan els pares o adults no hi són presents (quan van de vacances, en festes o quan els pares són fora de casa). La majoria d'aquestes víctimes practiquen el sexe o consumeixen drogues. Algunes de les pel·lícules més típiques son: *The Texas chain saw* (Tobe Hopper, 1973), *Halloween* (John Carpenter, 1979) i *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980), les quals han tingut nombroses seqüeles. Aquest subgènere del terror també ha estat anomenat *psychokiller*.

Per més informació:

GUILLLOT, Manuel; VALENCIA; Manuel; *Sangre, sudor y vísceras. Historia el cine Gore*. Editorial Decine, Valencia 1996.

PALACIOS, Jesús; *Goremanía*. Alberto Santo editor, Madrid 1999.

<sup>286</sup> SCHJELDAHL, Peter; *Horror Pictures. Una mirada delirante: Cindy Sherman y las películas de terror* dins BREHM, Margrit; FOSTER, Hal; LUCKEN, Verena; OLIVARES, Rosa; SCHJELDAHL: Peter; *Cindy Sherman* (trad. Castellana de Juan Larrea, José Tono Martínez, Jorge A. Sánchez), Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Museum Boijmans Van Beuningen, Madrid - Rotterdam, 1996, pàg. 142.

éssers que apareixen a les seves imatges –com per exemple a les obres *Untitled, # 312* (1995) o *Untitled # 316* (1995) (**fig. 121**)– són vistos com una mena d'al·legoria als personatges dels films dels anys vuitanta, com per exemple les nines assassines de *Dolls* (Stuart Gordon, 1987) o el ninot Chucky del film *Child's Play* (Tom Holland, 1988), traduïda a l'espanyol com *El muñeco diabólico*.

D'altra banda, els personatges amb caretes tenen a veure amb els assassins que s'amaguen darrere de màscares com *Leatherface*<sup>287</sup> (**fig. 120**) o la nena presumptament psicòpata d'*Alice Sweet Alice* (Alfred Sole, 1976) (**fig. 119**).



**Fig. 121:** Cindy Sherman: *Untitled, # 316*, 1995

Tot i així, les fotografies de Sherman, a diferència de les pel·lícules de terror –on l'assassí apareix i desapareix de la pantalla– ens mostren

---

<sup>287</sup> Pseudònim en el qual s'amaga l'assassí en sèrie nordamericà Ed Gein que va donar peu a la saga cinematogràfica *The Texas chain saw* (Tobe Hopper, 1973).

detalladament la cara de l'ésser maligne, com si hagués aturat el film perquè l'espectador es pugui fixar en el rostre de l'horror:

«En no creuar-nos les mirades, els personatges ens permeten regalar-nos la vista sense perill i participar, si així ho desitgem, de la seva horripilant força. Són escenes o petites al·legories en el límit del terror de les pel·lícules de terror.»<sup>288</sup>

Aquestes pel·lícules ens permeten experimentar l'emoció real cap a les nostres pitjors pors. De fet, Sherman considera que les pel·lícules de terror són catàrtiques:

«Són petits assaigs, preparacions per al pitjor que pot ocórrer.»<sup>289</sup>

Sherman també situa la seva obra en aquest terreny, entre l'horror a la mort i la curiositat que aquest aspecte incita; la tècnica fotogràfica és la clau per examinar-ne totes les variants possibles.

---

Un altre artista que també va plantejar el seu treball fotogràfic a partir de l'escenificació de maniquins és el francès **Bernard Faucon**, de fet, un dels primers a utilitzar la construcció fotogràfica al seu país.

En aquest sentit, dins la seva producció el treball que trobo interessant comentar és la sèrie realitzada entre el 1976 i el 1981 titulada *Les grandes vacances* (**fig. 122**).

Les imatges d'aquesta obra són el resultat d'una posada en escena en què apareixen nens acompanyats de maniquins que a la vegada simulen nens. Aquestes escenificacions estan ubicades majoritàriament en espais exteriors i

---

<sup>288</sup> SCHJELDAHL, Peter; *Horror Pictures. Una mirada delirante: Cindy Sherman y las películas de terror* dins BREHM, Margrit; FOSTER, Hal; LUCKEN, Verena; OLIVARES, Rosa; SCHJELDAHL: Peter; *Cindy Sherman. Op. Cit.*, pàg. 142.

<sup>289</sup> *Ibíd.*, pàg. 142.

recreen, en alguns casos, situacions típiques d'unes vacances d'estiu i de Nadal.



Fig. 122: Bernard Faucon: *Les grandes vacances* (detalls de la sèrie), 1976-1981.

Tot i així, les accions que ens mostren no són del tot innocents. Si bé la figura dels nens ens condueix cap a un espai lúdic, en què la diversió n'és l'element bàsic, les escenes també evidencien una perversió en aquest joc d'infants.

A mesura que avança la sèrie veiem que les situacions divertides s'intercalen amb situacions que tenen un component tràgic, com per exemple un gust pel foc i pels incendis. En aquestes escenes els mateixos maniquins semblen els causants d'aquest esdeveniment, com si fos fruit d'un dels seus jocs innocents que acaben, curiosament, cremant un dels seus companys

artificials. Alhora, la figura d'un maniquí mig destrossat o immers en l'aigua són altres imatges que ens allunyen de la innocència infantil i ens apropen a un món més dramàtic.

Així mateix, la utilització de models generalment masculins ens evoquen a la confusió sexual que pot ser típica en l'adolescència. Les posades en escena ens mostren situacions ambigües, en les quals els maniquins masculins apareixen abraçats o dins d'un llit, com si recreessin desordenadament els records d'un despertar sexual poblat de desitjos secrets. En aquest sentit, el treball se situa en l'ordre de la psicoanàlisi, fet que es potencia quan en la sèrie apareixen infants despullats i observats per maniquins que els envolten. La referència a l'homosexualitat encara es fa més palesa en aquestes obres que avui dia ens podrien portar cap a la problemàtica del despertar d'una sexualitat que la societat ha rebutjat durant anys, perquè l'ha entesa com a quelcom pervers.

D'altra banda, podem veure com la figura del nen real a vegades sembla que està manipulada pels nens artificials i fa la sensació que l'objecte inanimat acaba dominant l'ésser animat, el qual en un moment de la sèrie desapareix. En aquest sentit, Faucon reuneix en un mateix escenari l'infant i el seu simulacre, com si ens volgués fer reconsiderar la relació que s'estableix entre la realitat i la còpia, natural i artificial, sent la tècnica fotogràfica la més eficaç per potenciar aquestes dicotomies: la fotografia com a doble de la realitat.

---

Així mateix, l'artista italià **Paolo Ventura** també utilitza joguines semblants per fer les seves ficcions fotogràfiques, però en aquest cas de la mateixa manera que les primeres obres de Levinthal el tema tractat té a veure amb els conflictes bèl·lics, tot i que Ventura, a diferència de Levinthal, no se centra solament en el camp de batalla, sinó en la recreació de la quotidianitat d'una societat en guerra.

Cal dir que els escenaris i les escenes construïdes recorden fotogrames extrets de films sobre la Primera o la Segona Guerra Mundial. De fet, l'artista va créixer al costat de la seva àvia, la qual li explicava històries sobre aquestes dues grans guerres a partir de fotografies de la seva família i dels llocs on els

italians havien estat vençuts. En aquest sentit és interessant veure el que explica el mateix Ventura:

«Jo he buscat la meva inspiració en els retrats i en les fotografies que els soldats adreçaven als seus familiars en el decurs de la Segona Guerra Mundial. En aquesta època, un 90 % de les fotografies que els soldats europeus enviaven a casa seva eren fetes en un estudi. Com que eren pobres, pocs tenien un aparell, al contrari dels americans, que es fotografiaven en els llocs d'acció i han deixat darrere seu una imatgeria fotogràfica d'una altra naturalesa. Jo trobo interessant que els soldats europeus, tot polsegosos, hagin estat apartats del camp de batalla i fotografiats en un lloc totalment fora de context; i aquest fet fa que sigui una mica surrealista.»<sup>290</sup>

Així mateix, els soldats que apareixen a les fotografies de Ventura també estan allunyats del combat. Aquests, en canvi, es troben en una ciutat en conflicte, poblada per altres personatges com l'advocat, l'artista, el cambrer o la corista, entre d'altres, situats tots plegats en escenaris desolats, en què la presència de l'horror i la mort impregna l'ambient: els carrers nevats, les habitacions abandonades, el racó del cafè, els teatres i els cabarets apareixen al costat d'espais de tortura o habitacions en els quals s'ha produït un assassinat o un suïcidi.

Aquestes escenificacions tenen una forta càrrega narrativa, cosa que s'incrementa per les relacions que es poden establir entre una fotografia i una

---

<sup>290</sup> «J'ai puisé mon inspiration pour les portraits dans les photographies que les soldats adressaient à leur famille au cours de la Deuxième Guerre mondiale. A cette époque, 90 % des photographies que les soldats européens envoyaient chez eux étaient prises en studio. Comme ils étaient pauvres, peu d'entre eux possédaient un appareil, contrairement aux Américains qui se sont photographiés sur les lieux de l'action et on laissé derrière eux une imagerie photographique d'une tout autre nature. Je trouve intéressant que les soldats européens, tous poussiéreux, aient été écartés des champs de bataille et photographiés dans des lieux totalement hors contexte et de ce fait quelque peu surréalistes»

PROSE, Francine; *Paolo Ventura. Scènes de Guerre* (trad. al francès d'Isabelle Roy). Actes Sud, Arles 2006. (veure text presentació)



altra, gràcies tant a la repetició d'espais i personatges com als títols que acompanyen cada obra. Per exemple, en una escena veiem un artista observant les seves pintures –*Aldo Scarni dans son bureau de la via Carrenti, Milan (fig. 123)*–, en una altra veiem una habitació amb quadres recolzats a la paret –*L'atelier d'A. S. (fig. 124)*–, i en una tercera, el suïcidi d'aquest personatge –*Le peintre A. S. retrouvé pendu par son concierge (fig. 125)*. Per tant, aquestes tres imatges, evidentment, suggereixen un relat tot i que no se'n coneixen exactament els fets que l'artista vol reconstruir. De fet, Ventura no té la pretensió d'explicar-ho tot, sinó d'evidenciar els drames possibles d'una ciutat en guerra.



**Fig. 123:** Paolo Ventura: *Scènes de guerre (Aldo Scarni dans son bureau de la via Carrenti, Milan, 2005*



**Fig. 124:** Paolo Ventura: *L'atelier d'A. S., 2005*



**Fig. 125:** Paolo Ventura: *Le peintre A. S. retrouvé pendu par son concierge, 2005*

D'altra banda, les imatges ens recorden les il·lustracions de llibres per a infants, plenes d'innombrables detalls. Cal dir que el pare de Ventura va ser un reconegut il·lustrador i que el seu germà és pintor, circumstàncies que poden haver influït en l'obra d'aquest artista. De fet, les fotografies de Ventura semblen fotogrames d'un film d'animació que recrea ambients nostàlgics pròxims a l'estètica de les cases de nines. Ventura utilitza elements propis d'un nen, però la funció que els dóna és totalment diferent: els *glamourosos* accessoris de la Barbie, en comptes de servir per al joc i la imaginació infantil,

serveixen per repensar una de les més tràgiques realitats del món dels adults: la guerra.



Fig. 126: Paolo Ventura: *Milan, novembre 1944*, 2005



Fig. 127: Paolo Ventura: *Modène, avril 1945. G. G., collaboratrice présumée, se voit rasée en guise de châtime*, 2005

Tot i així, també podem pensar que l'artista se situa en el lloc d'un nen el qual –a partir de les històries que li han explicat i de fragments de films– construeix la imatge que mentalment té de la guerra. Les imatges resultants no tracten tant de la guerra sinó de la visió que en pot tenir una persona jove que mai l'ha viscuda. Les escenes que Ventura mostra –un hospital de guerra, barricades, suïcidis, uns amants fent-se un petó abans que ell parteixi cap al combat, etc.– tenen un gran component cinematogràfic, i alhora també ens evocuen fotografies documentals fetes durant la Segona Guerra Mundial o altres fotografies cèlebres de l'època. En són exemples evidents les que va fer Brassai en diversos ambients nocturns, la dona sola en el cafè o la parella fent-se un petó en un bar o al carrer (**fig. 126**).

Cal dir que Ventura realitza un treball d'escenificació acurat; les figures i els escenaris són minuciosament elaborats per tal de reconstruir l'ambient el

més fidel possible. L'artista treballa a la manera d'un miniaturista, reproduint a mida reduïda tant la roba com els quadres, els cartells de l'època, els mobles, els llibres o els objectes quotidians. En aquest sentit, si bé Ventura no pretén amagar el component fictici de la imatge, és significatiu el realisme que desprenen les seves fotografies. L'espectador, per tant, tot i deduir clarament l'artificialitat de l'escena, té la sensació d'estar davant de situacions que podrien haver estat reals i s'ubica ràpidament dins el context plantejat per l'artista.

---

Finalment, m'agradaria comentar dos treballs que es podrien situar en el gènere del retrat tot i que també utilitzen com a model ninots i figures artificials.

L'obra *Imitaciones* (2002) de l'artista valencià **Ignacio Evangelista** se centra en el registre fotogràfic de nines que imiten infants o bebès. Les imatges mostren el rostre inquietant d'aquestes joguines immerses en un fons negre que accentua la seva agressivitat.

El realisme d'aquests objectes es confronta amb la mirada artificial i vidriosa amb què observen l'espectador. Així mateix, l'ampliació de la imatge (100 × 100 cm) fa que la seva cara s'imposi imponent i amenaçadora. Així, els rostres de les fotografies no desperten innocència, sinó tot el contrari: una monstruositat immanent que ens acosta a allò sinistre,<sup>291</sup> tal com suggereix el mateix artista:

---

<sup>291</sup> «Si ahora pasamos revista a las personas o casas, a las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares, será preciso que elijamos con acierto el primero de los ejemplos. E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que *un objeto sin vida* esté en alguna forma animado”, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas «sabias» y los autómatas [...] “Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones», escribe Jentsch, «consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial. E. T. A. Hoffmann se sirvió con éxito de esta maniobra psicológica en varios de sus *Cuentos fantásticos*»  
FREUD, Sigmund; *Lo siniestro* dins *Obras completas*, *Op. Cit.*, pàg. 2488-89.

«Aquest treball té a veure amb la idea d'aparença i de veritat, amb el que passa quan traiem quelcom de context i ho ubiquem en un lloc diferent del que li correspon. Vaig descobrir aquests ninots tan summament realistes en una botiga de joguines, i em va fascinar la contradicció aparent de per què com més reals semblen, més inquietats resulten per als adults (amb els nens no passa el mateix). Crec que és perquè s'emmarquen, almenys en una primera mirada, en un territori intermedi i neguitós.»<sup>292</sup>



**Fig. 128:** Ignacio Evangelista: *Imitaciones 3*, 2002



**Fig. 129:** Daniel i Geo Fuchs: *Toys series (Che Guevara)*, 2007

Així mateix, el treball *Toys* (2004–2007) dels artistes **Daniel i Geo Fuchs** també se centra en el retrat de ninots, però en aquest cas són figures que representen superherois americans, figures polítiques, personatges *manga*, actors de cinema o directors. Les imatges també són a gran escala, cosa que produeix en aquest cas una certa humanització dels ninots artificials, com si ens trobéssim davant de retrats dels personatges reals que aquestes imiten. Tot i així, els artistes no volen dissimular el caràcter artificial del model i per exemple mostren la brillantor del seu acabat plàstic i potencien els colors vius amb què

<sup>292</sup> <http://www.ilustrisima.com/evangelista.htm>

han estat pintades les imatges. S'estableix així una relació estranya entre la realitat i la ficció, i, alhora, la seva obra se situa en el terreny de la ironia i la crítica. Aquest treball, de fet, incideix dins el món de la comunicació i l'espectacle, i en la necessitat que té l'ésser humà de crear mites mediàtics, siguin personatges polítics, actors o terroristes.



## 3.5. Escenografies de la contemporaneïtat

Sota el títol «Escenografies de la contemporaneïtat», veurem el treball d'un conjunt d'artistes que plantegen les seves imatges fotogràfiques a partir de la realització d'escenificacions acurades, amb la presència d'actors i decorats. En general, aquests artistes van iniciar el seu treball els anys vuitanta i es van allunyar del realisme fotogràfic amb la finalitat d'elaborar imatges construïdes que es regien per les regles de la fotografia d'estudi. El seu procés de treball comença amb la realització d'esbossos preparatoris en forma de *storyboard*, amb un disseny estricte dels decorats, amb un treball de càsting i direcció d'actors, i acaba amb la presa fotogràfica. Tot plegat per aconseguir unes imatges fabricades que fugen de la reproducció exacta de la realitat i s'endinsen en el món de la ficció.

Tal com veurem, la manera de treballar d'aquests artistes té equivalència amb el *tableau vivant* victorià, tot i que els temes que plantegen són totalment diferents. Cal dir que, evidentment, ha passat més d'un segle i, per tant, els contextos en què es desenvolupen totes dues propostes no tenen res a veure. El que hi ha en comú és entendre la fotografia no com un fi, sinó com un mitjà capaç d'elaborar una imatge concreta. Així mateix, aquesta construcció els permet en tots dos casos accedir a móns paral·lels i crear noves realitats.

Aquestes fotografies tenen com a finalitat representar aspectes socials i psíquics que, segurament, a partir de la utilització de la fotografia directa no es

podrien aconseguir. Tot i que algunes propostes s'endinsen en l'elaboració de mons fantàstics, la realitat que els envolta també es veu reflectida en les seves imatges, ja que mostren aspectes concrets de l'entorn vital de l'artista i del context contemporani.

En aquest sentit, algunes de les imatges resultants semblen documents d'esdeveniments reals. Els actors representen accions quotidianes possibles, però, tal com he dit, no són res més que una ficció. Hi ha, per tant, una actuació, és a dir, els personatges adopten una posa i això confereix inevitablement una dosi de teatralitat a la imatge.

Així mateix, veurem que els esdeveniments que plantegen les fotografies tenen lloc en espais que fàcilment reconeixem: paisatges, perifèries de la ciutat, entorn urbans, llars, etc. Aquests ambients no ens són aliens, sinó tot el contrari, la qual cosa fa que l'ambigüitat entre la ficció i la realitat sigui un aspecte clau en aquestes imatges. En aquest sentit, podem dir que la irrealitat s'instaura en entorns que a priori ens semblen quotidians.

Per redactar aquest apartat he distribuït els artistes en tres subapartats, relacionats per les afinitats que tenen els artistes entre ells i pels temes que tracten:

- 1. D'allò que és real a allò que és oníric i psicològic.** En aquest apartat veurem l'obra de tres artistes –Tracey Moffatt, Gregory Crewdson i Ixoné Sábada– els quals utilitzen l'escenificació fotogràfica per endinsar-se en un món de ficció on allò sobrenatural es barreja amb els fantasmes i les pors d'un inconscient tan individual com col·lectiu.
- 2. La llar: ficcionar la quotidianitat.** Les escenes que proposen Sarah Jones i Bert Sissighn tenen lloc a la casa, símbol de la seguretat i la família. S'analitzarà aquest espai i el que representa.
- 3. El quadre fotogràfic: Jeff Wall, *el pintor de la vida moderna*.** Dedicaré un subapartat per analitzar les escenificacions fotogràfiques d'aquest artista, que ha adoptat el programa de Baudelaire per a la seva proposta artística.



### 3.5.1. D'allò que és real a allò que és oníric i psicològic

---

L'obra de **Tracey Moffatt** –artista australiana que actualment resideix a Nova York– il·lustra clarament el títol d'aquest apartat.

Moffatt combina el treball fotogràfic i el fílmic per presentar un món que tant se situa en un terreny personal i psicològic com aborda referents geogràfics, racials, sexuals i culturals més amplis.

De fet, les influències que poden determinar la producció de Moffatt –les quals es veuen reflectides a la seva obra– van des del seu origen aborigen fins a la seva adopció per una família blanca en els suburbis de la classe treballadora de Brisbane i fins als estudis de Comunicació Visual.

Així mateix, la influència de la televisió i el món mediàtic és en aquesta artista imprescindible per poder entendre la seva obra: Moffatt forma part de la primera generació d'artistes en què la televisió ha ocupat un lloc central en la seva infància i la seva adolescència.

D'altra banda, la devoció pel cinema, sobretot pel clàssic, fa que la seva obra fotogràfica tingui una gran qualitat cinematogràfica. Així mateix, el gust per la pintura també fa que les seves imatges tinguin unes preocupacions cromàtiques i compositives pròpies d'aquest gènere.

Aquesta amalgama d'influències, que hem de repassar breument, configuren una obra que bascula entre aspectes tan dispars com els conflictes de raça i gènere, les imatges reciclades del món dels mitjans de comunicació i els records i els fantasmes individuals. És a dir, en el treball es pot veure la fusió d'elements ficticis amb fets reals, autobiogràfics o socials. Així mateix, la iconografia representada reflecteix una simbiosi clara entre la cultura cinematogràfica i artística i el fenomen popular de masses de la televisió.

*Something More* (1989) (**fig. 130**) és una de les primeres sèries fotogràfiques en què es comencen a detectar la majoria d'intencions de l'artista. Aquesta obra, formada per nou fotografies –sis en color (*cibachrome*) i tres en blanc i negre– mostra una dona asiàtica, interpretada per la mateixa artista,

ubicada en un entorn rural. Aquesta figura es troba acompanyada d'altres personatges que apareixen a la primera fotografia de la sèrie: dos nens blancs i un nen asiàtic, una descarada dona blanca recolzada a la porta d'una barraca i un home obès assegut i bevent a l'interior d'aquesta construcció. Tots plegats observen la figura de la jove xinesa –que du un vestit estampat de color vermell– mirant l'horitzó, com si volgués fugir d'aquest entorn.

De fet, la sèrie sembla que parodia les pel·lícules de dones joves que somien trobar una vida millor fora de la pobresa de l'entorn rural; així mateix, també s'hi pot llegir una crítica a les condicions socials de classe, depenent sobretot de l'origen racial de les persones.

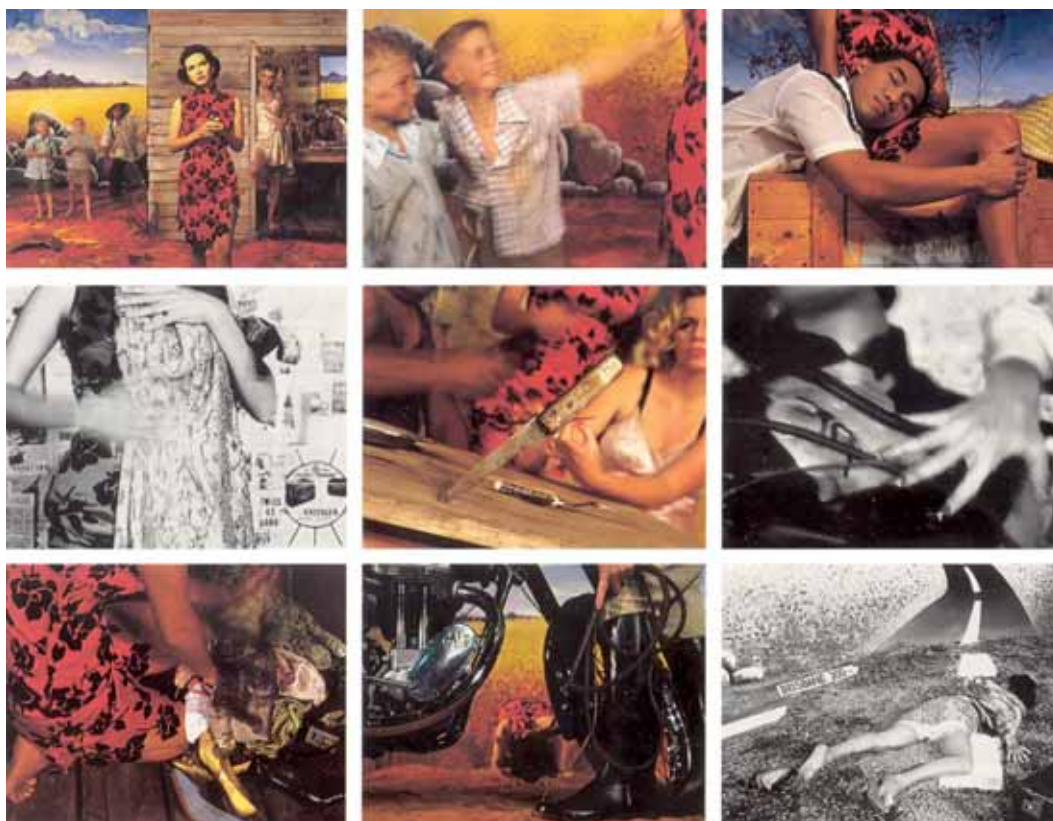


Fig. 130: Tracey Moffatt: *Something More*, 1989

L'acció sembla que es desenvolupa en un ambient contemporani, tot i que la figura del nen xinès, amb el barret de palla, ens transporta a una època colonial en la qual podem trobar l'origen de les diferències racials. Aquest personatge ens indica que aquestes diferències perduren en el context actual. Així mateix, el vestit estampat de la jove xinesa incorpora a la imatge un

exotisme estandarditzat que l'home blanc colonitzador busca en la cultura aborigen.

A nivell formal, Moffatt utilitza diferents recursos fotogràfics així com d'altres que provenen tant del terreny pictòric, teatral, com cinematogràfic.

D'una banda, les imatges no amaguen el caràcter fictici de les seves composicions: en algunes fotografies els decorats són mostrats explícitament. Per exemple, en el fons de la primera imatge es veu clarament un escenari pintat en colors vius que il·lustra un cel ennuvolat i un camp groguenc. Així mateix, en l'última fotografia l'asfalt de la carretera és una pintura que accentua la condició teatral de tota la sèrie.

També podem dir que les imatges tenen un gran component pictòric, ella mateixa diu que intenta aconseguir una espècie de composició *clàssica* deguda a la gran passió que té pels mestres de la pintura.<sup>293</sup> Per això els aspectes cromàtics, els formats i la composició són bàsics en la seva obra.

D'altra banda, l'obra s'assembla als fotogrames d'una pel·lícula de Hollywood; s'insinua una història, tot i que aquesta mai no queda del tot desvetllada. En aquest sentit, la narrativa de Moffatt és esquiva, s'intueixen uns esdeveniments però aquests no es resolen. Es desconeix la relació entre els personatges, no se sap si l'home és el marit de la dona rossa o el padrastre de la jove xinesa o si els nens són germanastres. Tampoc no se sap qui és la dona que sosté el fuet i finalment qui assassina la jove xinesa. Els recursos fotogràfics utilitzats en algunes imatges –primers plans marcats i desenfocaments– també accentuen aquest caràcter fugisser de la narració. Si bé, des de la primera imatge se sospita que la història serà dramàtica, aquesta queda penjada en l'aire, i és en últim cas l'espectador qui –implicant-se en la història– la pot interpretar al seu gust.

A l'obra *Pet Thang* (1991), el caràcter narratiu és encara més abstracte. La sèrie mostra la figura d'una ovella de peluix i la imatge d'una noia –també interpretada per Moffatt– que sorgeixen de la foscor. La llum de les figures –un verd àcid– dota les imatges d'una atmosfera onírica que tant ens pot conduir al món del somnis com al dels malsons. L'entorn queda indefinit, no se sap si és

---

<sup>293</sup> GILI, Marta; *Entrevista a Tracey Moffat* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat*. Fundació "La Caixa", Barcelona 1999, pàg. 24.

una localització fictícia o real. Així mateix, el temps no queda clar, tant pot donar la sensació d'un temps aturat i immòbil com d'imatges que varien permanentment. Conseqüentment, aquestes fotografies no sembla que evocin un esdeveniment real. Són més properes a les imatges d'un record, o d'un somni; en definitiva, d'un temps mental que confereix a la sèrie una narració el·líptica.

A les sèries fotogràfiques següents fetes durant els anys noranta la temàtica torna a ser més propera a la realitat, tot i que la seva narració segueix sent confusa.

A *Scarred for life* (1994) (**fig. 131**) elabora una sèrie on combina fotografia i text, el qual té com a funció descriure l'escena. Les imatges mostren esdeveniments familiars fotografiats amb estil *amateur* que dona a la imatge un aire d'instantània. Formalment, per fer aquesta sèrie l'artista es va inspirar en el disseny de la revista americana *Life* dels anys setanta: les còpies impreses en un paper fi, amb colors descolorits i el peu de pàgina volen imitar les pàgines de la revista.

En aquesta obra, Moffatt dirigeix una mirada a la infància com a origen de molts dels traumes adults. Les escenes quotidianes que mostra reconstrueixen moments de la seva infància o la dels seus amics. Segons Moffatt, «una persona pot fer-te un comentari insignificant quan ets jove, i aquest comentari canvia la teva vida per sempre. Et queda “una cicatriu per a tota la vida”». <sup>294</sup> Ella mateixa diu que això no ha de ser realment dolent, sinó que també pot ser un comentari divertit. Per exemple, una de les imatges mostra dos nens jugant amb una nina. La llegenda de la imatge diu: *La seva mare el va sorprendre parint una nina. Li van prohibir tornar a jugar amb el nen de la casa del costat*. L'espectador, per tant, tant pot fer una lectura tràgica com còmica d'aquesta imatge ja que la línia que separa aquests dos pols pot ser molt fina.

A la sèrie fotogràfica que fa a continuació, *Guapa* (1995) (**fig. 132**), sembla que recupera certs aspectes de *Something More* i *Pet Thang*.

L'obra està formada per deu imatges positivades amb un degradat de color magenta, les quals s'inspiren en l'*American Roller Derby*, una competició

---

<sup>294</sup> Tracey MOFFAT citat dins GILI, Marta; *Entrevista a Tracey Moffat* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat. Op. Cit.*, pàg. 24.

de patinatge en línia, clàssica en la cultura nord-americana popular. Els personatges que apareixen són dones de diferents races que competeixen o més aviat lluiten per guanyar. L'uniforme que porten, el casc i també la figura de l'àrbitre ens donen pistes sobre l'esdeveniment que es narra, tot i així el fons blanc –cremat– allunya les figures d'un entorn real al mateix temps que fa sobresortir i destacar els cossos agressius, imponents i atractius de les dones: una bellesa híbrida, al mateix temps tant masculina com femenina.



Fig. 131: Tracey Moffatt: *Scarred for Life: Doll Birth*, 1972, 1994

Aquest treball no es tracta d'un reportatge documental, sinó que és una actuació ficcionada com totes les obres de Moffatt. L'entorn quasi descontextualitzat ens apropa a un espai mental en el qual les nostres pors i els nostres desitjos prenen forma. Així mateix, la baralla –de la qual desconeixem la causa– pot ser llegida com una al·legoria: una lluita per l'acceptació dins un entorn determinat.

Dos anys més tard Moffatt presenta la sèrie *Up in the Sky* (1997) (fig. 133) formada per una vintena de fotografies impreses en *offset*, amb un degradat d'ocre o de blau metàl·lic.

Les imatges d'aquesta obra formen una narració molt més oberta que les altres. Cada fotografia podria ser autònoma i autosuficient, però alhora hi ha una mena d'atmosfera que les uneix.



Fig. 132: Tracey Moffatt: *Guapa* (detall de la sèrie), 1995

A les fotografies es poden detectar diferents subhistòries: una dona blanca sosté en braços un infant de color, unes monges a fora que sembla que vulguin el mateix infant, uns homes barallant-se a la sorra del desert, un poblat mig en ruïnes, dones musculoses destruint cotxes, etc. Els personatges sembla que vagin d'una història a una altra, immersos en un ambient xafogós i aspre. En última instància, és com si el fet que uneix tots aquests esdeveniments fos simplement el drama, com si el conflicte –sigui quin sigui– fos la base d'intercanvi d'aquesta societat.

La narrativa en aquesta obra segueix sent implícita tot i que mai és del tot desvetllada. La raó dels conflictes sempre ens queda oculta; així mateix,

cada imatge pot ser alhora el centre del drama o un esdeveniment perifèric de la narració. Les fotografies de Moffatt, d'aquesta manera, tenen el mateix funcionament que la nostra memòria, tot pot ser contingent:

«El meu treball és ple d'emoció i drama, pots aconseguir aquest drama utilitzant una narrativa i les meves narratives solen ser molt senzilles, però les retorço. A les fotografies d'*Up in the Sky* hi ha una línia narrativa, però l'ordre en què estan penjades les fotografies pot canviar-la. No hi ha una estructura tradicional de començament, nus i desenllaç. Pots ser en el present i canviar al passat, i tornar de nou al present –es juga amb el temps i l'espai.»<sup>295</sup>



Fig. 133: Tracey Moffatt: *Up in the Sky* (detall de la sèrie), 1997

<sup>295</sup> MATT, Gerald; *Interview with Tracy Moffatt* dins YAU, John; MATT, Gerald; REBHANDL, Bert; *Tracey Moffatt*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998

Les sèries inevitablement ens recorden diversos films. L'estètica decadent de les fotografies ens apropa el cinema neorealista italià amb pel·lícules com ara *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini, o *Amarcord* (1973), de Federico Fellini. Tot i així, són molts els que han cercat similituds amb l'ambient apocalíptic de la trilogia *Mad Max* (el primer film estrenat el 1979) **(fig. 134)** dirigida per George Miller, en la qual els personatges vaguen perduts, intentant sobreviure en un inhabitable món postindustrial.<sup>296</sup> De fet, els personatges que mostra Moffatt també vagabundegen perduts. Se'n desconeix la raó, tot i que s'intueix que el destí inevitablement els ha conduït a aquest estat.

Personalment, la sèrie em recorda la pel·lícula australiana *Once were warriors* (traduïda a l'espanyol per *Guerreros de antaño*) dirigida per Lee Tamahori el 1994, que narra la història d'una família descendent dels guerrers maoris que viuen en els suburbis d'una gran ciutat en una situació de marginalitat respecte a les persones de raça blanca. Els homes de la família –agressius i bàrbars– sembla que no poden escollir res més que la beguda, mentre les seves dones assumeixen la degradació i la humiliació com a forma natural de vida. Aquest ambient sòrdid, ple de personatges desubicats que no s'adapten a les regles de la societat, és el mateix que es respira a la sèrie de Moffatt.

---

<sup>296</sup> MARTIN, Adrian; "Tracy Moffat's: Australia (A reconnaissance)" dins *Parket* (Zurich) núm. 53 (setembre 1998), pàg. 27.





Fig. 134: fotograma de *Mad Max*, dirigida per George Miller 1979

Cal dir, però –a diferència de *Something More* i *Pet Thang*, que tenen un ambient més fantàstic–, que aquesta obra té un aspecte documental, tot i que això no sigui res més que un engany, ja que per fer-les se serveix d'una construcció total de la imatge. Els escenaris han estat deliberadament escollits així com la disposició dels actors. La intenció final no és mostrar la vida d'un entorn determinat sinó a partir d'una narrativa abstracta suggerir conflictes i estats emocionals molt més amplis.

A les obres de Moffatt sovint es detecta una relació amb un context social determinat i se'n dedueix una preocupació pels conflictes de gènere i raça que pateix Austràlia. El fet de la colonització anglesa i la societat que a partir d'aquí s'ha construït és un tema que apareix a les fotografies, però no des de la pura il·lustració, sinó sempre des de la insinuació.

Cal dir que ella és una aborígen que va ser adoptada per una família blanca; així doncs, ella mateixa va patir la política de colonització i homogeneïtzació portada a terme per la societat australiana.

Aquests conflictes sorgeixen en les fotografies i també en els films. Per exemple, en el vídeo *Nice Colored Girls* (1987) s'explora la història d'explotació portada a terme pels homes blancs a les dones aborígens, intercalant la primera trobada dels colonitzadors i les dones natives i l'època actual en la qual la moderna aborígen busca un lloc en la societat actual.

Així mateix, *Night Cries – A rural Tragedy* (1990) també aborda conflictes ètnics. La història se centra en la relació que s'estableix entre una dona aborígen de mitjana edat i la seva mare blanca, moribunda. L'acció té lloc en uns paisatges solitaris i surrealistes. Els fets es desenvolupen amb gran lentitud, com si es tractés quasi de fotografies animades per una banda sonora. No hi ha diàleg, sinó el cant suau d'una aborígen cristiana que dota el film d'un caràcter ritual i religiós. El decorat, de colors cridaners, és volgutament artificial, tot plegat per accentuar la tensió entre la jove i la dona gran. Els gestos de la filla adoptada mostren una hostilitat quasi palesa vers la mare, a la qual es veu obligada a cuidar. Moffatt presenta un drama que bascula entre l'odi i l'amor que senten la mare i la filla.

L'artista comenta en una entrevista que l'obra de teatre de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba* (1936) va influir en aquest treball, sobretot «la idea d'un grup de dones tancades en una atmosfera sufocant mentre es van tornant boges».<sup>297</sup>

L'obra fotogràfica *Laudanum* (1998) (**fig. 135 i 136**) també tracta sobre la relació entre dones de diferents races, tot i que en aquest cas l'artista situa la història en l'època colonial. Els esdeveniments, com les altres sèries fotogràfiques, són totalment ambigus. Se sap que el *Laudanum* era una droga legal –derivada de l'opi– que preniën les dones de classe alta per poder calmar *els seus nervis*. A les imatges apareix una dona aristòcrata en diferents moments d'histeria així com la figura d'una jove asiàtica, tant vestida de serventa com despullada. La sensualitat de la figura de la jove així com l'agressivitat de la mestressa rica mostren una relació en què els conflictes sexuals i de poder flueixen de forma malaltissa.

D'altra banda, l'acabat pictorialista de les imatges, fetes amb fotogravat, accentuen el caire irreal i màgic de la narració.

Cal dir que Moffatt utilitza diferents procediments fotogràfics segons les intencions de cada obra: el *cibachrome*, la fotografia en blanc i negre, la impressió *offset* o el fotogravat, són utilitzats depenent de la història que l'artista vol narrar. D'aquesta manera, Moffatt deixa clar que la fotografia no és

---

<sup>297</sup> Tracey MOFFATT citat dins GILI, Marta; *Entrevista a Tracey Moffat* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat. Op. Cit.*, pàg. 21.

el fi per si sol, sinó una tècnica que té a l'abast per poder explicar diferents coses.

En aquesta obra, l'artista comenta que es va inspirar en pintures d'esperits fetes per *espiritualistes* en el segle passat. També comenta que es va influenciar per l'opressiva i angoixant pel·lícula *The servant* (1962) de Joseph Losey, en la qual el servent, a partir d'una estratègia mil·limètricament programada, acaba dominant la relació que manté amb el seu patró. El llibre *Histoire d'O*, de Pauline Reage (1954) considerat el primer llibre sexualment obscè, també va ser un referent per a l'obra.<sup>298</sup>



Fig. 135: Tracey Moffatt: *Laudanum* (detall de la sèrie), 1998

---

<sup>298</sup> GILI, Marta; *Entrevista a Tracey Moffat* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat. Op. Cit.*, pàg. 27.

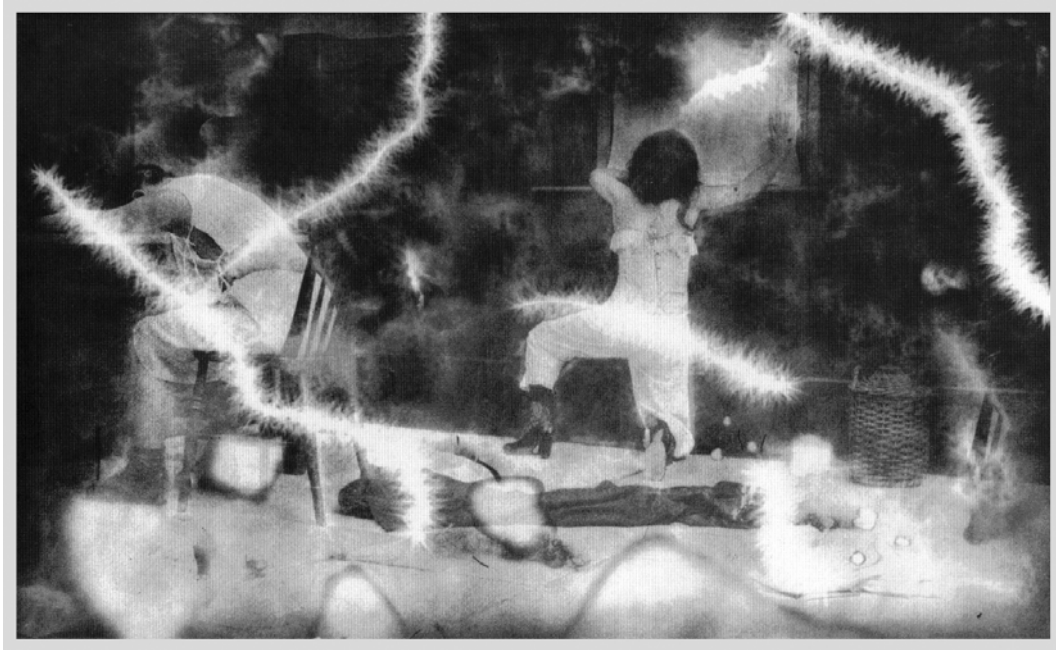


Fig. 136: Tracey Moffatt: *Laudanum* (detall de la sèrie), 1998

Així mateix, l'artista també menciona com a referents les fotografies antigues. Personalment, l'obra em recorda un corrent fotogràfic del segle XIX que interpretava les taques que apareixien a les imatges o els efectes que els mateixos fotògrafs provocaven –precisament a partir de la manipulació dels negatius– com la representació dels esperits dels familiars difunts o altres efectes paranormals (fig. 137 i 138).<sup>299</sup> Aquest aspecte misteriós també es respira en l'obra de Moffatt. El pictorialisme de les seves fotografies aconsegueix dotar la sèrie d'un caràcter fantasmagòric i sobrenatural, aspecte que també trobem en el cinema fantàstic japonès dels anys setanta, com per exemple en la torbadora i magnífica pel·lícula *Kwaidan* (traducció al castellà: *El más allá*) (1964) de Masaki Kabayoshi, que tracta de quatre històries de fantasmes gravades completament en un estudi amb escenaris artificials.

Hem vist, per tant, que a totes les imatges de Moffatt hi ha una dicotomia entre la realitat exterior i el món fantàstic i imaginari. En aquest sentit podem dir que la relació amb el món hi és i no hi és. D'una banda, les fotografies parteixen moltes vegades d'estats mentals i la seva formalització es basa en una

---

<sup>299</sup> Per més informació: CLÉROUX, Clement; *Le troisième oeil: La photographie et l'Occult*. Maison Européenne de la Photographie, París, 2004.

escenificació fotogràfica. Però, de l'altra, hem de tenir en compte que les imatges evoquen una determinada realitat geogràfica, social i cultural.

Cal dir que Moffatt considera que tota la seva imatgeria prové del seu subconscient, dels seus somnis, dels seus records. A vegades hi intervenen elements autobiogràfics, però sobretot les seves pròpies obsessions i fantasies. Per aquest motiu es nega a ser considerada una comentarista social:<sup>300</sup>

«Amb tota honestedat m'agradaria dir que amb el meu art mai he pretès formular grans declaracions sobre temes socials, perquè molt de l'art "polític" és espantós [...]. No crec que el meu art sigui didàctic o sermonejador. Em limito a efectuar comentaris sobre el que percebo al voltant meu, o potser el que imagino que veig.»<sup>301</sup>



---

<sup>300</sup> Veure entrevista: MATT, Gerald; *Interview with Tracy Moffat* dins YAU, John; MATT, Gerald; REBHANDL, Bert; *Tracey Moffat*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1998

<sup>301</sup> GILI, Marta; *Entrevista a Tracey Moffat* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat. Op. Cit.*, pàg. 26.

**Fig. 137:** Albert von Schrenck-Notzing: *El médium Stanislawa P. Amb un fenomen de materialització*, 1913

**Fig. 138:** Eugène Thiebault: *Henri Robin i un espectre*, 1863.

Tot i així, no pot deslligar-se del seu origen. Si bé ella diu que és una artista internacional i que vol que el seu art sigui *universal*,<sup>302</sup> les atmosferes que crea Moffatt són pròpies d'un context determinat. Com a artista australiana en les seves obres es reflecteixen diferents elements propis del seu país: l'interessant barreja de races, els conflictes entre una cultura mil·lenària i una cultura jove importada d'Europa, les relacions humanes i els conflictes que això comporta, la soledat i la bellesa del desert, l'amplitud d'espai i el punt de vista –l'*outback*– australià, la pobresa i l'aïllament social de certs sectors, etc. Tal com diu Régis Durand «és evident que l'origen no es pot reduir a unes dades biogràfiques. Es tracta d'un mite personal, d'una faula que cadascú escriu sense parar. El més important és aquest desig d'origen, font inesgotable de fantasmes i ficcions, més que l'origen pròpiament dit». És aquest cúmul d'aspectes el que alimenta els «dramas fotogràfics»<sup>303</sup> que representa l'artista.

En l'obra de Moffatt també hi intervé un altre aspecte important: la qüestió temporal de les imatges. A les fotografies l'espectador veu una imatge que és el fragment d'una història més llarga, però l'artista treballa amb la sèrie per expandir el temps de la narració. En canvi, en els films, i a causa de la lentitud narrativa, poden ser descrites com a «fotografies a càmera lenta».<sup>304</sup> Segons Régis Durand, la imatge fixa i la imatge fílmica de Moffatt tendeixen constantment l'una cap a l'altra.

«La imatge fílmica sembla una “pausa sobre la imatge” que es produeix en el transcurs d'una pel·lícula, impressió reforçada pel fet que mai no existeix en estat aïllat, sinó sempre en un conjunt, una sèrie, que sembla que apunta cap a un contingut narratiu possible [...]. Quant a les pel·lícules

<sup>302</sup> Extret de l'entrevista: MATT, Gerald; *Interview with Tracy Moffat* dins YAU, John; MATT, Gerald; REBHANDL, Bert; *Tracey Moffat. Op. Cit.*

<sup>303</sup> DURAND, Régis; Tracey Moffat: *Unas atmósferas específicas* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat. Op. Cit.*, pàg. 15.

<sup>304</sup> Tracey MOFFAT citat dins GILI, Marta; *Entrevista a Tracey Moffat* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat. Op. Cit.*, pàg. 23.

pròpiament dites, la seva energia diegètica a vegades sembla que surt tant del so com de la imatge, a les quals poc els falta per congelar-se en “quadre”.»<sup>305</sup>

Finalment, crec que hauríem d'assenyalar un fet que plana per tota la seva obra: la gran influència del cinema, la televisió i la literatura. Moffatt comenta que la seva obra és plena de referents, des de la literatura dels escriptors sud-americans com per exemple Tennessee Williams, Truman Capote, Carson McCullers –els quals li recorden l'ambient del subtròpic australià, d'on ella prové– o el cinema clàssic, fins al cinema comercial com ara *Terminator* i *Mad Max*, així com la influència de la televisió. Els referents de Moffatt van de l'alta cultura a la cultura popular i aquesta dicotomia es veu reflectida en la seva obra.

Precisament, a la sèrie *Adventures series* (2004) (fig. 139 i 140) potencia la iconografia extreta de la televisió i dels còmics. Aquesta obra està formada per diverses peces en què a cadascuna apareixen tres imatges. Cada peça pot funcionar separatament, ja que s'hi narra una mena d'història autònoma.

Els personatges que apareixen a les imatges –els quals es poden trobar en diferents peces– són estereotips. És a dir, hi ha l'home musculós, la seductora dona rossa, la guapa asiàtica, l'indígena vestit d'indígena, etc. Les seqüències recorden les tires còmiques o els drames televisius de baix cost dels anys setanta, on «el terme “aventura” significava saltar a una barca motora o a un petit avió per atrapar un “lladre” i les històries succeïen en llocs meravellosos».<sup>306</sup> Les imatges, per tant, són volgudament artificials i *kitch*. L'artista assegura «adorar el que és fals».<sup>307</sup> L'escenari és evident, ja que els fons són pintats amb colors brillants i estridents que recorden els dibuixos animats de Disney dels anys setanta.

---

<sup>305</sup> DURAND, Régis; Tracey Moffat: *Unas atmósferas específicas* dins DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffat. Op. Cit.*, pàg. 11.

<sup>306</sup> Tracey MOFFAT citat per BRIGHT, Susan; *Fotografía hoy* (trad. al castellà per María Arozamena Quijano), Editorial Nerea, San Sebastian 2005, pàg. 92.

<sup>307</sup> Tracey MOFFAT citat per BRIGHT, Susan; *Fotografía hoy* (trad. al castellà per María Arozamena Quijano). *Op. Cit.*, pàg. 92.



Fig. 139: Tracey Moffatt: *Adventure serie*, 3, 2004

Fig. 140: Tracey Moffatt: *Adventure serie*, 5, 2004

Però aquestes fotografies visualment atractives provoquen una tensió evident entre la imatge i el tema. S'hi fan evidents els estereotips que la societat australiana ha tingut per construir la seva història: aquests llocs idíl·lics i turístics que mostren les telesèries són alhora espais per a la por i el racisme. En definitiva, les imatges escenificades de Moffatt van de la quotidianitat a allò que és imaginari, del social al fantàstic, d'allò que és aparentment bonic i colorista a allò que és angoixant i decadent. Els pols oposats que presenta en la seva obra no fan res més que representar una mitologia personal, que es pot extrapolar a un entorn social molt més ampli.

Un altre artista que ha utilitzat contínuament l'escenificació a partir d'actors i decorats per idear un món enigmàtic i fantàstic és **Gregory Crewdson**.

D'aquest artista he analitzat l'obra *Natural Wonders*, dins l'apartat «Simular realitats». A partir del 1996 Crewdson fa un conjunt de sèries que, aparentment, sembla que trenquen amb la seva obra anterior. Tot i que veurem que això no és del tot cert.



A les obres *Hover* (1996–97) i *Twilight* (1998–2002) l'artista sembla que recupera aspectes de la seva primera sèrie *Early Work* (1986–88).

Aquesta primera obra fotografia habitatges humils de l'Amèrica rural. Les imatges mostren fragments d'aquestes llars –menjadors, finestres, escales, patis– a vegades buits i altres amb els personatges que l'habiten –animals de companyia, gent gran, matrimonis i nens. L'obra en aquest sentit sembla que continua la tradició fotogràfica iniciada per Walker Evans de revelar el sistema de vida americà. De fet, algunes de les fotografies recorden el treball de William Eggleston. Tot i així, en aquesta sèrie algunes de les imatges ja ens condueixen a un altre lloc com, per exemple, la fotografia que mostra uns bombers apagant un incendi d'una barraca enmig d'un camp. Aquesta fotografia, situada a la meitat del conjunt de la sèrie indica que no es tracta purament d'una sèrie documental, sinó que introdueix un enigma i una narrativitat en el conjunt de l'obra.

A la sèrie *Hover* (**fig. 141**) l'artista mostra ja quin és el tema central que guiarà la seva producció. A partir de *Hover*, l'interès de Crewdson se centra en la prospecció fotogràfica de l'Amèrica de les petites ciutats, però no a tall de reportatge, sinó tot al contrari: a través de la ficció especularà sobre les pors i els desigs dels seus habitants.

Tal com hem dit, aquesta obra sembla un punt i a part respecte de la sèrie *Natural Wonder*: el tema ja no és la natura ni les carronyes, sinó l'entorn urbà i la gent que hi resideix; s'ha passat de l'exuberància del color al blanc i negre; i el punt de mira de la càmera no és arran de terra, sinó en un lloc elevat –una grua– cosa que afavoreix un enquadrament molt més obert de la imatge que s'apropa a la panoràmica.

Si bé el punt de mira sembla que s'hagi desplaçat, estem en el mateix lloc. Les imatges de *Natural Wonders* mostraven una natura que envoltava pobles, petits habitatges, bungalows. Aquests es veien en el fons de les imatges, desenfocats. Ara els esdeveniments succeeixen precisament en aquests espais que abans estaven amagats entremig de les branques. De fet, el mateix Crewdson suggereix que el canvi de temàtica no és tan gran com sembla:

«[...] Tot i els meus esforços per canviar tots els aspectes de la meva producció, un no pot fugir d'un mateix. Així que em vaig trobar investigant temes similars en relació amb la desfamiliarització, allò sinistre i, probablement per a mi el que és més interessant, la relació entre la naturalesa i la domesticitat, especialment certa classe de perturbació del paisatge i la perturbació de la normalitat.»<sup>308</sup>

Cal dir que les imatges de *Hover* –que aquí es podria traduir per suspès en l'aire– no tenen el mateix caràcter voyeurístic que en la sèrie anterior. Les vistes no són captades per algú des d'una finestra o enmig d'uns arbres. No són escenes íntimes, sinó tot el contrari: ningú no se'n salva, de ser contemplat. El més enigmàtic, però, és que es desconeix la posició concreta de l'observador. A l'espectador, en aquest sentit, li és impossible trobar el punt de vista i això potencia una perspectiva de «lliure flotació»<sup>309</sup> que Crewdson busca.

---

<sup>308</sup> MORROW, Bradford; *Entrevista: Bradford Morrow – Gregory Crewdson* dins MORROW, Bradford; STEINKE, Darcey; *Gregory Crewdson. Dream of Life. Op. Cit.*, pàg. 27.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pàg. 28.



Fig. 141: Gregory Crewdson: *Hover*, 1996-97

Les escenes que elaboren mostren espais quotidians, que per alguna raó estranya es converteixen en anormals. Veiem, per exemple, un cercle perfectament dibuixat a la gespa d'un pati; una dona tombada al terra de la finca amb tot de globus lligats al cos; uns bombers apaguen un foc en una casa on es feia una celebració; un home estén parterres de gespa al carrer enmig de l'observació atenta dels seus veïns.

Les imatges mostren una comunitat que veu trasbalsada la seva aparent tranquil·litat per unes situacions estranyes que tenen lloc als seus carrers i als patis de les seves llars –espais de culte reservats per a l'oci i descans de la societat americana.

De fet, els esdeveniments que mostra Crewdson són un nafrà per a una societat obsessionada amb la seguretat, la qual és una cosa inevitablement efímera. La reacció és totalment apàtica, com si aquests fets no els afectessin: els subjectes no actuen, es queden quietes, immòbils. Tal com diu Stephan Bert,

aquestes «són escenes de dislocació i dissociació»,<sup>310</sup> sensació que es potenciarà a les sèries següents.



Fig. 142: Gregory Crewdson: *Twilight*, 1998-2002

Hem de dir que a partir d'aquesta obra l'artista comença a treballar com un director de cinema. Escull una ubicació concreta, elegeix l'*attrezzo*, disposa l'escenografia i dirigeix els actors. De fet, Crewdson per dur a terme aquesta obra va anar a un barri d'una ciutat petita i els va convèncer que li deixessin desenvolupar les obres als seus carrers i a les seves cases. En aquest sentit, el plató acaba sent la ciutat, el barri, el propi entorn real. Si abans construïa la realitat en un plató, ara el món és el seu propi diorama.

---

<sup>310</sup> «dislocation and dissociation»

BERG, Stephan; *The Dark Side of the American Dream* dins BERG, Stephan; HOCHLEITNER, Martin; SIEGEL, Katy; *Gregory Crewdson 1985-2005*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2005, pàg. 15.

Curiosament, la qualitat austera de la fotografia i el seu format relativament petit –50 x 60 cm– afavoreix que l'obra tingui un car quasi documental i que situï l'espectador en el terreny ambigu entre la realitat i la ficció.

A la sèrie *Twilight* (**fig. 142**), l'artista fa un pas endavant. En aquesta obra, de dimensions molt més grans, incorpora elements de totes les seves obres anteriors, per exemple, les escenes s'esdevenen en barris suburbans, les imatges en molts casos són panoràmiques, incorpora els seus retaules d'animals i natura, juntament amb presència humana. És a dir, aquesta obra aglutina tots els punts d'interès que fins a aquest moment havien investigat separatament. El resultat són tot un conjunt de fotografies inquietants: hi podem veure com en l'interior d'una llar ha crescut un jardí; en una altra casa s'hi passeja un ós; una llum focal il·lumina un jove en la foscor de la nit; en una clariana del bosc creixen pans; al terra d'un jardí una noia jau morta envoltada de flors; un nen observa una ferida circular que té un jove al ventre, etc.

Si hi ha un aspecte que es troba en el centre de totes aquestes escenes és el misteri: a totes hi ha un element ocult, incompreensible, que l'espectador es veu incapaç de desvetllar. Els personatges que veiem es confronten amb l'existència de quelcom en que no acaben de reconèixer.

De fet, el mateix títol ho indica. *Twilight*, que vol dir *crepuscle*, fa referència a la famosa sèrie de televisió creada per Rod Serling, *The Twilight Zone* (1959–65) –traduïda al català per *La dimensió desconeguda*– en què el mot significa allò que és fosc, ocult, desconegut.

Cal dir que Crewdson manifesta interessos similars a aquesta telenovel·la, com també es poden trobar connexions amb els textos de Stephen King o de Ray Bradbury, sobretot l'obra *Something Wicked This Way Comes* (1962) en la qual la ciència-ficció, la fantasia, l'horror, així com una mena d'espiritualitat són aspectes singulars de l'obra de Crewdson.

Un altre referent evident de l'obra de Crewdson és el cinema. La seva imatge té una gran qualitat cinematogràfica, s'hi veu una narració latent. Per exemple, davant de les fotografies et preguntes quina relació tenen els personatges entre ells, qui són, com s'han produït aquests esdeveniments, per què es troben en aquest estat, per quina raó, com evolucionaran les situacions.

És evident que aquestes imatges suggereixen històries. És a dir, apunten certa narració, tot i que aquesta sigui implícita. Però, d'altra banda,

aquesta narració queda suspesa en el temps. De fet, pots imaginar-te –encara que sigui de forma molt difusa– els moments previs, però, en canvi, no tens cap pista del que passarà a continuació, perquè sembla que el desenllaç no sigui possible: els personatges estan paralyzats, immòbils, com si –davant de les situacions plantejades– no sabessin com actuar. És un temps paralyzat.

Formalment, a la sèrie *Twilight* apareixen els trets característics que Crewdson mantindrà a les sèries següents. Són imatges en color, d'un format més gran que la sèrie anterior –125 x 150 cm– i amb una composició més barroca i rica. En aquestes imatges és evident que Crewdson ha dissenyat mil·limètricament l'escenografia. En alguns casos ha aprofitat ubicacions exteriors o interiors de cases en què hi ha incorporats els elements apropiats. Però en altres casos ha construït platós complexos per fabricar l'escenari adient, tal com s'ha fet en la tercera imatge de la figura 142 per aconseguir representar aquest habitacle, que sembla que hagi estat tallat en vertical.



Fig. 143: fotograma del film *Birds* dirigit per Alfred Hitchcock, 1963



Fig. 144: fotograma del film *E. T.* dirigit per Stephen Spielberg, 1982

D'altra banda, la il·luminació és un dels altres aspectes imprescindibles de la seva obra. L'artista ha dotat les imatges d'un ambient atmosfèric enigmàtic aconseguit tant per la llum natural com per la il·luminació artificial. Per exemple, en les imatges nocturnes podem veure com els colors elèctrics apareixen enmig de la foscor; en canvi, en els interiors diürns la llum entra envaint l'espai com si fos boira; així mateix, apareixen estranys raigs de llums del cel (fig. 142) que no sabem d'on provenen. És a dir, tota la il·luminació està pensada per procurar efectes onírics i sobrenaturals.

De fet, el procés que segueix per aconseguir imatges de tal envergadura és similar al del rodatge d'un film: l'*storyboard*, la direcció d'actor, la

il·luminació, l'elaboració de decorats, els mitjans –grues, càmeres, etc.– i l'equip tècnic –maquilladores, decoradors, actors, etc.– de què disposa, etc.

Així mateix, les imatges que fabrica també tenen una gran relació amb el món cinematogràfic. De fet, semblen fragments de la mitologia fílmica. Ben bé podrien ser fotogrames de films com ara *Birds* (1963) (**fig. 143**), d'Alfred Hitchcock, en el qual un fenomen estrany fa que els ocells es revelin contra les persones; *E.T.* (1982) (**fig. 144**) de Stephen Spielberg, que narra la vinguda d'un alienígena; *Encounters of the Third Kind* (1977), també de Stephen Spielberg, en què a diversos llocs del planeta comencen a esdevenir-se fenòmens misteriosos que no semblen d'aquest món, al mateix temps que als Estats units es veuen llums misterioses en el cel i certs habitants se senten atrets per anar a un indret concret del país.

De fet, l'impuls inconscient de diferents persones per construir pilons de terra a la pel·lícula *Encounters of the Third Kind*, sembla la mateixa força que mou els subjectes de les fotografies de Crewdson a apilonar flors o parterres a l'interior de les seves llars (**fig. 142**). Així mateix, les llums que apareixen des del cel també ens recorden aquests films.



Fig. 145: fotograma del film *Donnie Darko*, dirigit per Richard Kelly, 2001

A *Donnie Darko* (2001) (**fig. 145**), la pel·lícula de Richard Kelly, també podem trobar interessos similars als de Crewdson. El film, ambientat en un barri suburbà americà, s'inicia amb la caiguda d'un motor d'avió a l'habitació de Donnie, el protagonista del film. Aquest és un jove amb *psicosi paranoide* que té

visions estranyes sobre el futur relatades per un conill de mida natural. La inclusió de mons paral·lels i d'esdeveniments incomprendibles dins una petita comunitat americana és precisament l'altre aspecte que uneix aquest film surrealista amb les imatges de Crewdson.

En aquest sentit, les imatges d'aquest artista no són del tot originals; són fragments d'una imatgeria robada, presa d'una memòria col·lectiva oferta per la cultura cinematogràfica. De fet, l'artista, quan defineix les seves obres les anomena «pel·lícules d'un sol *frame*»,<sup>311</sup> en les quals se sintetitza tota una història en un sola imatge i s'hi resumeixen mites del cinema i de la literatura, no de la realitat. Tampoc no es tracta, evidentment, d'imitar sinó de recollir una idea del fons d'imatges ja existents i reciclar-la, reactualitzar-la.

Aquest fet es veu clarament reflectit a la sèrie *Dream House* (2002) (**fig. 146**), obra feta en una casa de la ciutat de Rutland (Vermont) on realitza les seves escenificacions tenint com a protagonistes coneguts actors de Hollywood com Gwyneth Paltrow, William H. Macy, Julianne Moore i Phillippe Seymour Hoffman. En aquestes imatges es barreja la ficció creada per Crewdson amb rostres que la gent té fixats a la seva memòria, cosa que propicia que l'espectador pugui establir relacions entre aquestes imatges i els films que els mateixos actors han protagonitzat. D'aquesta manera es crea una xarxa de ficció que va més enllà de les mateixes fotografies.

D'altra banda, l'obra de Crewdson també pot ser llegida com una metàfora de l'entorn vital de l'artista. Les fotografies són el reflex de les pors i els desigs de la societat americana: el temor a la pèrdua de la seguretat, però també les ànsies per endinsar-se en allò que és desconegut, per buscar noves realitats o per buscar una forma de salvació. Des de l'inconscient potser és la millor manera per entrar en el terreny imaginari i fantàstic, i és aquí on situa Crewdson la seva obra. Les seves imatges, com les dels cineastes que hem comentat, ens mostren àmbits desconeguts i que per això ens aterren, però que alhora ens fascinen.

---

<sup>311</sup> «single-frames movies»

Íbid., pàg. 19.





Fig. 146: Gregory Crewdson: *Dream House*, 2002

Aquest aspecte el podem veure clarament reflectit en la sèrie televisiva *Twin Peaks* (1990-91) dirigida per David Lynch, un altre director que considero que té molt a veure amb el discurs de Crewdson. *Twin Peaks* narra la investigació que porta a terme l'agent especial de l'FBI Dale Cooper sobre l'assassinat de Laura Palmer, una popular noia d'un poble rural de l'estat de Washington, que dóna nom a la sèrie. L'agent Cooper ràpidament se sent atret per aquesta comunitat, que durant el transcurs de la sèrie anirem descobrint. El que aparentment és un poble tranquil té amagat en el seu interior tot un conjunt de conflictes i relacions que no són tan innocents. Cada personatge té les seves fantasies i els seus secrets amagats. Així mateix, per desvetllar els misteris no sols utilitza la lògica sinó també cerca el suport de forces sobrenaturals provinents de la natura i del seu món interior –somnis, visions, senyals, etc.– que tant poden ser malèfiques com benèvols. És una mena de misticisme a la recerca de mons paral·lels que poden ser font de redempció. L'ambient que es desprèn de la ciutat de Twin Peaks és confortable i agradable, però també trist, nostàlgic, misteriós i pervers. Lynch incorpora allò que és sinistre en l'àmbit de la quotidianitat, i així trasbalsa els esquemes de la normalitat per tal d'explorar els desigs i les pors soterrades de l'ésser humà, fent aparèixer d'aquesta forma totes les variants possibles del somni, però també del malson.

L'aparició d'un element sobrenatural així com el desvetllament de forces interiors que guien l'ésser humà són aspectes que també trobem en l'obra de Crewdson. De fet, la influència d'un pare psicoanalista es veu clarament reflectida en la seva producció. El mateix artista «considera que la seva obra en part és el resultat d'aquesta experiència: tractar d'aproximar-se a un rerefons misteriós a través de manifestacions simbòliques».<sup>312</sup>

En aquest sentit, diu que en el fons de la seva obra hi ha una contradicció, ja que se serveix de crear una escenificació de manera que pugui semblar en un principi verídica per explorar mons paral·lels que estan en la seva ment, tal com a continuació suggereix:

« [...] aquí hi ha una paradoxa, ja que, [...] en un sentit estrany em considero realista. Però, finalment, el que intento és utilitzar el detall realista per descobrir quelcom de psicològic.»<sup>313</sup>

En l'última sèrie, *Beneath the Roses* (2002–05), encara s'intensifica més la teatralitat de les imatges. Els subjectes s'aproximen més als maniquins que a personatges reals, se'ns presenten estàtics i perduts. Els cotxes estan aturats i els carrers són desèrtics.

La llar ha deixat de ser la cel·la protectora, la incomoditat i les forces ocultes l'han envaït. En una imatge apareix, en una habitació, una dona despullada, silenciosa i desorientada. En una altra, un home absort observa el forat que hi ha al terra de la seva habitació. En un menjador una mare i un fill resten immòbils al voltant de la taula, incomunicats. Una parella jau a l'exterior d'un habitacle, ja que a dins no s'hi pot estar: la casa ha deixat de complir la funció de resguard que fins ara tenia. Per exemple, un home enterra maletes, una acció absurda que només serveix perquè les seves pertinences desapareguin sota terra (**fig. 147**).

---

<sup>312</sup> STEINKE, Darcey; *Dream of life* dins MORROW, Bradford; STEINKE, Darcey; Gregory Crewdson. *Dream of Life. Op. Cit.*, pàg. 13.

<sup>313</sup> MORROW, Bradford; *Entrevista: Bradford Morrow – Gregory Crewdson* dins MORROW, Bradford; STEINKE, Darcey; Gregory Crewdson. *Dream of Life. Op. Cit.*, pàg. 30.

En aquesta sèrie la força de la raó s'esvaeix totalment, la seva composició –molt més teatral i rica en detalls– converteix les fotografies en «psicodrames pictòrics d'una Amèrica que s'ha perdut en ella mateixa».<sup>314</sup>

En definitiva, a les obres de Crewdson trobem principalment dos aspectes, l'un és una referència clara a la imatgeria cinematogràfica; l'altre és una exploració dels mons psicològics i de les pors que s'amaguen darrere la recerca de seguretat que anhela la societat americana.

Podem veure com l'artista no tracta una gran amplitud de temes, sinó tot el contrari: investiga sobre una història concreta. Cadascuna de les imatges és una variació del tema central, explorant-lo d'aquesta forma al màxim, reinventant-lo en cada fotografia. Són imatges que l'artista té a la ment i que les materialitza amb el millor mitjà que té a l'abast: la fotografia. L'escenografia és, per tant, una part del procés fotogràfic, tal com succeeix en la majoria d'artistes que hem vist en aquest treball:

«L'única raó per la qual faig instal·lacions és perquè tinc a la meva ment una imatge de com vull que sigui la fotografia final i tan sols haig de crear-la per intentar que s'assembli a aquesta imatge.»<sup>315</sup>

Hem de dir que la imatgeria que Crewdson crea és el reflex d'universos fantàstics i irrealis que molts hem imaginat o hem formulat mentalment. Molts artistes treballen amb paràmetres similars amb altres procediments, com poden ser la pintura, l'escultura o el dibuix. Artistes com Michael Börremans, Amy Cuttler o Marcel Dzaman en poden ser exemples. És a dir, la incursió d'allò que és fantàstic en el terreny artístic és quelcom totalment vigent en l'actualitat.

---

<sup>314</sup> «[...] their composition makes them pictorial psychograms of an America that has lost itself.»

BERG, Stephan; *The Dark Side of the American Dream* dins BERG, Stephan; HOCHLEITNER, Martin; SIEGEL, Katy; *Gregory Crewdson 1985-2005. Op. Cit.*, pàg. 19.

<sup>315</sup> MORROW, Bradford; *Entrevista* dins MORROW, Bradford; STEINKE, Darcey; *Gregory Crewdson. Dream of Life. Op. Cit.*, pàg. 26.



Fig. 147: Gregory Crewdson: *Beneath the Roses*, 2003-05

---

Finalment, la jove artista espanyola **Ixoné Sábada** també proposa una realitat ficcionada on l'espai psicològic de l'artista surt a la llum. A diferència de les propostes de Gregory Crewdson, utilitza els mitjans digitals per explorar noves narratives. El seu procés de treball inclou la *performance*, la instal·lació i la fotografia per aconseguir finalment una imatge concreta.

En la sèrie coneguda, *Citeron* (2002-03) (**fig. 148**), l'artista ja desplega tot el caràcter escenogràfic de la seva obra. El títol d'aquesta sèrie eludeix el nom d'una muntanya de la zona central de Grècia on, segons la mitologia, se celebrava el culte al déu Dionís i, en conseqüència, se li atribueix la realització de les primeres bacanals. D'aquesta manera, des d'un primer moment l'artista dóna una pista sobre el caire ritual i teatral de l'obra: el títol ens anuncia que el que veurem és una posada en escena, de la mateixa manera que la tragèdia clàssica escenificava els passatges mitològics.

Concretament, les imatges mostren paisatges i espais urbans –com per exemple, el passeig d'El Prado, el Palau Reial de Madrid, una platja, l'interior d'un edifici– on apareixen els cossos duplicats d'un mateix personatge, precisament són les imatges de l'artista i el seu reflex, la seva còpia.

La relació que es produeix entre aquests personatges i l'espai en què estan ubicats crea estranyesa i desconcert. No és que l'entorn sigui per si mateix inquietant, precisament són espais anodins i quotidians. El que el converteix en desconcertant és la forma de captar-lo a través de l'enquadrament fotogràfic: d'una banda, els espais són buits, a part de la figura duplicada de l'artista no hi apareix ningú més; d'altra banda, es potencia el punt de fuga de les imatges, i així apareixen unes perspectives forçades que són degudes al fet que la presa s'ha fet des d'un lloc lleugerament elevat. Finalment, s'incorpora la figura humana repetida, cosa que acaba modificant aquest entorn, convertint-lo en un escenari teatral i barroc.

D'altra banda, la relació que els cossos desdoblats estableixen entre si està plena de frustració i conflictes: mort, llàgrimes, crits, trets, etc. És a dir, tot d'elements que podrien formar part d'una tragèdia grega. Però, en aquest sentit, hi ha un fet que hem de tenir en compte: el drama no es produeix a causa d'un destí fatal que inevitablement es complirà, sinó entre l'artista i el seu doble. Sábada ens mostra d'aquesta manera la dualitat que s'amaga en cadascun de nosaltres: les pors, els dubtes i els temors que contínuament té l'ésser humà.

Hem de tenir en compte que hi ha un fet significatiu en l'obra: en totes dues figures no queda clar quin és el personatge real i quina és la seva còpia; és com la materialització d'una personalitat dual o, d'altra banda, la personificació de la inevitable elecció que l'ésser humà sempre es veu abocat a fer, escollint un camí i deixant-ne enrere un altre, és a dir, suprimint-lo, matant-lo, amb tot de contrarietats i dubtes que això comporta.

A l'obra de Sábada s'activa la relació entre el real –el cos humà–, amb el simbòlic –la construcció social del jo– i l'imaginari –les pors i les angúnies del jo.

Amb la sèrie següent, *Pheghmoné* (2004), formada per nou fotografies amb format panoràmic, mostra tres espais diferents de Bilbao –en un passeig, als afores i en una nau industrial en ruïnes– en què a cadascun d'ells representa tres accions diferents, que podríem considerar rituals, on la violència es conjuga amb el plaer.

*Pheghmoné* és un terme del simbolisme, el significat del qual vol dir *la casa en flames*, i simbolitza la febre que precedeix la mort.<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> <http://www.galeriajm.com/ixone/nota.html>

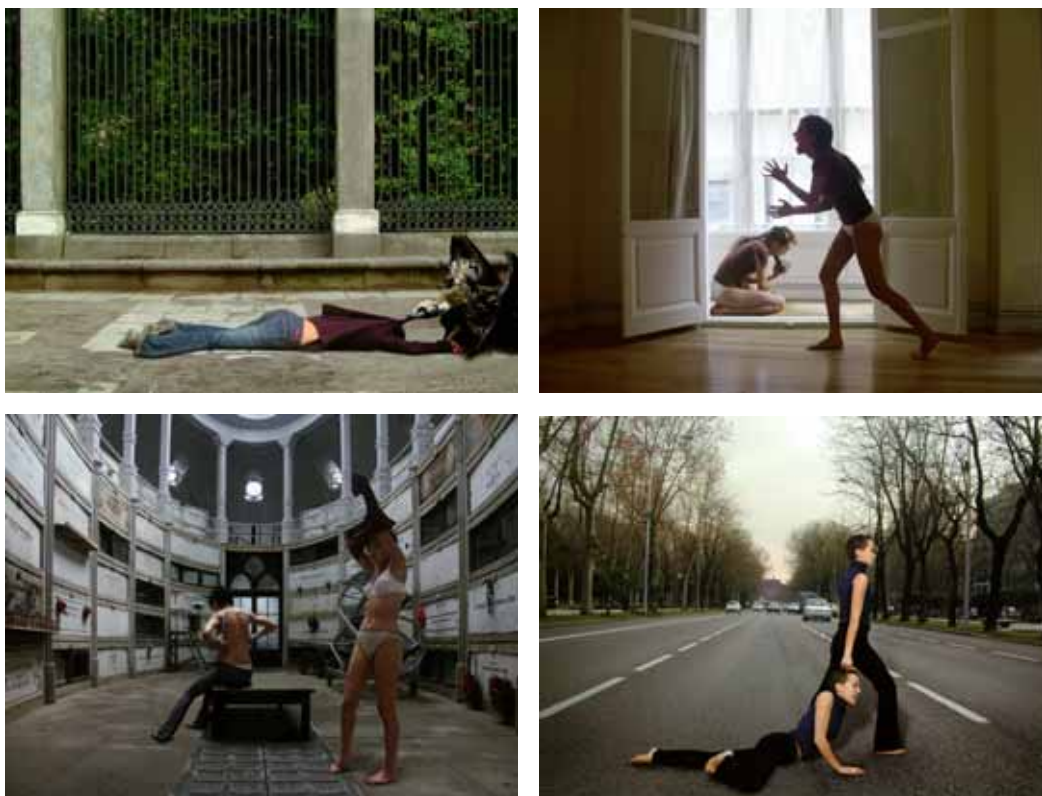


Fig. 148: Ixoné Sábada: *Citeron*, 2002-03

A les imatges de Sábada el sacrifici es conjuga amb la celebració i amb la mort. És un món de crueltat i pors, però també de moments de divertiment. De fet, l'artista podria estar dibuixant un espai catàrtic, un lloc per a l'exteriorització i l'expressió de les pors i les emocions, en el qual apareixen tant les fantasies com els malsons. Així, els entorns familiars que l'artista mostra adquireixen un caràcter irreal perquè, de fet, l'artista no vol captar l'entorn real sinó convertir aquests espais en escenaris onírics o mentals.



### 3.5.2. La llar: ficcionar la quotidianitat

---

**Sarah Jones** és una artista anglesa que ha centrat el seu treball en la representació de persones ubicades en espais aparentment quotidians de la seva Anglaterra natal.

Les imatges, de gran format, tenen colors vius, simètricament compostes i amb intencionades qualitats pictòriques. Per fer les fotografies l'artista no fabrica un decorat artificial, però sí que selecciona un espai determinat, els objectes i els accessoris que en formaran part i els personatges que l'habituen. En aquest sentit, l'escenificació és totalment visible, les escenes són construïdes minuciosament i els personatges –habitualment adolescents– posen davant la càmera dotant la imatge d'un caire teatral accentuat. Els espais que l'artista elegeix, tant interiors de llars com paratges naturals –parcs i jardins–, adquireixen d'aquesta manera un caràcter enigmàtic i estrany.



**Fig. 149:** Sarah Jones: *The Dining Roomm (Francis Place) (I)*, 1997



**Fig. 150:** Sarah Jones: *The Dining Room Table, II*, 1998

Jones treballa consecutivament en diferents sèries fotogràfiques a cadascuna de les quals desenvolupa un tema concret. Aquest fet potencia la



narrativa de les imatges, sobretot en les obres *Francis Place* (1996–97) (**fig. 149 i 151**) i *Mulberry Logde* (1996-97).

Aquests dues sèries mostren tres adolescents –Camilla, Stephanie i Rohan– posant per diferents espais de dues luxoses mansions del centre d'Anglaterra, l'una pot ser fins i tot la casa d'una d'aquestes joves. Les escenes tenen lloc al vestíbul, al menjador, a les escales, al dormitori o al jardí d'aquesta, aparentment, acollidora llar.

Tot i així, aquesta familiaritat és el que precisament desperta el dubte en aquestes imatges. Les fotografies no són amables ni conviden a la tranquil·litat, tot el contrari: les figures de les noies són tenses i els objectes són alhora pertorbadors.

De fet, una de les característiques de les fotografies de Jones és que evocuen estats psicològics invisibles tant en els objectes, els espais, com en les persones. Paral·lelament a les sèries abans esmentades, l'artista realitza l'obra *Consulting Room* (1997) (**fig. 153**), en la qual fotografia una vintena de divans de diferents consultoris d'un institut de psicoanàlisi. Les imatges mostren tan sols un fragment del llit que està disposat davant d'una paret blanca. En el divan encara s'hi pot veure l'empremta del cos del pacient: hi ha arrugues al llit, així com un espai més desgastat que correspon amb el lloc on el pacient jau. A més, la superfície de la paret ocupa la major part de l'enquadrament fotogràfic.



**Fig. 151:** Sarah Jones: *The House (Francis Place) (I)*, 1997



**Fig. 152:** Sarah Jones: *The Spare Room (IV)*, 1998

Aquestes imatges tant parlen de l'absència com de la presència. Els pacients no hi són, però sí que en queda el rastre. Les petjades en el llit, així com el coixí mal col·locat, en donen fe. Alhora, el mur blanc i silencios semblava haver retingut en el seu interior cadascuna de les converses. D'aquesta manera, les fotografies de Jones exploren la capacitat de la fotografia d'endinsar-se en les fronteres del que és visible i del que és invisible, segons els termes de l'artista. La seva voluntat és «captar el rastre psíquic d'esdeveniments passats»,<sup>317</sup> les traces que poden haver quedat fixades en els mobles i els murs d'aquests espais.



**Fig. 153:** Sarah Jones: *Consulting Room (Couch) (XV)*, 1997

---

<sup>317</sup> Sarah JONES citat per DURAND, Régis; *Sarah Jones: sombres soubassements* dins DURAND, Régis; *Disparités. Essai sur l'Expérience photographique 2*. Éditions de la Différence, París 2002, pàg.157.

Si retornem a les sèries *Francis Place* i *Mulberry Logde* veurem que els objectes i l'espai cobren tanta importància com els personatges que s'hi ha fotografiat. Aquest entorn, d'estil victorià, contrasta amb aquestes joves adolescents, alhora que emmarquen i determinen el seu curs vital. Aquesta dicotomia serveix a l'artista per analitzar la relació entre la cultura contemporània i la història, és a dir, entre el que roman estancat i el que canvia en la societat britànica.

Les imatges ens mostren un univers victorià que ens remet a un passat burgès. Els objectes –retrats familiars, mobiliari, trofeus de caça, etc.– estan carregats d'una memòria familiar i nacional, al mateix temps que són els símbols de «dos models específics del que significa ser anglès i de classe mitjana».<sup>318</sup> Aquestes mansions simbolitzen, per tant, una forma de vida basada en l'enyorança d'un passat patriarcal i colonialista i en la voluntat de mantenir aquest estatus social, assentada en la riquesa i la seguretat. Precisament, aquesta aspiració se centra en la figura de les tres adolescents, de les quals s'espera que assimilïn els codis de conducta que els pertoca. D'aquesta manera, la casa és l'emblema d'una estructura ideològica que s'espera que es perpetuï. Són, per tant, espais hermètics al canvi.

Jones, de la mateixa forma que en l'obra *Consulting Room*, vol captar la presència-absència dipositada en els objectes i els mobles, com si la fina capa de pols que els cobreix fos el punt de connexió entre el passat i el present.

Però, quin paper desenvolupen les noies en aquests entorns? Habiten aquestes llars, però les seves postures no són relaxades, sinó tot el contrari: els seus cossos se'ns presenten rígids com si els objectes els resultessin incòmodes.

Cal dir que alguns d'aquests espais representats no s'utilitzen en la vida quotidiana, sinó que són reservats per als moments especials, per als banquets, per exemple. Per tant, la sensació d'estancament és encara més pronunciada: són habitacions inalterables, perfectes per desenvolupar-hi fantasies gòtiques. Les imatges de Jones recorden llibres de fantasmes i esperits com per exemple *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James. De fet, tal com comenta Chris

---

<sup>318</sup> TOWNSEND; Chris; *Las fotografías de Sarah Jones* dins TOWNSEND, Chris; *Sarah Jones* (trad. al castellà d'Antonio Fernández Lera). Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca 1999, pàg. 13.

Townsend, sembla com si «en l'interior de les estances de visible perfecció hi hagués records d'un trauma penetrant, espectres que no parlen, que no poden ser vistos, però que són a tot arreu i sempre presents».<sup>319</sup>

Hem pogut veure –en els apartats anteriors– que, segons Freud, la característica del que és *sinistre* apareix de la l'estranyesa que s'apodera d'allò que és quotidià. Precisament, en aquestes llars els objectes poden despertar una qualitat inquietant, com per exemple els trofeus de caça, les imatges d'avantpassats, el reflex en els miralls o la brillantor de les soperes. La seva qualitat tangible pot fer despertar els temors sobre els límits entre el que és real i el que és fantàstic, com es pot veure a la imatge (**fig. 150**), en què sembla que es tracti d'una sessió d'espiritisme. En aquest sentit, i tenint en compte el que diu Freud:

«Allò que és sinistre es dóna, freqüentment i fàcilment, quan s'esvaeixen els límits entre la fantasia i la realitat; quan el que havíem pres per fantàstic apareix davant de nosaltres com a real; quan un símbol assumeix el lloc i la importància del que simbolitza.»<sup>320</sup>

Els objectes, en aquest cas, deixen de ser símbols per ser fantasmes i records d'un passat que encara romanen vius.

D'altra banda, i si fem cas de l'anàlisi desenvolupada per Townsend, la qualitat de sinistre de l'obra de Jones recau sobretot en l'aspecte del *doble*: en la repetició d'un mateix.<sup>321</sup>

Podem veure com les noies, recolzades sobre les sumptuoses taules, es reflecteixen a les seves superfícies. El mirall és una metàfora de la consciència que aquestes noies estan adquirint d'elles mateixes, de la seva forma física, però també de la seva situació dins el context familiar. És un reflex, per tant, de la seva família, la seva cultura i la seva situació social. En aquest sentit, aquestes noies suposen un seguiment de la història familiar, així com poden suposar un trencament amb aquesta història. Townsend suggereix que en

---

<sup>319</sup> *Ibíd.*, pàg. 11.

<sup>320</sup> FREUD, Sigmund; *Lo siniestro* dins *Obras Completas. Op. Cit.*, pàg. 2500.

<sup>321</sup> *Ibíd.*, pàg. 2493-2495.

aquestes imatges, les noies més que ser «víctimes d'aquests espais i dels codis especials de conducta i representació social que elles tolerarien i que a la vegada posarien en marxa, poden reconèixer una tensió entre la presència i l'espai, en la qual el canvi històric es produeix mitjançant un procés en el qual el present persegueix i a la vegada és perseguit pel passat».<sup>322</sup>

Aquestes adolescents estan en un període en què la seva identitat és encara mal·leable, és un moment en el qual s'està definint la seva futura personalitat. A les imatges es pot veure com –durant els anys que dura el registre fotogràfic– canvien d'aspecte físic. L'artista comenta que les joves maduren al mateix temps que aprenen a posar, és a dir, durant aquest temps adquireixen una consciència del seu ésser.<sup>323</sup>

El més interessant d'aquestes fotografies és que ens queda el dubte de si aquestes joves repetiran el passat i es convertiran en la còpia de la seva *mare*, que podem veure retratada en una de les imatges de la sèrie, o si, al contrari, seran elles les que modificaran aquest sistema de vida, convertint-lo en una altra estructura vital, i canviant d'aquesta manera l'ordre que s'havia mantingut fins a aquell moment. Tal com suggereix Townsend, les noies són, en potència, representants de la mort de l'espai que les ha produït. I és precisament aquest fet el que exemplifica el caràcter *sinistre* del *doble*:

«S'entén que el “doble” va ser primitivament “una mesura de seguretat contra la destrucció del jo” –funció que segueix complint-se tant psicològicament com biològicament. El desig dels nostres fills de ser com nosaltres és una ànsia de perpetuar-nos en el món. No obstant això, Freud suggereix que, de ser “un assegurador de la supervivència, es converteix en un sinistre missatger de la mort”. A la vegada que ens donem la seguretat, ens recordem a nosaltres mateixos la nostra pròpia mort.»<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> TOWNSEND; Chris; *Las fotografías de Sarah Jones* dins TOWNSEND, Chris; *Sarah Jones. Op. Cit.*, pàg. 11.

<sup>323</sup> *Ibíd.*, pàg. 13.

<sup>324</sup> *Ibíd.*, pàg. 15.

Les imatges de Jones són, per tant, una lluita entre la tradició històrica i la seva actualització permanent. Els objectes ens porten cap al passat de la societat, la història i la cultura britàniques. Les imatges fins i tot ens poden recordar retrats victorians. En canvi, la figura de les adolescents ens condueix cap a un futur incert: una mena d'evocació al canvi i al flux vitals.

En les obres que realitza a partir del 2000 Jones ubica els personatges fotografiats en paratges naturals. De fet, en les obres anteriors les joves també havien estat fotografiades als jardins de totes dues cases.

El 2000 exposa la sèrie *The Wash House* (2000) (fig. 155) i *The Road Side* (2000) a Le Consortium de Dijon. La sèrie és fruit d'una exposició comissariada en què inviten diferents artistes a explorar la història i l'arquitectura de les ciutats de la Borgonya.



Fig. 154: Sarah Jones: *The Park (2)*, 2002

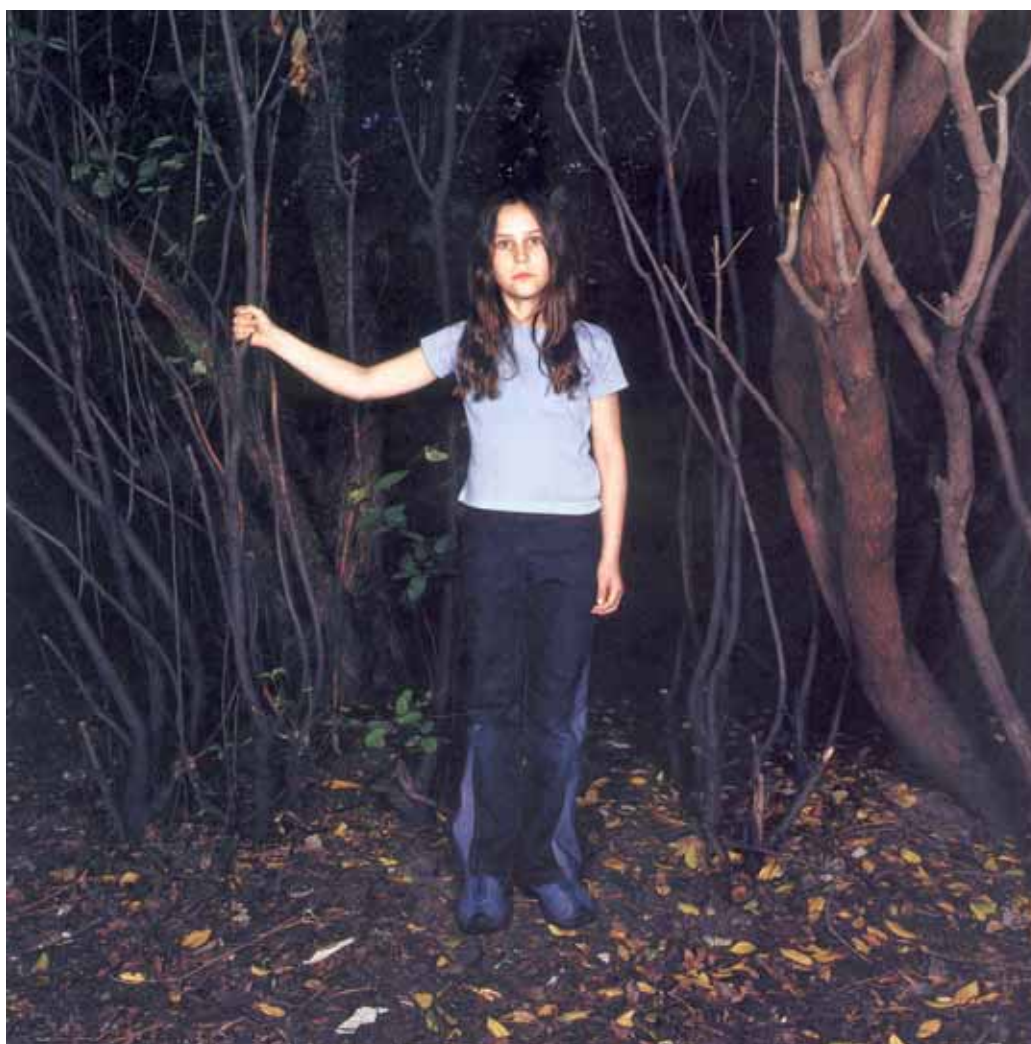


Fig. 155: Sarah Jones: *The Wash House*, 2000

Aquest projecte és aprofitat per Jones per explorar temes similars als que ja havia treballat amb les sèries anteriors. L'artista fotografia adolescents de la ciutat de Châtillonnais recolzats en antics safareigs; per tant, la imatge de la dona gran rentant la roba és substituïda per una noia jove que sembla desubicada. Els espais arquitectònics rústics tornen a contrastar amb la joventut dels models.

En la sèrie *The Road Side*, l'artista escull parcs al costat de la ciutat on adolescents posen davant la càmera. L'escena es desenvolupa durant la nit, i la foscor n'és el teló de fons. Els personatges, en canvi, estan il·luminats amb una llum focal que confereix teatralitat a l'escena.

De fet, a partir d'aquesta sèrie, Jones acostuma a ubicar els personatges en paratges naturals (**fig. 154 i 156**). Les imatges que construeix recorden la pintura prerrafaelista, sobretot l'obra de Dante Gabriel Rossetti, però la finalitat de les obres és diferent. Les imatges no són idíl·liques, no hi ha una harmonia del personatge dins la natura, sinó tot el contrari. Els models no s'integren en l'entorn, la llum fa que sobresurtin del fons negre i que el volum desaparegui: els seus cossos se'ns presenten plans, sense materialitat. Al mateix temps, la seva aparença pàl·lida confereix una sensació d'irrealitat i estranyesa a la imatge. És a dir, aquestes adolescents –tot i que van vestides de carrer i són físicament normals– se'ns mostren distants, com si algú els hagués col·locat sobtadament en aquests paratges, o fins i tot, com si fossin alienígenes vingudes d'un altre planeta.



**Fig. 156:** Sarah Jones: *The Park (I)*, 2002

D'altra banda, les imatges en què només hi ha elements naturals també ens resulten artificials, a causa de la llum amb què estan il·luminades. D'aquesta manera, la natura de Jones és misteriosa i inquietant.

Podem dir que l'artista també vol captar les traces històriques, socials i culturals que es poden trobar en el paisatge, de manera similar a com ho feia en les escenes d'interiors. Per a Jones, els fantasmes i els espectres del passat també reivindiquen el seu lloc en la natura, mentre els joves adolescents cerquen noves formes de situar-s'hi.

En definitiva, en aquestes obres l'artista torna a qüestionar-se la relació que s'estableix entre l'entorn –el paisatge, en aquest cas–, la figura humana i els estats psicològics que això pot comportar.

---

Per la seva banda, l'artista holandès **Bert Sissingh** també situa els actors en l'espai interior d'una llar per analitzar les relacions familiars que es poden establir en el triangle pare–mare–fill.

Sissingh es fotografia a ell mateix juntament amb els seus pares a l'interior d'un habitatge humil. En les seves imatges no hem de cercar la morbositat i la duresa de les imatges de Richard Billingham; les escenes que reconstrueix Sissingh no desperten aquesta violència latent, són petites bromes o situacions quotidianes que tenen un punt irònic alhora que tendre.

Sissingh elabora de forma metòdica *storyboards* en què posa en escena el triangle familiar a partir de petits gestos, petits esdeveniments que tenen lloc en l'interior lluminós d'un habitatge holandès. Les connotacions d'aquestes imatges van des de les qualitats pictòriques derivades de la tradició flamenca fins a la claustrofòbia que provoca aquest microclima; aquest espai reduït en el qual habiten tots tres personatges.

L'artista no registra la seva família en celebracions o moments feliços, tampoc no es tracta d'un reportatge documental. Tot el contrari, encara que les fotografies tenen un caràcter realista, els petits esdeveniments que mostra Sissingh són totalment preparats; hi ha una actuació, una posada en escena, que té com a funció evidenciar petits actes quotidians plens de simbolisme, en els quals els rols de cadascun dels personatges surten a la llum. Precisament, a



partir de la ficció l'artista és capaç de desvetllar els comportaments i les funcions que cada personatge té assignats dins l'estructura familiar: el pare, potser jubilat, es mou per la llar rígidament com si estigués desubicat; la mare, silenciosa, es dedica a les tasques que tradicionalment té assignades a la llar; el fill, un noi ja adult, se'ns presenta ingenu i fins i tot beneït: és la imatge del fill solter que no marxa, que resta a la llar sota la tutela paterna.



**Fig. 157:** Bert Sissingh: *Histoire d'amour*, 1997



**Fig. 158:** Bert Sissingh: *La question du père*, 2002



**Fig. 159:** Bert Sissingh: *The end of the history*, 2004



**Fig. 160:** Bert Sissingh: *La ville détruite*, 2003

Els gestos que es fan són insignificants i infantils. Per exemple, en una imatge el fill desfà el nus de la bata de la seva mare (**fig. 157**); en una altra es veuen el pare i el fill amb dos carros de la compra que miren qui passa primer entremig de dos cotxes; en una tercera fotografia el fill i la mare carden llana mentre el pare situat al seu costat, resta dret, paralitzat. Cal dir que entre el fill i la mare s'estableix una relació de tendresa, mentre que entre el pare i el fill hi ha una rivalitat que pot ser llegida com un complex d'Èdip.

De fet, podem veure que el conflicte latent entre el pare i el fill és cada cop més evident. En aquest sentit, hi ha una imatge significativa: el pare, que encarna la figura patriarcal i nacionalista, vol treure a la força un fulard palestí que el fill té penjat al coll. És a dir, el pare lluita amb un fill que reivindica –més de forma decorativa que no pas real– una certa rebel·lia, evident en els inevitables conflictes generacionals que s'estableixen entre pares i fills.

En la sèrie que inicia en el 2000, anomenada *The End of the History* (**fig. 158, 159 i 160**), tot i seguir amb el mateix tema, trobem una diferència remarcable. En aquestes fotografies la figura de la mare és absent, la qual cosa potencia automàticament la relació entre el pare i el fill. Les situacions que mostra Sissingh cada cop tendeixen més a l'absurd: en algunes fotografies el fill mira directament la càmera, com preguntant-se qui és aquella persona que està al seu costat. El pare, que es mostra indiferent a la presència del seu descendent, segueix impassible la seva rutina quotidiana. D'altra banda, hi ha imatges (**fig. 159 i 160**) en les quals aquesta parella realitza petits actes, que més que quotidians, semblen estranys divertiments.

Cal dir que tant el pare com el fill apareixen vestits amb la bata de dormir i el pijama, com si no es moguessin d'aquest petit habitatge que marca les fronteres del seu món. En aquest sentit, la vida d'aquests dos personatges es limita a un seguit de relacions curioses i extravagants i es veuen abocats a viure pel sol fet de ser pare i fill.

En definitiva, l'humor i la ironia són les bases d'aquesta obra, en què la teatralització d'escenes familiars sembla ser la fórmula que té l'artista per conèixer el seu *tropos* vital.



### 3.5.3. El quadre fotogràfic: Jeff Wall, *el pintor de la vida moderna*

---

Podríem definir el treball de **Jeff Wall** com a fotogràfic si només ens fixem en la tècnica utilitzada per l'artista. En canvi, si analitzem la seva proposta conceptual, veurem que la seva obra defuig els paràmetres acadèmics tradicionals: fotògraf, cineasta o pintor podrien ser alguns dels qualificatius d'aquest artista canadenc, el qual ha realitzat una de les propostes artístiques més interessants, complexes i influents dels darrers anys.

Tot i que el treball de Wall planteja múltiples vies, en el meu estudi em centraré bàsicament en aspectes que són afins al tema d'aquest treball i, per tant, deixaré de banda altres vessants de la seva obra, conscient que una anàlisi exhaustiva de la seva producció podria ser un únic tema de tesi.

L'obra de Wall s'inicia a la dècada dels setanta, al costat d'un grup d'artistes que assumeixen el mitjà fotogràfic com una tècnica més de l'art contemporani, adoptant posicions fins llavors considerades pròpies de les arts plàstiques. L'artista realitza la seva primera fotografia seguint aquesta línia de treball l'any 1978 –amb la peça *The destroyed room*–, després d'haver temptejat alguns treballs afins a les tendències conceptuals a principi dels setanta.

Cal dir que aquests anys sense producció, Wall els dedica a l'estudi i a l'ensenyament. Realitza un cicle doctoral en història de l'art al Courtauld Institute de Londres, retorna al Canadà –on realitza tasques docents– i es consagra del 1974 al 1977 a l'escriptura de guions i al vídeo. També viatja per Europa i visita museus com el Prado, on descobreix l'obra de Velázquez.

De fet, hem de tenir en compte que el coneixement de la teoria i la història de l'art són aspectes imprescindibles en la seva proposta artística, i que aquest període d'aprenentatge i docència és bàsic per entendre l'evolució de la seva obra, des de l'art conceptual fins a les propostes artístiques que inicia a finals dels anys setanta. D'altra banda, també hem de ser conscients que la seva tasca no es limita a l'àmbit de la creació, sinó que també és assagista, cosa que explica els múltiples referents teòrics i intel·lectuals que trobem en les seves imatges.



Fig. 161: Jeff Wall: *The destroyed room*, 1978

La proposta artística que Wall inicia amb *The destroyed room* (**fig. 161**) són grans transparències de cibachrome muntades en caixes de llum d'alumini semblants a les utilitzades per la indústria publicitària en els anuncis. Les imatges que apareixen en aquestes fotografies s'han creat de manera meticulosa, fet que ens acosta al terreny de les pintures de gènere. De fet, Wall involucra bàsicament quatre aspectes concrets en les seves obres: la tradició pictòrica, la tecnologia, l'àmbit de la cinematografia i el context social contemporani.

El mateix artista comenta que a l'inici de la seva producció mira de trobar una posició en relació amb les teories de l'art conceptual i el que ell anomena una avantguarda de *contratradició*.<sup>325</sup> D'una banda, l'artista busca una alternativa a l'art institucionalitzat que defensa l'obra d'art autònoma, però, de l'altra, també vol trencar amb el conceptualisme obsessionat pel model de la informació. Les caixes de llum, en aquest sentit, li permeten crear una forma ambigua que uneix els dos aspectes que li interessa relacionar. Amb aquest objecte aconsegueix la interacció de l'art i dels mitjans de comunicació, és a dir, del gran art i de la cultura popular, alhora que proposa una relació entre la tradició artística i l'àmbit contemporani.

---

<sup>325</sup> BARENTS, Els; WALL, Jeff; *Typologie, luminescence, liberté (Extraits d'une conversation avec Jeff Wall)* dins BARENTS, Els; MIGAYROU, Frédéric; WALL, Jeff; *Jeff Wall* (trad. al francès de Schirmer / Mosel). Nouveau Musée, Villeurbanne 1988, pàg. 3.

Les caixes, situades a la paret d'un espai expositiu, amb la il·luminació més tènue del compte, tenen el mateix impacte visual que les pintures d'història, però al mateix temps la llum que emergeix del fons de la caixa metàl·lica les equipara als artefactes utilitzats en els comerços per estimular el consum. Wall utilitza aquest objecte, creat per la cultura capitalista, com a suport de la seva crítica vers la ideologia que l'ha fet possible. L'ambigüitat és una de les característiques de la seva obra: davant les seves peces l'espectador té la sensació tant de trobar-se davant un quadre costumista com d'estar situat en un passatge comercial.

Per exemple, la peça que abans hem esmentat, *The destroyed room*, va rebre la influència dels magatzems de vestits i de mobiliari. En aquell moment el fenomen *punk* havia penetrat en la cultura comercial i havia influenciat l'estètica dels aparadors. Wall aprofita aquest aspecte per desenvolupar la seva obra. Precisament aquesta peça s'exposa per primera vegada a la vitrina d'una galeria de Vancouver, confrontant la peça artística amb la seva assimilació per part del comerç com a objecte de luxe i contrastant alhora aquesta idea amb l'espai blanc i neutre de les galeries d'avantguarda.

D'altra banda, en aquell moment l'artista considera important establir tot un joc de referències amb treballs anteriors, és a dir, marcar un lligam amb la història de l'art i, més en concret, amb la pintura clàssica; en aquell treball planteja la fotografia com si fos un «quadre mort, en oposició als quadres vivents»<sup>326</sup> agafant com a influència *La mort de Sardanapal* (1823), d'Eugène Delacroix. Cal dir que Wall no realitza una reproducció exacta d'aquest quadre, ni una versió, sinó que l'obra li serveix, tal com ell mateix comenta, de vidre per poder filtrar les «idees i sentiments a través del prisma històric d'un altre treball».<sup>327</sup>

Aquest propòsit es veu molt més clar en una altra peça realitzada l'any següent, *Picture for Woman* (1979) (**fig. 162**), la qual es podria considerar un *remake* de la pintura *Un bar aux Folies Bergères* (1881-82) (**fig. 163**), d'Édouard Manet. A partir d'una nova imatge, Wall fa una anàlisi de l'estructura interna de l'obra de Manet i posa en evidència la pròpia construcció de la imatge fotogràfica. Segons l'artista, de l'obra de Manet li interessava la posada en escena dels personatges –un home i una dona– en una situació de treball quotidià, però al mateix temps, en una situació de representació.<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> *Ibíd.*, pàg. 3.

<sup>327</sup> *Ibíd.*, pàg. 4.

<sup>328</sup> *Ibíd.*, pàg. 4.



Fig. 162: Jeff Wall: *Picture for woman*, 1979

Concretament, *Picture for woman* mostra una model en un primer pla, amb una postura semblant a la de la cambrera del quadre de Manet. A la part de la dreta apareix el fotògraf –Wall mateix– que dispara el dispositiu fotogràfic. La figura de l'artista i la càmera apareixen gràcies a la presència d'un mirall darrere la model. La càmera, situada en un trípod, adopta la posició del cavallet, així com la figura del fotògraf inscriu aquesta peça en la tradició de l'autoretrat pictòric.

En el quadre de Manet podem veure com darrere de la cambrera també hi ha un mirall que reflecteix una part de l'escena que queda fora del quadre de representació. La figura femenina mira cap endavant en direcció a l'espectador – recurs sovint utilitzat en el segle XIX –, però en el reflex veiem que la noia està parlant amb un client. Curiosament la postura frontal de la noia no s'adiu amb la seva representació en el mirall, ja que la frontalitat de la imatge taparia el seu propi reflex.



Fig. 163: Édouard Manet: *Un bar aux Folies Bergère*, 1881–82

En canvi, *Picture for woman* és una «representació correcta segons les lleis òptiques»:<sup>329</sup> la model tapa el seu reflex. Així, segons Chevrier –el qual ha realitzat una anàlisi extensa de l’obra d’aquest artista–, Wall «mostra com la fotografia es diferencia de la pintura per un dispositiu d’enregistrament que s’assembla a la reproducció en un mirall i que, pel mateix fet, col·loca l’autor en posició d’operador».<sup>330</sup> Per aquest motiu, Chevrier afirma que «segons el principi de l’autoretrat, el fotògraf és idèntic a l’autor de la imatge presentada a l’espectador, però ell no apareix en la posició d’autor de la representació, sinó com a operador del registre fotogràfic».<sup>331</sup> És a dir, el gest del fotògraf és molt més «reduït i distant»,<sup>332</sup> i aquest aspecte el diferencia de l’acció ampul·losa del pintor, sobre la qual s’ha edificat tota una mitologia.

Així mateix, en aquesta obra podem trobar una anàlisi del paper de l’operador/espectador referent al rol assignat a la dona en relació amb la tradició pictòrica. A *Picture for woman* la dona no encarna la feminitat ni és l’objecte de la

<sup>329</sup> CHEVRIER, Jean-François; *Jeff Wall*. Hazan, París 2006, pàg. 10.

<sup>330</sup> *Ibid.*, pàg. 10.

<sup>331</sup> *Ibid.*, pàg. 10.

<sup>332</sup> *Ibid.*, pàg. 10.



mirada masculina. Podem veure que al centre de la imatge –on es dirigeix la mirada de l'espectador– no hi ha la figura femenina sinó la càmera. Per tant, Wall, primer de tot, posa de manifest la forma de construcció de la imatge fotogràfica, però alhora desplaça la posició de domini a què la dona s'ha vist sotmesa dins la representació pictòrica. Precisament, darrere la càmera trobem una sala de la Universitat Simon Fraser de Vancouver, del Departament d'Arts Visuals on va ser docent. La dona, per tant, està situada davant d'un espai destinat a la comunicació i a l'intercanvi discursiu entre professors i alumnes. D'aquesta forma, Wall elabora de manera crítica la reconstrucció de la pintura de Manet, transformant la posició del que és masculí i femení i inscrivint-se així en els debats feministes propis dels anys setanta.

D'altra banda, Wall assegura que aquests *remakes* estan realitzats a la manera del cinema, una de les influències més importants en la seva obra. Cal dir que el cinema, de la mateixa manera que el teatre, és capaç de realitzar diverses versions d'una mateixa història, i precisament aquesta actualització és la que l'artista troba interessant:

«És un punt de vista dins el qual els elements del passat pesen sempre. És un procediment típic del teatre on el mateix joc es torna a posar en escena i es recupera interminablement».<sup>333</sup>

De fet, Wall prefereix parlar d'ell com a «cinematògraf», més que no pas com a «operador de càmera».<sup>334</sup> Considera que en el seu treball hi ha un tipus d'imatges que són cinematogràfiques, cosa que les allunya de les estètiques més documentals de la fotografia i les acosta a la tradició del «teatre pintat»<sup>335</sup>, fent referència al cineasta Robert Bresson –un dels preferits de l'artista–, que anomena el cinema «teatre fotografiat».<sup>336</sup>

---

<sup>333</sup> «C'est un point de vue dans lequel des éléments du passé pèsent toujours. C'est un procédé typique du théâtre où le même jeu est remis en scène et repris interminablement.» BARENTS, Els; WALL, Jeff; *Typologie, luminescence, liberté (Extraits d'une conversation avec Jeff Wall)* dins BARENTS, Els; MIGAYROU, Frédéric; WALL, Jeff; *Jeff Wall. Op. Cit.*, pàg. 4.

<sup>334</sup> CHEVRIER, Jean-François; *Jeff Wall. Op. Cit.*, pàg. 13.

<sup>335</sup> *Ibid.*, pàg. 13.

<sup>336</sup> *Ibid.*, pàg. 13.



Fig. 164: Jeff Wall: *A fight on the sidewalk*, 1994

Entre altres dels seus referents fílmics més clars hi trobem Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, Jean Eustache, Danièle Huillet, Jean-Luc Godard, Robert Kramer i Michael Snow. És a dir, tot un seguit de cineastes lluny dels estàndards comercials i de la cinematografia típicament nord-americana.

Quant a la fórmula d'utilitzar el *teatre pintat*, li serveix per crear un vincle amb la tradició pictòrica sorgida a partir del Renaixement que se centra a representar figures realitzant accions. Wall considera que cal reformular la idea de la representació i que la manera de fer-ho actualment és a partir dels mitjans tecnològics i, en concret, del model cinematogràfic.

Hem de tenir en compte que, tot i que Wall s'insereix en una revisió crítica de l'art, es desvia de les visions més conceptuals i antiartístiques de la postmodernitat per proposar una restauració de les possibilitats expressives de la tradició figurativa, tal com es pot veure a continuació:

«Crec que el modernisme tal com s'ha entès habitualment exagera la importància de la ruptura, la divisió amb el passat. L'èmfasi en la discontinuïtat s'ha tornat tan ortodox i rutinari que prefereixo concentrar-me en el fenomen contrari. Històricament és

igualmente significatiu... la imatge fotogràfica per la seva naturalesa física és figurativa així que està vinculada objectivament a totes les tradicions figuratives: tradicions que necessàriament precedeixen la mateixa fotografia i l'art modern. Per tant, sembla que ens trobem en relació permanent amb una forma artística figurativa, una forma de representació figurativa de les coses. Aquesta forma és més gran, més extensiva que el nostre concepte d'art, i certament més àmplia que la nostra idea de l'art modern o del modernisme en l'art».<sup>337</sup>

I és precisament a partir dels procediments tecnològics que a l'artista li sembla viable de recuperar conceptes pictòrics que potser semblaven obsolets i replantejant-los des d'una visió estrictament contemporània.

En una entrevista amb Chevrier, Wall explica que durant els anys setanta hi havia una qüestió que el preocupava: considerava que la pintura posseïa unes possibilitats que la fotografia també podia aconseguir i es preguntava per què aquests recursos –com, per exemple, els grans formats, la utilització del color o la implicació de l'espectador en l'obra– havien d'estar reservats a la pintura i no podien ser també aspectes de la tècnica fotogràfica. L'artista va arribar a la conclusió que els fotògrafs «mai s'havien interessat per la superfície fotogràfica»,<sup>338</sup> elements que a partir de llavors desenvoluparia en la seva producció.

Un aspecte concret que Wall troba interessant del format cinematogràfic és que la fotografia tant interactua amb la creació del relat com amb la creació de composicions similars a les realitzades antigament en l'art clàssic. És a dir, la fotografia dins el format cinematogràfic tant està emparentada amb el teatre com amb la pintura. Al mateix temps, el cinema –de la mateixa forma que dos dels llenguatges que absorbeix en la seva mecànica: el pictòric i el teatral– aconsegueix generar una il·lusió i «contribueix a crear una esfera d'intimitat»<sup>339</sup> amb l'espectador. A partir d'aquests dos aspectes, Wall considera que hi ha «un model que ha de ser extret de la fotografia», i aquest precisament és el model cinematogràfic.<sup>340</sup>

---

<sup>337</sup> Jeff WALL citat per LEBRESO STALS, José; *Jeff Wall*. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.

<sup>338</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas* (trad. al castellà d'Antonio Fernández Lera i Cristina Zelich). Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2003, pàg. 22.

<sup>339</sup> *Ibid.*, pàg. 22.

<sup>340</sup> *Ibid.*, pàg. 22.

En definitiva, estima que el cinema ha estat de màxima importància en l'actualització de la figuració en els llenguatges contemporanis perquè ha sintetitzat la funció de la pintura i la del teatre a través de la base tècnica de la reproducció. En aquest sentit, la fotografia –com a element base del cinema– pot estar investida d'un significat enorme, un significat totalment actual, que Wall utilitza perquè li sembla l'únic possible per dur a terme el seu programa:

«La meva fascinació per aquesta tecnologia augmenta pel fet que sembla l'única que em permet fer imatges de la manera tradicional [...] La idea és a la vegada recuperar el passat –el “gran art” dels museus– i, al mateix temps, ser, per un efecte crític dins l'espectacularitat, la més “up-to-date”. Aquest fet dóna al meu treball una relació particular amb la pintura».<sup>341</sup>

En aquest sentit, la tècnica del cibachrome li resulta especialment apropiada perquè, d'una banda, pot oferir una qualitat similar a la que trobem a la pantalla del cinema i –segons Wall– «aconsegueix fascinar les persones amb una experiència lumínica».<sup>342</sup> D'altra banda, aquest procediment li permet treballar amb mides més grans de les que normalment s'utilitzen en la fotografia, i així assimilar els grans formats de la pintura clàssica en la seva obra. De fet, considera que el cinema és un mitjà que ha aconseguit adaptar els grans formats de la pintura a la seva estructura. Aquest fet el capacita per introduir persones a mida natural i possibilitar, d'aquesta manera, el diàleg entre el que apareix representat i l'espectador, cosa que li interessa adaptar a la seva obra.

Fins aquí hem vist el procés que realitza Wall per reformular el tema de la representació, però hi ha un aspecte que és intrínsec a tot això i de gran importància en la seva obra: Wall se sent profundament interessat pel text *Le peintre de la vie moderne* (1863), de Charles Baudelaire. L'artista, de fet, reprèn el programa que Baudelaire planteja en aquest text per incorporar-lo en tota la seva producció.

Quan Wall parla de la pintura de la vida moderna, no es refereix a copiar les pintures del segle XIX, sinó de parlar de l'ara: de la interrelació de l'artista amb el seu entorn i amb els mitjans de comunicació, a través d'una imatge actual. El propòsit del

---

<sup>341</sup> BARENTS, Els; WALL, Jeff; *Typologie, luminescence, liberté (Extraits d'une conversation avec Jeff Wall)* dins BARENTS, Els; MIGAYROU, Frédéric; WALL, Jeff; *Jeff Wall. Op. Cit.*, pàg. 7.

<sup>342</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas. Op. Cit.*, pàg. 224.

pintor de la vida moderna, segons Baudelaire, és captar l'efímera novetat del present –la vida trivial i la metamorfosi quotidiana de les coses– i aconseguir imatges tan vitals com la vida mateixa, amb la dificultat que aquesta és fugitiva i passatgera. Aquesta capacitat és precisament la que inscriu l'artista que ell analitza –el Sr. G.<sup>343</sup>– en la modernitat:

«Cerca això que se'ns permetrà anomenar la *modernitat*; perquè no hi ha cap paraula millor per expressar la idea en qüestió. Es tracta, per ell, d'extreure de la moda allò que hi pot haver de poètic en el que és històric, d'obtenir una cosa eterna d'una cosa transitòria. (...) En una paraula, perquè tota *modernitat* sigui digna d'esdevenir antiguitat, cal que se n'hagi extret la bellesa misteriosa que la vida humana hi aporta involuntàriament».<sup>344</sup>

Així, per Wall, la pintura de la vida moderna pot ser tant pintura com fotografia com cinema, tant li fa l'art que sigui, però ha de complir el concepte «d'allò quotidià,

---

<sup>343</sup> El Sr. G és el pintor Constantine Guys, un pintor poc conegut a qui Baudelaire pren com a exemple de pintor de la vida moderna. En aquest sentit és interessant veure el text de Antonio Pizza:

«Una de las más recurrentes objeciones presentadas a este texto capital del siglo XIX es la de por qué Baudelaire, estrechamente ligado a pintores de la talla de Courbet y Manet, escogió en cambio como emblema de la pintura moderna un personaje de absoluto segundo orden. Por una parte es plausible sostener, por lo menos hasta cierto punto, que Manet, durante el periodo de redacción de *Le peintre de la vie moderne*, todavía dudaba acerca de la dirección a seguir, ensayando una pintura embebida de españolismos (con influencias directas de Velázquez y de Goya principalmente), carente de aquellos aspectos innovadores que se revelarán de forma completa sólo en 1862 con la elaboración de *La Musique aux Tuileries*. Pero no es menos cierto que cuando se le presentó la ocasión, Baudelaire tampoco se mostró especialmente indicado a elogiar la obra de su amigo. La única referencia en sus escritos de arte se remonta justo a 1862, en el texto *Peintres et aquafortistes*, donde podemos leer: "Los Sres. Manet y Legros unen a un decidido gusto por la realidad, la realidad moderna –cosa que ya es un buen síntoma-, aquella imaginación viva y amplia, sensible, audaz, sin la cual, es preciso decirlo, las mejores facultades no son más que servidores sin amos, agentes sin gobierno"».

PIZZA, Antonio; *Baudelaire, la ciudad, el arte* dins BAUDELAIRE, Charles; *El pintor de la vida moderna* (trad. al castellà d'Alcira Saavedra). Colección de Arquitectura, Murcia 2004, pàg. 41. Curiosament és a Manet a qui se l'ha relacionat amb aquest text i a qui se l'ha definit com el pintor de la vida moderna.

<sup>344</sup> BAUDELAIRE, Charles; *El pintor de la vida moderna*. Colección de Arquitectura. Murcia 2004, pàg. 91-93.

de la vida viscuda en la seva actualitat pels individus».<sup>345</sup> El que aquest programa ha d'expressar és una experiència d'actualitat:

«El més interessant és la història del passat més recent, el moment que acaba de tenir lloc i que s'ha oblidat. La història comença en l'Ara i per això la tasca de la pintura històrica és representar el present.»<sup>346</sup>

És interessant veure la reflexió següent, en la qual l'artista mostra interès pel programa de Baudelaire i també explica el moment en què va saber com portar-lo a terme, a partir de la imatge cinematogràfica:

«Mentrestant, vaig arribar a la conclusió que, pel modernisme, el terme "el pintor de la vida moderna" és un concepte fonamental sobre molts punts perquè no hi ha una tasca més apropiada. [...] Però al mateix temps vaig sentir que la pintura era impossible en la nostra època, sobretot perquè no havia tingut prou en compte el producte tecnològic. [...] Recordo que en aquella època estava passant una crisi i no sabia què fer. Just en aquell moment vaig veure un senyal lluminós en algun lloc que em va colpir i de cop i volta vaig entendre que aquella era la tècnica de síntesi perfecta. No es tractava de la fotografia, ni del cinema, ni de la pintura, no era la publicitat, sinó que tenia a veure amb totes.»<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas. Op. Cit.*, pàg. 51.

<sup>346</sup> *Ibíd.*, pàg. 227.

<sup>347</sup> «Maintenant, j'en suis venu à penser que pour le modernisme, le terme "le peintre de la vie moderne" est un concept fondamental sur beaucoup de points parce qu'il n'y a pas de besoin plus appropriée. [...] Mais en même temps, comme je l'ai dit, j'ai senti vraiment très fort que la peinture était impossible à notre époque, notamment parce qu'elle n'a pas pris suffisamment en compte le produit technologique. [...] Je me souviens avoir été dans une sorte de crise à cette époque me demandant ce que j'allais faire. Juste à ce moment là, j'ai vu un signe lumineux quelque part et cela m'a frappé si fortement que j'ai compris tout de suite que c'était pour moi la technique synthétique parfaite. Ce n'était pas de la photo, ni du cinéma, ni de la peinture, ce n'était pas de la publicité, mais cela avait fortement à voir avec tout cela.»  
BARENTS, Els; WALL, Jeff; *Typologie, luminescence, liberté (Extraits d'une conversation avec Jeff Wall)* dins BARENTS, Els; MIGAYROU, Frédéric; WALL, Jeff; *Jeff Wall. Op. Cit.*, pàg. 6.

Aquesta tècnica perfecta per a Wall és el que anomena una *imatge cinematogràfica* col·locada dins caixes de llum similars a les publicitàries. Aquest terme –*imatge cinematogràfica*– l'aplica a les fotografies que han estat objecte d'alguna preparació, des d'una modificació mínima fins a la construcció sencera de l'escenari i dels decorats, així la simbiosi de la pintura, el teatre i la fotografia conflueixen en una sola imatge.<sup>348</sup>



Fig. 165: Jeff Wall: *Mimic*, 1982

Quan l'artista elabora l'obra, estructura prèviament la imatge en la seva ment, busca la localització, escull els actors i, si cal, fabrica l'escenari pertinent en un plató. Els actors són generalment familiars seus o gent corrent, és a dir, actors no professionals, fent servir així la fórmula dels actors *amateur* també utilitzada en el cinema. De fet, l'artista assegura que la «gent escollida»<sup>349</sup> no li interessa, no vol mostrar individualitats ni personatges concrets, sinó mostrar allò general. Per tant,

<sup>348</sup> Terme que Jeff Wall descriu dins NAEF, Heidi; VISCHER, Theodora (ed.); *Jeff Wall: Catalogue raisonné 1978-2004*. Schaulager, Münchenstein / Basel 2005, pàg. 273.

<sup>349</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas*. Op. Cit., pàg. 36.

quan tria familiars seus, no està parlant de la situació concreta del seu pare o de la seva dona, per exemple, sinó de dos personatge situats en un entorn contemporani que són representatius d'una situació determinada. Ell mateix comenta que el que l'intriga és revelar «el sentit del que és corrent en el desenvolupament del que és quotidià»,<sup>350</sup> i això està associat a la idea de la gent corrent, precisament aquells que no «són elegits».<sup>351</sup>



Fig. 166: Jeff Wall: *The stumbling block*, 1991

La imatge que fabrica és una cosa que ha imaginat o ha observat i que té la necessitat de tornar a reconstruir. És a dir, vol refer el que ha vist. Aquest aspecte el situa precisament al llindar del reporter i de l'artista. Si bé produeix un document més o menys històric, no l'ha realitzat a partir de la fotografia directa, sinó a partir de la reconstrucció del fet. Aquesta fabricació d'un esdeveniment corrent permet a l'artista no solament de treballar amb els aspectes pictòrics i cinematogràfics abans esmentats, sinó també de reformular el concepte de la *street photography*.

Wall, igual com molts dels fotògrafs documentalistes, considera que «tot s'hauria de poder trobar "al carrer"», així que –a partir de l'adaptació del programa del

---

<sup>350</sup> Ibíd., pàg. 36.

<sup>351</sup> Ibíd., pàg. 36



pintor de la vida moderna– realitza una sèrie d’imatge de carrer començant per *Mimic* (1982) (**fig. 165**).

Aquesta peça mostra una parella blanca agafada de la mà que passeja pel carrer. L’home –amb un gest de burla– imita amb la mà les faccions d’un personatge oriental que camina al seu costat.

En aquesta imatge es confronten diferents lectures. Wall revisa el gènere de la fotografia de carrer, però des d’un altre punt de vista, com suggereix ell mateix:

«[...] havia intentat reprendre i transformar la fotografia de carrer. Així podia donar compte de l’experiència que es pròpia de l’*street photography*: la confrontació amb un desconegut al carrer, però a una altra escala, dirigint uns actors i inventant una composició. [...] En certa manera, el que feia era monumentalitzar la fotografia de carrer. Això significava que podria treballar amb els gèneres de la fotografia documental clàssica sense renunciar-hi i sense criticar-la però obrint-li nous camins: per exemple, representant el cos humà, a la mateixa escala en què apareix en la pintura d’història».<sup>352</sup>

Wall realitza diverses imatges de carrer partint d’aquest paràmetre, com per exemple *Milk* (1984) (**fig.167**), *Trân Dúc Ván* (1988), *The stumbling block* (1991) (**fig. 166**), *A Fight on the sidewalk* (1994) (**fig. 164**) o *Man in street* (1995) (**fig. 168**), entre d’altres. En aquestes imatges s’hi poden establir certes relacions. Hem de tenir en compte que Wall treballa cada imatge com una unitat separada, incidint en aspectes concrets en cada obra que realitza, i és per això que un estudi detallat de la seva obra tindria una llargada considerable. Tot i així, hi ha característiques que es van repetint. Per exemple, tant a *Mimic*, *Milk* com a *Man in street*, Wall incorpora un aspecte molt específic de la seva producció: els actors estan o bé paralitzats o bé realitzen gestos o impulsos automàtics que l’artista anomena «microgestos»: a *Mimic*, l’acte imitatiu; a *Milk*, la pressió sobre l’envàs de llet; a *Man in street*, un riure inconscient. Segons Wall, cada personatge que ha presentat està «ple d’emocions reprimides», i per això aquests gestos mecànics i impulsius «broten del que és més profund, del que és social»,<sup>353</sup> d’un inconscient, tant individual com col·lectiu.

---

<sup>352</sup> *Ibíd.*, pàg. 17.

<sup>353</sup> «Ils jaillissent du très profond, du social»

De fet, aquests gestos representats són una fórmula per tractar una sociologia crítica de la contemporaneïtat. A partir d'imatges que reproduïxen petits accidents quotidians absurds –com, per exemple, a *Milk* o a *The stumbling block*–, es mostra la inestabilitat de la societat actual i la pressió de cada individu acumulada a l'interior.



Fig. 167: Jeff Wall: *Milk*, 1984

D'altra banda, rescata la idea del gest com a concepte bàsic de la pintura barroca i actualitza la seva funció. Anomenem gest a un moviment corporal, una postura, que «expressa certs pensaments, certs sentiments, que fa expressiu el llenguatge»<sup>354</sup>, o el que és el mateix: el gest és –segons Wall– «una posa, una acció que projecta el seu significat».<sup>355</sup>

Aquesta definició troba la seva màxima expressió en el drama pintat portat a terme en el barroc. Wall considera que aquesta dramatització del gest no és possible

---

BARENTS, Els; WALL, Jeff; *Typologie, luminescence, liberte (Extraits d'une conversation avec Jeff Wall)* dins BARENTS, Els; MIGAYROU, Frédéric; WALL, Jeff; *Jeff Wall. Op. Cit.*, pàg. 9.

<sup>354</sup> D.A.; *Gran diccionari de la llengua catalana*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1998, pàg. 838.

<sup>355</sup> WALL, Jeff; *Gestus, 1984* dins G. CORTÉS, José Miguel; MOREY, Miguel; WALL, Jeff; *Jeff Wall, Pepe Espaliu. Temps suspès*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló 1999, pàg. 60.

actualment. L'home no havia estat condicionat pel món de la màquina, la industrialització i la tecnologia. El que resta en la modernitat són moviments reduïts. L'artista agafa els grans gestos de la pintura barroca i els adapta a la modernitat:

«El caràcter cerimonial, l'energia i la sensualitat gestual de l'art barroc són substituïts en la modernitat per una moviments mecànics, uns actes reflexos i unes respostes involuntàries i impulsives. Reduïts al nivell d'emissions d'energia biomecànica o bioelectrònica, aquests actes no poden, en realitat, considerar-se “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 seua petitesa s'acompanya d'una major capacitat d'ampliació a l'hora de construir i exhibir imatges».<sup>356</sup>

El que Wall fotografia i compona són aquests microgestos que d'alguna manera descobreixen el funcionament de la societat actual.

Una altra herència de la pintura barroca és la problemàtica entre l'interior i l'exterior. La fotografia s'ha definit com a fragment del tot; per tant, hi ha una part que veus, però hi ha un “fora” molt més ampli que s'escapa.



Fig. 168: Jeff Wall: *Man in street*, 1984

En el Renaixement italià la composició i la imatge configuren una unitat total sobre el tema representat donant la sensació que res s'ha quedat fora del pla de la representació; en el “barroc naturalista”, això no és així. Si bé els significats dels

---

<sup>356</sup> *Ibíd.*, pàg. 60.

quadres s'expliquen totalment en l'obra, es reconeix, en canvi, que el marc pictòric constitueix una forma delimitada. Segons Wall, en l'obra de Caravaggio i de Velázquez «es pot afirmar que no hi ha i sí que hi ha un exterior, simultàniament».<sup>357</sup> Per l'artista, la fotografia pot jugar amb els mateixos paràmetres perquè és filla precisament d'aquest conflicte. Un dels aspectes que precisament l'atreuen per potenciar aquesta relació exterior–interior és representar persones parlant, tal com explica a continuació:

«Una imatge d'algú parlant és per mi un exemple elemental del problema de l'exterior i el límit. Puc construir els gestos i l'aparença del parlant i de l'oient, i per tant puc suggerir que jo també controlo les paraules que es diuen i s'escolten. Però, al mateix temps, és obvi que no puc, i que cada espectador de la imatge pot “escoltar” alguna cosa diferent. La parla s'escapa, i d'aquesta forma és en si mateixa una imatge d'alguna cosa a la vegada inclosa i mai inclosa en una imatge, especialment en una imatge que sembla voler imitar el “barroc naturalista” inventat per la pintura».<sup>358</sup>



Fig. 169: Jeff Wall: *Storyteller*, 1986

*Diatrobe* (1985) o *Storyteller* (1986) (**fig. 169**) són dues de les fotografies en què trobem aquest aspecte. Les dues imatges situen l'acció a la perifèria de la ciutat.

<sup>357</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas. Op. Cit.*, pàg. 258.

<sup>358</sup> *Ibíd.*, pàg. 259.

En la primera es mostren dues dones amb un nen a coll que passegen per un camí de sorra prop d'un suburbi. En l'altra imatge es veuen diferents grups de gent al costat d'un pont d'una carretera. Tot i que totes dues obres semblen documentals, estan totalment preparades i plenes de referències pictòriques, socials i filosòfiques. En totes dues fotografies l'autor planteja una relació amb el gènere del paisatge que incorpora la figura humana, fent clara referència a l'obra de Nicolas Poussin.

Ara bé, Wall no evoca un paisatge bucòlic sinó tot al contrari: les figures mitològiques i els pastors s'han convertit en personatges que deambulen per les perifèries de les grans ciutats. Així, quan Wall introdueix personatges dins la natura, ens parla de dues coses: una és la del paisatge com a gènere, és a dir, ens remet a la història de l'art i a la construcció d'una imatge seguint els models clàssics o moderns de la pintura; l'altra és les relacions socials que percebem davant d'aquest espai.



Fig. 170: Édouard Manet: *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862–63

Un altre fet important és la presència de la conversa. *Diatrobe* fa referència a la passejada com a moment en què té lloc l'intercanvi de coneixement, tal com feien els

filòsofs clàssics quan impartien les seves lliçons,<sup>359</sup> però en aquest cas el que Wall mostra és la xerrada que mantenen dues dones aparentment de classe treballadora. A *Storyteller*, també hi trobem aquest aspecte. El mateix títol del quadre ho indica: el que explica històries. Wall recupera la figura del narrador, actualment suplantat per la paraula escrita, i l'incorpora en un entorn paisatgístic destinat als exclosos, als personatges que viuen al marge de la societat capitalista, on ocupen un lloc residual, igual com la paraula oral:

«La figura del narrador és un arcaisme, un tipus social que va perdre la seva funció després de les transformacions tecnològiques de la cultura literària. El narrador ha quedat relegat als marges de la modernitat i ha sobreviscut tan sols sota la forma d'una relíquia d'imaginació, d'un arquetip nostàlgic, d'un exemplar antropològic, aparentment mort. Dit això, com ha demostrat Walter Benjamin, aquestes figures en ruïnes encarnen elements essencials de la memòria històrica, la memòria de valors exclosos pel progrés capitalista, i que tot el món sembla haver oblidat.»<sup>360</sup>

Wall no sols recupera la figura del narrador, sinó que l'equipara amb un drama social actual, al mateix temps que reformula les escenes de la pintura campestre pròpies del segle XVIII i XIX. De fet, la composició s'ha equiparat al quadre de Manet *Le déjeuner sur l'herbe* (1862–63) (**fig. 170**), sobretot en les figures que envolten al narrador. Així mateix, Wall fa visible altres referents pictòrics, com per exemple la línia horitzontal que trobem al mig del quadre i que correspon als cables elèctrics. L'artista incideix en la construcció de la imatge pictòrica i de la imatge fotogràfica. El cable és una metàfora de la línia de l'horitzó on se situaria el punt de fuga de la imatge pictòrica. L'enquadrament fotogràfic, de fet, està plantejat amb un accentuat punt de fuga: dues diagonals (el pont a la dreta i el bosc a l'esquerra) van a parar visualment sobre la línia horitzontal del cable elèctric.

---

<sup>359</sup> La imatge de Wall fa referència a l'ensenyament que Aristòtil impartia passejant. Aquest filòsof va fundar a Atenes, el 355, la seva pròpia escola, el Liceu, una comunitat filosòfica a l'estil de la platònica, anomenada així perquè estava situada dins d'un recinte dedicat a Apol·lo Likeios. A més de l'edifici, hi havia un jardí i un passeig anomenat *perípatos*, i és per això que els aristotèlics rebran el nom de peripatètics, ja sigui perquè Aristòtil impartia les seves ensenyances passejant o perquè, simplement, s'impartien al passeig.

<sup>360</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas. Op. Cit.*, pàg. 54

Si recapitem, veurem que els interessos de Wall bàsicament se centren en la recuperació i l'actualització del quadre de gènere, com a fórmula útil per situar-se en el context contemporani i mostrar el que li interessa: la vida moderna. Per fer-ho, se serveix del procediment escenogràfic, recurs que li és útil per fer aquest vincle amb la història de l'art i, alhora, reconstruir l'esdeveniment que vol representar.

Tot i que les seves obres són clarament elaborades, les imatges incideixen sovint en conflictes típics de la societat contemporània. De fet, a Wall també se l'ha definit com un artista social, tot i que defuig aquesta catalogació. El que és evident és que certes fotografies plantegen situacions de violència latent entre ciutadans. Per exemple, l'obra *Eviction struggle* (1988), mostra una batussa entre dos policies i un habitant d'un barri residencial que desallotgen de casa seva; a *A fight on the sidewalk* dos homes es barallen a terra –al carrer– mentre un altre, absort, s'ho mira; i a *Outburst* (1989) (**fig. 171**) sembla que el desacord entre dos treballadors arriben gairebé a l'agressivitat física o verbal.



Fig. 171: Jeff Wall: *Outburst*, 1989

Cal dir que en certes imatges Wall mostra una Amèrica del Nord formada per diferents comunitats, un espai multicultural on els individus estrangers es relacionen amb la població local i on evidentment és possible arribar a les desavinences,

l'exclusió o a la falta d'ubicació per part dels habitants estrangers, tot i que aquestes obres queden obertes a altres lectures. Per exemple, en l'obra *Mimic* l'artista evidencia un gest de mofa o rebuig cap a un individu d'una altra raça; i a *The well* (1989), el protagonista –un personatge asiàtic– només troba refugi sota un arbre situat enmig la ciutat. En canvi, obres com *Outburst* no tracten explícitament de conflictes racials, ja que els personatges enfrontats tenen el mateix origen ètnic. Així doncs, el que Wall vol mostrar en aquesta imatge és que les actituds agressives són fruit, moltes vegades, d'un sistema de vida i de treball propi de la societat capitalista i no tan sols dels problemes multiculturals.

Malgrat les mostres d'impulsos violents per part dels personatges, l'artista considera que les seves imatges no són únicament hostils, sinó que el que mostren són símptomes de la cultura nord-americana actual. Algunes fotografies revelen l'agressivitat que es dona entre els habitants, mentre que d'altres presenten individus pacífics, com és el cas de *Citizen* (1996) (**fig. 183**), on el protagonista ha trobat el seu moment de pau dormint al mig d'un parc. De fet, segons l'artista «la societat multicultural no és una utopia»,<sup>361</sup> no està lliure d'antagonismes ètnics, té els seus problemes i les seves virtuts, i els dos pols són totalment legítims per al desenvolupament dels ciutadans.

Les crisis i les tensions de l'home contemporani no es limiten a la violència envers els altres, sinó que també tenen lloc dins l'individu mateix. Aquesta repressió de les emocions dona pas a personatges alienats, solitaris, que sembla que estiguin absents del que els envolta, submergits en els seus pensaments. Aquesta sensació es potencia amb imatges com *Insomnia* (1994) (**fig. 172**), on un home jeu –amb els ulls oberts i la mirada distant– sota la taula d'una sòrdida cuina il·luminada amb una llum freda de fluorescent. Una imatge similar, amb el mateix ambient de desolació és *Jell-O* (1995), que presenta dues nenes quietes, paralitzades, que observen –dins una cuina– un estrany bol de menjar.

En aquest sentit, per mitjà de l'artifici escènic, els personatges de Wall expressen els patiments humans. El gest, com a element clau del drama, es constitueix com la forma bàsica del desvetllament i alhora de l'alliberament o emancipació de l'ésser humà. Com si «la llibertat solament pogués obrir-se camí entre les limitacions i conflictes, sempre que apareguin amb prou claredat i siguin “actuats” i dramatitzats.»<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> *Ibíd.*, pàg. 60.

<sup>362</sup> *Ibíd.*, pàg. 50.



Els actors de Wall estan totalment imbuïts en els drames que representen, i forcen l'espectador a retenir la vista en el format quadre. En això es veu clarament la referència al llibre de Fried *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot* (1980), en què l'efecte de retenció es produeix quan els actors estan abstrets en els seus propis actes, «com si la mirada de l'espectador hagués d'experimentar la mateixa limitació que els personatges atrapats en la mecànica del drama».<sup>363</sup>



Fig. 172: Jeff Wall: *Insomnia*, 1994

En comparació amb les escenes de carrers, aquestes darreres imatges se situen en interiors claustrofòbics, en espais tancats i opressius on no sembla possible cap sortida. Per exemple, en l'obra *Ventriloquist at a birthday party in October, 1947* (1990) (**fig. 173**), l'escena mostra la celebració d'un aniversari. Hauria de ser un moment d'alegria, però la imatge és en canvi totalment depressiva, cosa que ve potenciada per un sostre i unes parets que tanquen un espai on sembla que no hi hagi d'haver sortida possible. Així mateix, en la fotografia torna a aparèixer la figura

---

<sup>363</sup> Ibíd., pàg. 51.

del narrador, que queda personificat en un titella de proporcions quasi humanes que atreu tota l'atenció d'uns nens estàtics i absorts en l'explicació.

Per tant, podem veure com Wall, a principi dels noranta, aborda aspectes menys tangibles: l'element nocturn i imaginat apareix en la seva obra com també el món de la fantasia i el somni. *Odradek, Taboritska 8, Prague, 18 July 1994* (1994) n'és un altre exemple. Aquesta obra, precisament, se centra en la figura d'Odraket, un ésser inventat per Franz Kafka en el conte titulat *Die Sorge des Hausvaters* (*Les preocupacions d'un pare de família*) (1919) que habita sota les escales i que té la forma d'un rodet de fil. Wall s'introdueix en el conte construint una imatge en què la noia que baixa per l'escala possiblement es trobarà aquest ésser fantàstic.

Forçant encara més l'aspecte imaginari, trobem dues peces claus de Jeff Wall dels anys noranta: *The vampires' picnic* (1991) (**fig. 174**) i *Dead troops talk (A vision after an ambush of red army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter, 1986)* (1992) (**fig. 175**).



**Fig. 173:** Jeff Wall: *Ventriloquist at a birthday party in October, 1947, 1990*

La primera mostra una imatge grotesca en què una família de vampirs es mengen les preses. Wall diu que es va inspirar en les nissagues familiars que apareixien en els telefilms de moda del moment, concretament en la sèrie *Dynasty*. Wall es relaciona amb humor àcid amb la cultura popular nord-americana. Pel que fa a l'obra *The vampires' picnic*, té influències de la novel·la romàntica francesa o del gòtic anglès i, d'altra banda, la imatge recorda les pintures d'autors flamencs com Pieter Brueghel *El Vell* i Pieter Brueghel *El Jove*, que tant pintaven escenes exuberants de festes populars amb personatges pletòrics d'alegria, com escenes

tràgiques i grotesques –com per exemple les versions del *Triomf de la mort* (**fig. 176**)– tot plegat enmig de la natura.

En aquest sentit, l'obra es pot veure com una restitució del quadre de gènere, a partir d'una composició complicada i manierista, amb una il·luminació i amb unes ombres exagerades que l'acosten al mateix temps a l'estètica de les pel·lícules de terror.

Al mateix temps, l'artista crea un retrat familiar, però hi introdueix de manera burlesca i exagerada una metàfora de la cultura popular actual. De fet, ell mateix diu que l'obra és una metàfora de la funció del Pare, però des d'un altre punt de vista:

«Els vampirs no procreen sexualment, creen nous vampirs mitjançant un peculiar acte de vampirisme. És un procés de selecció, més aviat com una adopció; es basa tant sols en el desig. Un vampir crea un altre vampir directament, en un moment d'intensa emoció, una combinació d'atracció i repulsió, o de rivalitat. Pur erotisme. Així doncs, una "família" de vampirs és una construcció fantasmagòrica de diversos desitjos entrecreuats, contraposats. És una mimesi d'una família, una escenificació d'una família. Vaig pensar en la meua família de vampirs com si fos una paròdia grotesca de les fotos en grup de les famílies repulsives i elegants de sèries de televisió com *Dinastia*.»<sup>364</sup>

Una cosa semblant passa amb l'obra *Dead troops talk*: també es pot llegir com un restitució de la pintura de gènere. En aquest cas els referents són la pintura de història que relatava fets del moment, com per exemple les escenes de desastres (**fig. 177**), batalles o commemoracions d'esdeveniments. En la fotografia, però, no veiem cap victòria, sinó tot al contrari: Wall ens mostra un conjunt de soldats parlant després que l'enemic els ha assassinat. La ironia, l'absurd i la fantasia es barregen en una escena que mostra com la nostra societat actual no és capaç d'aturar la tragèdia de la guerra.

---

<sup>364</sup> *Ibíd.*, pàg. 270.



Fig. 174: Jeff Wall: *The vampires' picnic*, 1986

Cal dir que l'humor és un aspecte que apareix de forma explícita en aquestes obres, tot i que és freqüent en bona part del seu treball. No es tracta de la rialla explosiva, sinó del que ell anomena «un riure reduït».<sup>365</sup> És a dir, un *microgest* que surt de l'interior de les persones i dels seus sentiments reprimits, una forma d'alliberament que no té res a veure amb la rialla com a resultat de l'alegria. Una mena d'humor negre que segons Wall està per tot arreu:

«L'humor negre, l'humor diabòlic i allò que és grotesc són elements molt pròxims els uns als altres. Bakhtin es referia al “riure reduït” en la cultura moderna. És possible riure's de les coses, però no obertament. El fet que el riure no sigui obert li dóna una qualitat sinistra, neuròtica, amarga i irònica. És una espècie de riure manierista, similar a l'humor jueu, al *Schadenfreude* [l'alegria davant el mal aliè] i al *gallow's humor* [l'humor de la forca]. Tinc la sensació que hi ha un espècie de “riure reduït” que recorre tota la meva obra,

---

<sup>365</sup> *Ibíd.*, pàg. 143.

fins i tot encara que no estic segur de quan les coses són gracioses.»<sup>366</sup>



**Fig. 175:** Jeff Wall: *Dead troops talk* (A vision after an ambush of red army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter, 1986), 1992



**Fig. 176:** Pieter Bruegel el Viejo:  
*The triumph of Death*, 1560



**Fig. 177:** Théodore Géricault:  
*Le radeau de la Méduse*, 1818

Així, l'exploració d'allò que és grotesc acompanya aquest tipus d'humor, no sols a *The vampires' picnic* i *Dead troops talk*, sinó que de manera subtil en altres obres, i és una de les característiques de la seva producció:

«Crec que la meua obra no busca ni la bellesa ni res sublim, sinó el que és grotesc. Grotesc significa aquí un estadi dramàtic, l'estat d'imperfeció i de sofrir deformacions a causa d'aspectes socials, polítics i psicològics. Potser el que és grotesc és la forma

---

<sup>366</sup> *Ibíd.*, pàg. 143.

dominant de la modernitat. En aquest sentit es podria dir que la meva obra és grotesca.»<sup>367</sup>



Fig. 178: *The giant*, 1992

Finalment, és important esmentar l'ús de la tecnologia digital en el treball de Wall. L'artista utilitza aquest mitjà per crear les imatges. Moltes fotografies han estat configurades a partir de la suma de diferents clixés, o a partir del retoc digital, tot i que el resultat és molt subtil: no es detecten els retalls ni la suma de les parts, i la sensació és altament versemblant.

Per exemple, *The stumbling block* –la seva primera obra realitzada mitjançant el *collage* digital– està feta a partir d'una imatge enregistrada en un espai urbà, a la qual s'han afegit posteriorment fotografies dels personatges realitzades a l'estudi. El resultat és totalment versemblant, tot i que l'escena que representa és còmica i absurda. De fet, per Wall, la figura de l'*Stumbling block* és terapèutica i necessària per a la societat actual: permet interrompre l'activitat quotidiana de les persones i fer

---

<sup>367</sup> Ibid., pàg. 202.

possible un canvi, és a dir, provocar un accident –o un gest– que considera clau per a l'alliberament de l'individu i de les seves tensions.<sup>368</sup>

Seguint amb la manipulació digital, en l'obra *The Drain* (1989) (**fig. 179**) –una clara actualització del quadre de Paul Cézanne *Le pont de Mancy* (1879) (**fig. 180**)– el retoc a simple vista no es veu, però observant la imatge amb detall es percep que la nena sura a l'aigua, cosa impossible sense l'edició digital.

En canvi, en l'obra *The giant* (1992) (**fig. 178**) –una mena de monument imaginari que alguns crítics han relacionat amb la figura de l'*Alma Mater* com a símbol de la universitat<sup>369</sup>–, és evident que la fotografia està formada per la suma de diversos clixés. A simple vista es dedueix que la figura gegantina de la dona està superposada a l'escenari de la biblioteca. El que passa desapercebut és que cada grup de persones correspon a un clixé diferent.

És a dir, la tecnologia digital possibilita a Wall nous plantejaments, però això no vol dir que el dirigeixi directament cap el terreny de la fantasia. Per exemple, la imatge *Restoration* (1993) es basa en el muntatge de diferents clixés i segurament no hauria estat possible d'una altra manera, però el resultat és una escena molt realista. Així, aquesta tècnica fa possible un ampli espectre de resultats i al mateix temps ajuda a «suavitzar la línia fronterera entre allò que és probable i allò que és improbable».<sup>370</sup>

Un exemple d'això és la peça *A sudden gust of wind (after Hokusai)*, 1993 (**fig. 181**) que mostra la revisió d'una obra del conegut artista japonès Hokusai (**fig. 182**). En aquest cas Wall reproduceix la imatge de manera gairebé exacta a partir de procediments digitals. Les figures així com els fulls de paper que volen estan col·locats sobre el paisatge, utilitzant una tècnica similar a la que feien servir els fotògrafs victorians que hem vist en el capítol anterior. De fet, aquest ús dels efectes digitals l'acosta totalment als procediments pictòrics de construcció de la imatge figurativa.

---

<sup>368</sup> BROUGHER, Kerry; *Jeff Wall*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1997, pàg. 34.

<sup>369</sup> *Alma mater* és un expressió llatina que significa “mare nodridora” i era utilitzada a l'Imperi Romà per descriure la deessa mare, i més tard la Verge Maria. La Universitat de Bolonya, fundada el 1088 ila més antiga del món, va ser anomenada oficialment amb el lema *Alma mater studiorum*. Per aquest motiu la frase *Alma mater* va passar a les llengües modernes amb el significat d'acadèmia, en el sentit de comunitat científica. En català es diu de la universitat pel fet de nodrid els seus alumnes amb la ciència. ESCOLÀ I TUSET, Josep M.; *Diccionari de llatinismes i expressions clàssiques*. Editorial 62 Col·lecció Cangur 235, Barcelona 1999, pàg. 18.

<sup>370</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas*. Op. Cit., pàg. 263.



Fig. 179: Jeff Wall: *The drain*, 1989



Fig. 180: Paul Cézanne: *Le pont de Mancy*, 1879





Fig. 181: Jeff Wall: *A sudden gust of wind (after Hokusai)*, 1993



Fig. 182: Katsushika Hokusai: *Viatgers sospesos per un sobtat cop de vent a Ejiri*, 1832

Tot i així, Wall no es limita a reproduir el quadre, sinó que al mateix temps actualitza el seu sentit. En la imatge podem veure que els viatgers són substituïts per treballadors que –com és habitual en les obres de l'artista– tenen algun tipus d'accident que els fa interrompre la seva quotidianitat.

En definitiva, en endinsar-se en les possibilitats expressives de la tradició figurativa o paisatgística, restaura conceptes pictòrics que semblaven obsolets i possibilita un retorn a la representació, com a àmbit on és possible mostrar el present més quotidià. És aquí on se situa el concepte de quadre fotogràfic, una manera d'actualització de la pintura d'història, la qual no presentarà gran batalles, sinó l'individu actual, amb les pors, tensions i angoixes pròpies de la societat contemporània, tal com Chantal Poutbriand comenta:

«Com a lloc de caos, de trànsit, de violència real o imaginària, cada obra és una porta oberta cap al subconscient, cap a uns moments d'intensitat que tornen a l'espectador. [...] Jeff Wall s'inventa una antropologia de la vida contemporània. Una antropologia que mostra la seva preocupació pel buit, pels espectadors deserts com a conseqüència del col·lapse de les ideologies tradicionals, pel que li hem fet a la natura i a les nostres ciutats, per allò en què s'han convertit els éssers humans [...] En aquests espais geogràfics i psicològics, tan emblemàtics de la vida contemporània, es poden sentir uns moments d'una soledat infinita, una soledat que redefineix el significat del terme comunitat.»<sup>371</sup>

En altres paraules, Wall no entén el seu art si no és a partir de la revivificació del gènere de la pintura d'història, i concretament a partir del programa del pintor de la vida moderna, fent-hi al·lusió –a partir de la interpretació que fa de Baudelaire i Benjamin– de la següent forma

---

<sup>371</sup> «As sites of chaos, of passage, of violence real or anticipated, each work is a door leading to the unconscious, to moments of intensity transmitted back to viewer [...] Jeff Wall is inventing, via photography, an anthropology of contemporary life. An anthropology concerned with the void, with the vacant spaces created by the collapse of classical ideologies, by what we have done to nature and to our cities, by what have become as human beings. [...] In the psychological and geographical spaces, so emblematic of contemporary life, moments of infinite solitude are felt, a solitude which redefines the meaning of community».  
POUTBRIAND, Chantal; "The non-sites of Jeff Wall" dins *Parkett* (Zurich), núm 49 (Maig 1997), pàg. 102.

«El més interessant és la història del passat més recent, el moment que acaba de tenir lloc i que s'ha oblidat. La història comença en l'ara i per això la tasca de la pintura de història és representar el present.»<sup>372</sup>



Fig. 183: Jeff Wall: *Citizen*, 1996

Així, la voluntat de Wall és mostrar el present, el *collage* de la vida moderna, i per aconseguir-ho darrerament ha deixat en un segon terme el component més manierista –és a dir, escenogràfic– tot potenciant una imatge més documental. En aquest sentit, ell mateix afirma que el que li interessa és «trobar un equilibri entre les imatges aturades, fixades i artificials que deriven de la figuració pictòrica dels segles XIX i XX, i el seu tractament més fluït, neorealista, de la imatge, que més aviat s'inscriu en una història de la fotografia».<sup>373</sup>

---

<sup>372</sup> WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas. Op. Cit.*, pàg. 18.

<sup>373</sup> *Ibíd.*, pàg. 227.

La proposta actual de Wall és aconseguir que aquests dos plantejaments convisquin en l'obra, sense privilegiar-ne cap, fet que aconsegueix amb uns quadres fotogràfics que cada cop s'inscriuen més en l'estètica documental.



## 3.6. Transfiguracions del jo

El recurs de l'autorepresentació fotogràfica ha estat una activitat explorada durant els últims vint anys. Artistes com ara Cindy Sherman o Yasumasa Morimura interpreten davant la càmera múltiples personatges i aconsegueixen que en cada imatge l'artista representi una identitat diferent, que en cap cas no deixa veure la seva pròpia personalitat, com si això, de fet, fos impossible.

En aquestes obres l'artista treballa com a director, escenògraf, càmera i actor, i experimenta d'aquesta manera les múltiples facetes que determinen la fotografia construïda. Se centra en el tema del retrat per tal d'examinar les possibilitats de la psicologia i la fesomia humanes. En aquest sentit podem recordar els aspectes tractats en el capítol anomenat «L'àlbum familiar com a exemple de fotografia construïda». Aquests artistes precisament evidencien la teatralització i la construcció que hi ha en aquests tipus de fotografia.

Cal dir, però, que les obres d'aquests artistes no són mers retrats, sinó que en cada fotografia l'artista s'apropia d'una identitat concreta –majoritàriament femenina– que representa, així, un ideal físic o un rol social determinat. De fet, l'activitat d'aquests artistes s'inicia durant els anys vuitanta, en plena activitat postmoderna, coincidint amb les preocupacions sobre els rols establerts i les qüestions d'identitat. Des d'un punt de vista tradicional, cada persona posseeix una sola identitat, un

caràcter o uns trets irrevocablement lligats al seu gènere.<sup>374</sup> Precisament, les dones han estat especialment susceptibles a aquesta catalogació, i se'ls ha atorgat uns comportaments molt més definits que no pas en els homes. En aquest sentit, per a les dones artistes dels anys vuitanta la utilització d'*alter egos* va ser una forma d'emancipació dels rols establerts, així com una forma d'alliberació de les conductes femenines que inculcaven cada dia els mitjans de comunicació.<sup>375</sup>

Així mateix, Craig Owens va assenyalar en el seu article «The discourse of others: feminists and postmodernism» (1983) que la producció feminista postmoderna va ser la clau per constituir el que ell va anomenar una *postmodernitat resistent*, és a dir, una postmodernitat crítica vers l'autoritat cultural tradicional recolzada en l'elaboració d'un tema visual original, unitari i masculí. Segons Owens, l'activitat fotogràfica feminista va fer una crítica a aquesta visió patriarcal i a la forma com des d'aquest punt de vista s'havia representat la dona: «situada invariablement com un objecte de la mirada masculina».<sup>376</sup> L'estratègia, precisament, va ser –tal com hem vist anteriorment a Laurie Simmons i com veurem a continuació a Cindy Sherman– apropiar-se d'aquesta forma de representació per tal de retornar-la al terreny artístic carregada d'ironia, i situar-la alhora en un espai cultural diferent del tradicional fal·locentrista.

Dins aquest context l'artista que a partir de l'autorepresentació exemplifica de manera més evident aquest punt de vista és **Cindy Sherman**, de la qual analitzarem a continuació algunes de les obres més representatives.

La primera sèrie de Sherman, *Untitled Film Stills* (1977–1989) (**fig. 184 i 186**) va dirigida a mostrar la dona com una construcció cultural, com un instrument utilitzat pels mitjans de comunicació per elaborar la imatge de la feminitat.

Sherman utilitza la veracitat aparent del mitjà fotogràfic per crear un engany on ella mateixa és l'objecte de la ficció. L'artista vol demostrar amb les seves fotografies que el *jo suposadament autònom i unitari* no és res més que una aparença, una construcció imaginària, «una sèrie discontinua, de reproduccions, còpies i falsedats».<sup>377</sup> En aquesta sèrie les imatges mostren un *jo* que esclata en mil

---

<sup>374</sup> KÖLHER, Michael, *Arranged, constructed and Staged* dins FELIX, Zdenek; KÖHLER, Michael; VOWINCKEL, Andreas; *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*. Op. Cit., pàg. 39.

<sup>375</sup> *Ibid.*, pàg. 39.

<sup>376</sup> TAYLOR, Brandon; *Arte Hoy* (trad. al castellà d'Isabel Balsinde). Akal / Arte en contexto, Madrid 2000, pàg. 81.

<sup>377</sup> G. CORTÉS, José Miguel; *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*. Op. Cit., pàg. 173.

fragments, en múltiples identitats, desconstruint així els diferents rols i estereotips que el fan possible.



Fig. 184: Cindy Sherman: *Untitled film stills # 7*, 1978

L'artista representa en cada una de les fotografies una tipologia de dona diferent, i configura una mena de retrats que no es poden considerar com a tals. De fet, les dones que apareixen en aquestes fotografies no existeixen, no són ningú en concret; són invencions que l'artista crea per mostrar-nos un extens catàleg d'estereotips femenins. De fet, Sherman treballa sobre la còpia, sobre el simulacre de



dóna que els mass media i sobretot l'imperi Holywoodià ha creat.<sup>378</sup> Seguint aquesta pauta reproduïx aquesta construcció evidenciant-nos la fabricació de gènere que s'hi s'opera al darrera.

Si bé la petjada fotogràfica ens condueix cap al cos i el rostre de Sherman, no és ella qui veiem. L'artista és una *performer* que interpreta papers múltiples, sense que en cap d'ells aparegui la vertadera Sherman. L'obra és un joc de transvestisme obsessiu que incideix en el paper de la dona com a objecte/subjecte: «és a un mateix temps l'objecte dels seus propis i obscurs desitjos i el subjecte que els gaudeix i els pateix».<sup>379</sup>

És a dir, Sherman converteix el seu cos en un objecte: canvia de pentinat, de vestit, de maquillatge, de posat; es converteix en bonica, es transforma en lletja, adopta diferents expressions o estats emotius. En definitiva, es disfressa de totes les dones possibles o, almenys, de totes les que representen un clixé femení en el qual la gent fàcilment es pot identificar, cosa que evidencia el fals mirall que s'amaga darrere els mitjans de comunicació, els quals no fan res més que propiciar unes identitats enganyoses:

«Les dones de Sherrman no són dones, sinó imatges de dones, models de feminitat projectats pels mitjans de comunicació per fomentar la imitació, la identificació; són, en altres paraules, *tropos*, figures.»<sup>380</sup>

De fet, en Sherman la disfressa funciona com una paròdia: és la construcció que fa possible un jo determinat, és a dir, evidencia que el jo no és res més que un *constructe* imaginari, fent referència a les teories de Lacan:

«Un constructe que frustra totes les certituds [del subjecte], ja que, en el treball en el qual s'embarca per reconstruir aquest constructe per un altre, troba de nou l'alineació fonamental que el va

---

<sup>378</sup> Veure: KRAUSS, Rosalind; *Film Stills* dins KRAUSS, Rosalind; *Cindy Sherman 1975-1993*. Rizzoli – International Publications, New York, 1993, pàg. 17-28.

<sup>379</sup> DE DIEGO, Estrella; *El andrògino sexuado. Op. Cit.*, pàg. 176.

<sup>380</sup> OWENS, Craig; *El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad* dins WALLIS, Brian (Ed.); *Arte después de la modernidad*. Akal / Arte Contemporáneo, Madrid 2001, pàg. 233.

portar a construir-lo com un altre i que l'ha destinat, per sempre, a ser desposseït d'ell per un altre.»<sup>381</sup>

Segons Lacan, la imitació i la mimesi són els mecanismes que utilitza el subjecte per transformar-se a si mateix en una imatge. En les seves obres, Sherman assenyala els mitjans de comunicació com els referents que té la societat actual per emmirallar-se i construir així unes identitats alienants.

Podem veure com en tota la seva producció hi ha un interès constant per definir nous *egos* i per dissoldre-s'hi dins. El seu treball, per tant, és el d'una *performance* que se serveix de la imatge fotogràfica per les seves qualitats conceptuals. L'artista utilitza aquest mitjà per fixar l'acte *performatiu*, és a dir, per evidenciar les seves múltiples interpretacions, però també per jugar amb l'ambigüitat que aquesta tècnica pot conferir i fer-nos reflexionar així sobre el que és veritat i el que és il·lusió, com si es tractés d'il·lustrar la popular frase d'Anderson:

«Art i il·lusió / Il·lusió i art.

De veritat estàs aquí o és tan sols art?

De veritat estic aquí o és tan sols art?»<sup>382</sup>

L'artista escull la posada en escena, la il·luminació, el decorat; es maquilla i es disfressa. Treballa com una actriu però també com una escenògrafa o com una directora de cine. Les imatges, de fet, tal com indica el títol, suggereixen fotogrames d'un film que de fet mai no s'ha realitzat. Formular l'obra a partir d'aquests hipotètics fragments té com a voluntat referenciar el llenguatge cinematogràfic i televisiu que des de sempre ha estat una font d'interès per a l'artista. *Untitled Film Still* recorda les pel·lícules en blanc i negre dels anys quaranta i cinquanta en què la figura de la dona es troba en una situació problemàtica. Els ambients de les fotografies són fascinants, però terriblement equívocs, i recorden escenes dels films psicològics d'Alfred Hitchcock o Michelangelo Antonioni. L'obra de Sherman és volgudament narrativa. En les seves imatges sembla que hagi de succeir alguna cosa, però aquesta és totalment

---

<sup>381</sup> Jacques LACAN citat per OWENS, Craig; *El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad* dins WALLIS, Brian (Ed.); *Arte después de la modernidad*. Akal / Arte Contemporáneo, Madrid 2001, pàg. 233.

<sup>382</sup> Laurie ANDERSON citat per CRIMP, Douglas, *Imágenes* dins WALLIS, Brian (ed.); *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Op. Cit., pàg. 175.

incerta. De fet, Sherman no té la intenció d'explicar una història concreta, sinó de suggerir petites pautes, crear situacions fragmentades com si es tractés d'un flaix de memòria, és a dir, com si fossin hipotètiques parcel·les de la vida d'una dona o de més d'una. De fet, tal com suggereix Crimp, la temporalitat de les imatges de Sherman no és altra cosa que la temporalitat del fotograma cinematogràfic, i només es pot situar en un terreny, el de la ficció:

«Com sol passar amb les instantànies, té l'aparença de ser fragments; però a diferència de les instantànies, no és una fragmentació del continu natural, sinó d'una seqüència sintagmàtica, això és, d'una temporalitat convencional, escandida. Són com citacions agafades de la seqüència d'escenes que constitueixen el flux narratiu del cine. La seva índole narrativa té a veure amb la seva absència i presència simultànies: hi ha un ambient narratiu que s'afirma però que no es compleix. En poques paraules, són fotografies la naturalesa de les quals és la del fotograma cinematogràfic, l'essència del qual mai excedeix el fragment.»<sup>383</sup>

Una noia davant d'un mirall, una mestressa de casa a la cuina, una prostituta en un llit, una dona en el marge d'una carretera, una altra de perduda a la ciutat, etc., les fotografies d'*Untinled Film Stills* –sempre en blanc i negre– ens envien inevitablement al món de la ficció cinematogràfica on la dona es troba inofensiva davant del perill. Sherman construeix diverses històries imaginàries, a cada una de les quals un tipus de dona és la protagonista; d'aquesta manera ens mostra l'inventari de la imatge femenina que el cinema i la cultura popular han elaborat.

En un altre nivell d'anàlisi trobem la interpretació que fa Hal Foster de les obres de Sherman a partir dels estudis de Jacques Lacan. En aquest sentit, farem un petit parèntesi per analitzar les teories sobre la visió de Lacan.

Lacan representa la visió a partir d'un esquema format per dos cons superposats. El primer és el que apareix en els tractats renaixentistes sobre la perspectiva: el subjecte, ubicat en un punt de vista geomètric, és amo i senyor de l'objecte disposat i enfocat del qual obté una imatge. Lacan analitza aquest diagrama

---

<sup>383</sup> CRIMP, Douglas; *Imágenes* dins WALLIS, Brian (ed.); *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Op. Cit.* Pàg. 181.

i a continuació assegura que l'home «no és simplement aquest ésser puntiforme situat en el punt geomètric des del qual es capta la perspectiva. Sens dubte, en el fons del meu ull està pintada la imatge. La imatge, sens dubte, és al meu ull. Però jo sóc a la imatge».<sup>384</sup> Per tant, el que Lacan ens ve a dir és que el subjecte també és sota la mirada de l'objecte. El diagrama que dissenya Lacan per exemplificar aquest punt de vista està format per la superposició de dos cons. És a dir, Lacan uneix el con de la visió que emana del subjecte amb un altre que emana de l'objecte, el qual ell anomena *mirada*. En el punt que es creuen tots dos cons situa la imatge, però també la *pantalla-tamís* (vegeu l'esquema **fig. 185**), concepte que Foster relaciona amb la *reserva cultural*, és a dir, amb la construcció ideològica i cultural en què cada imatge n'és un exemple:

«Ja sigui per les convencions de l'art, els esquemes de la representació, els codis de la cultura visual, aquesta pantalla-tamís fa d'intermediària de la mirada de l'objecte per al subjecte, però també protegeix el subjecte d'aquesta mirada de l'objecte. És a dir, capta la mirada "pulsativa, enlluernadora i disseminada.»<sup>385</sup>

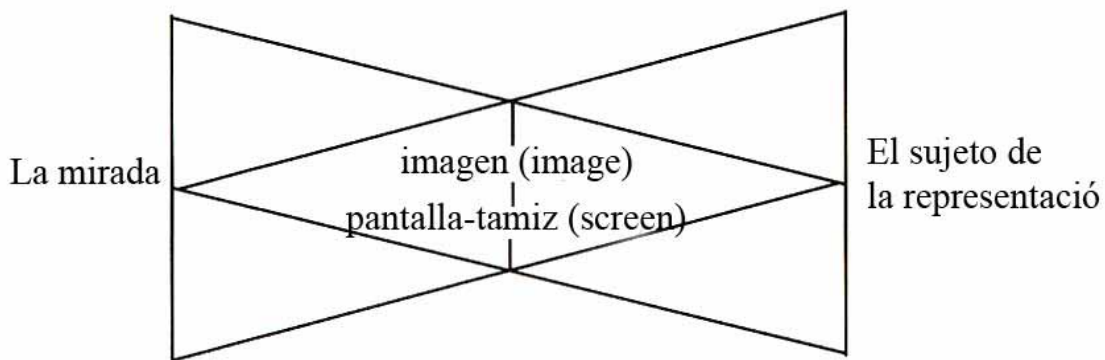


Fig. 185: Esquema de Lacan sobre de la visió

Lacan considera que l'home, al contrari que l'animal –el qual està atrapat en la mirada del món– no està tan reduït ja que té accés a allò que és simbòlic –exemplificat gràficament per la pantalla-tamís–, és a dir, en el lloc on es construeix i es veu la imatge i on, per tant, es pot manipular i modelar la mirada: «la pantalla–

<sup>384</sup> FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Op. Cit.*, pàg. 143.

<sup>385</sup> Jacques LACAN citat per FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, pàg. 142.

tamís és aquí el locus de la mediació»,<sup>386</sup> la qual, segons Lacan, és la forma que té l'home de contemplar l'objecte. Segons Lacan, d'una altra forma seria impossible, ja que quedaria engegat per la mirada o tocat de forma traumàtica per allò que és real, que en definitiva és la trobada amb nosaltres mateixos, és a dir, amb la consciència de la vida però també de la mort.<sup>387</sup>

En aquest sentit, tota imatge –tal com havíem vist en el capítol de les revisions semiòtiques– està al costat de la *pantalla–tamís*, i ens deixa clar que aquesta és una construcció ideològica, és a dir, una convenció que, d'altra banda, ens ajuda a relacionar-nos dins el nostre sistema social, en definitiva, dins el nostre món simbòlic.



Fig. 186: Cindy Sherman: *Untitled film stills # 17*, 1978

---

<sup>386</sup> Jacques LACAN citat per FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, pàg. 143.

<sup>387</sup> «Como indica Lacan en la antes citada lectura del sueño de la inyección de Irma, lo real no es sólo la muerte sino también la vida: no sólo la inmovilidad pálida, congelada y sin vida sino también “la carne de la que todo exuda”, la sustancia vital en su palpitación mucosa. En otras palabras, la dualidad freudiana de pulsiones de vida u muerte no es una oposición simbólica sino una tensión, y un antagonismo, inherentes a lo Real presimbólico. Como Lacan lo señala una y otra vez, la noción misma de la vida es ajena al orden simbólico». ZIZEK, Slavoj; *¿Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Nueva Visión, Buenos Aires 2004, pàg. 38.

Segons Foster, la relació de l'art apropiacionista amb la *pantalla–tamís* de la imatge pot ser molt complexa: «l'artista pot ser crític i fins i tot hostil vers ella, o tot el contrari, estar fascinat o fins i tot enamorat de la pantalla–tamís».<sup>388</sup>

De fet, una de les funcions de l'art apropiacionista consisteix a desemmascarar les il·lusions de la representació, desvetllar les convencions de la imatge i, per tant, intentar travessar la *pantalla–tamís* per tal de suggerir el propi món real i, per tant, la mirada de l'objecte. Precisament Foster considera que Sherman és una de les artistes que més bé ha exemplificat en la seva obra el diagrama lacanià:

«En les seves obres [...] Sherman evoca el subjecte sota la mirada, el subjecte com a imatge, que és també el tema principal d'altres obres feministes en l'art apropiacionista primerenc. Els seus subjectes, sens dubte, veuen, però en la mateixa mesura són vistos, capturats per la mirada. Amb freqüència, en els fotogrames i en les pàgines centrals, la mirada sembla que procedeix d'un altre subjecte, amb el qual l'espectador pot estar implicat; [...] aquí Sherman mostra els seus subjectes femenins autovigilats, no en immanència fenomenològica (jo em veig a mi mateix veient-me a mi mateix), sinó en alienació psicològica (jo no sóc el que imaginava ser). Així, en la distància entre la jove maquillada i el seu rostre reflectit pel mirall a *Untitled Film Still #2* (1977), Sherman capta la bretxa entre les imatges corporals imaginada i real que s'obre en cada un de nosaltres, la bretxa de (i)reconeixement amb el qual les indústries de la moda i l'espectacle operen dia i nit.»<sup>389</sup>

Sherman és conscient del joc que s'opera entre el món real i el món simbòlic. A la seva obra ella és tant el subjecte com l'objecte de la mirada. Ella controla i escenifica la imatge, però alhora és l'objecte de l'escenificació. L'espectador, d'aquesta manera, perd l'estatus de subjecte universal, el seu paper ja no és el d'un simple *voyeur*, sinó tot el contrari: Sherman fa evidents les convencions que s'assenten tant en la imatge com en la figura femenina que observa.

Des d'*Untitled Film Still* i durant el transcurs de la seva carrera, Sherman ha incidit de diferents maneres en els rols que configuren la imatge femenina. Més

---

<sup>388</sup> FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Op. Cit., pàg. 150.

<sup>389</sup> *Ibíd.*, pàg. 150.

endavant ho fa a partir de fotografies en color que recorden les instantànies publicitàries, la fotografia de moda o fins i tot la fotografia pornogràfica, de les quals agafa un format proporcional al que tenen les imatges centrals de les revistes pornogràfiques, per elaborar les seves ampliacions de gran format. La fotografies en aquest cas són cada cop més agressives i grotesques, ja no ens mostren una dona bonica, sinó una dona vulgar, lletja, que plora, que és apallissada o que està envoltada d'excrements.

A la sèrie anomenada *History Portraits* (1988-1990) (**fig. 187**), Sherman dóna un nou gir a la seva producció: enfoca el seu treball a la recreació de múltiples personatges històrics que han servit també per elaborar els estereotips de la imatge femenina. L'artista elabora en aquesta obra versions de retrats pintats pels mestres de la història de l'art com Caravaggio o Ingres.



Fig. 187: Cindy Sherman: *Untitled # 225*, 1990



Fig. 188: Cindy Sherman: *Untitled # 353*, 2000

En aquestes obres Sherman no intenta simular autenticitat, perquè l'escenificació, el maquillatge i les pròtesis –nassos, pits, panxes– que utilitza són tan evidents que no poden sinó conduir-nos a la farsa. El transformisme de Sherman és exagerat, els elements artificials propicien que el seu rostre i els seu cos es tornin

monstruosos i contrastin precisament amb l'ideal de bellesa de les imatges clàssiques. L'artista es metamorfosa tant en personatges femenins com en uns personatges masculins i d'aquesta manera carrega la imatge d'una sexualitat ambigua, que xoca directament amb els rols que la pintura clàssica designava a cadascun dels gèneres. Segons Cortés, «l'androgen fusiona en si mateix dos sexes, i proclama en això la possibilitat d'una doble pertinença sexual: ser a la vegada l'un i l'altre (ser, en tot moment l'home i la dona). Refusant la diferència sexual, pretén pertorbar violentament els elements que defineixen el que és masculí i el que és femení».<sup>390</sup> Precisament és el que vol Sherman en les seves obres: violentar l'espectador i evidenciar que el que hem heretat culturalment no és altra cosa que una convenció.

Finalment, en un dels últims treballs l'artista revisa el gènere del retrat professional d'estudi (**fig. 188**). En aquestes obres ironitza de forma evident sobre les convencions d'aquest tipus de fotografia en què el model es mostra de la millor manera possible, per tal d'obtenir la imatge òptima de si mateix, la qual a continuació serà penjada a la seva llar. Sherman intenta desvetllar els clixés que s'amaguen darrere d'aquestes fotografies i les poses dels seus models, i confecciona unes fotografies en les quals ells es mostren sota un aspecte evidentment ridícul, sota una gruixuda capa de maquillatge: «una màscara més dins de la farsa que l'artista proposa».<sup>391</sup>

---

Per la seva banda, **Yasumasa Morimura** és un altre artista que ha basat bona part de la seva obra en la interpretació de diferents identitats a partir de la transfiguració del seu propi cos. Aquest artista d'origen japonès es transforma en un personatge diferent en cadascuna de les seves imatges, tot i que l'espectador clarament pot identificar i reconèixer quin paper escenifica. Morimura situa la seva proposta artística en la reproducció, d'una banda, de cèlebres obres de la història de la pintura, en què el seu rostre substitueix el rostre dels protagonistes del quadre; o, de l'altra, recrea imatges conegudes de mítiques estrelles de Hollywood o de la música pop, suplantant així la identitat d'actrius i cantants.

---

<sup>390</sup> G. CORTÉS, José Miguel; *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*. Op. Cit., pàg. 178.

<sup>391</sup> BRIGHT, Susan; *Fotografía Hoy*. Op. Cit., pàg. 24.



Les fotografies que Morimura construeix, per tant, no són originals, sinó que són imatges que han existit prèviament: quadres, fotogrames cinematogràfics, fotografies publicitàries. Morimura se n'apropia, les imita i les retorna a l'art introduint-hi noves lectures i interpretacions.

A la sèrie *Història de l'Art*, tal com hem dit, podem veure com reproduceix obres de mestres de la pintura, des de *Las Meninas* (1656) de Velázquez, *Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (*La lliçó d'anatomia del Dr. Nicolaes Tulp*) (1632) de Rembrandt, *Los fusilamentos del tres de mayo* (1814) de Francisco de Goya, l'obra *Autoportrait à l'oreille coupée* (1889), de Van Gogh, fins a *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp o *Ema, Akt auf einer Treppe* (*Ema, nu baixant les escales*)(1966) de Gerhard Richter, entre molts altres. És a dir, tot un repertori que recorre els grans mestres de la pintura europea, des dels clàssics fins a les propostes avantguardistes i contemporànies, apropiant-se d'allò que representa la cultura occidental per convertir-les en la seva pròpia obra. De fet, l'obra de Morimura, si bé es pot situar en el context de l'apropiacionisme, té un origen oriental i, sobretot, japonès, que hem de tenir en compte. En els seus treballs podem veure clarament un dualisme entre diferents pols: entre una atracció cap a allò que és occidental i també una crítica a la colonització cultural que Occident ha fet a tot el món. Així mateix, podem veure una adaptació d'aquesta cultura als codis i a l'actitud pròpiament japonesa.

Hem de tenir en compte que Morimura neix poc després de la fi de la Segona Guerra Mundial, moment en què els Estats Units han pres el control del Japó. La societat japonesa –juntament amb la seva tradició mil·lenària– viu d'una forma estranya aquesta nova situació, barrejant-se alhora una actitud de rebuig al nou ordre occidental, però alhora adaptant-s'hi amb una curiosa fascinació.

Morimura reflecteix en la seva obra aquesta estranya contradicció. D'una banda, s'infiltra en l'art occidental, pervertint-lo i fins i tot ironitzant-lo. L'artista substitueix el rostre de tots els personatges del quadre pel seu propi rostre. D'aquesta manera la pintura adquireix un aire asiàtic que contrasta amb el conjunt de la iconografia que moltes vegades representa. Així, el rostre de la Mona Lisa de Da Vinci acabarà tenint unes faccions orientals que omplen d'estranyesa aquest suposat retrat renaixentista. Morimura se situa així en l'espai iconogràfic reservat als protagonistes de la història de l'art europea. Segons Pilar González, «una magistral metàfora del seu personal ajustament de comptes amb l'occident colonitzador».<sup>392</sup> Però, d'altra banda, sembla que l'obsessió per la nostra cultura sigui un exemple de

---

<sup>392</sup> GONZALO, Pilar; *Yasumasa Morimura*. Fundación Telefónica, Madrid 2000, pàg. 11.

la fascinació que pot sentir-hi. Hi ha, per tant, una dicotomia entre el que pot ser atracció i el que pot ser crítica cap a allò que és estranger.

Així mateix, podem veure-hi reflectit un altre aspecte íntimament relacionat amb la seva cultura vernacle: el canvi de gènere que l'artista efectua en diferents imatges. De fet, Morimura en la seva obra no fa res més que continuar amb el costum japonès del teatre tradicional Kabuki, en el qual els personatges femenins, anomenats Onnagata, són interpretats per homes. En aquest sentit, adoptar papers femenins és un fet natural que, en canvi, a la nostra cultura planteja unes connotacions diferents, que ens porten cap al transvestisme i a les qüestions d'identitat sexual. Morimura deixa que tots dos punts de vista siguin possibles –mirada oriental i mirada occidental– a fi d'elaborar una obra que no sols se situï en el terreny de la ironia i el divertiment.



**Fig. 189:** Yasumasa Morimura: *Daughter of Art History, Princess B*, 1990.

De fet, les fotografies d'aquests artistes són tècnicament molt elaborades. L'artista utilitza tot un seguit de recursos per donar un estrany acabat seriós i naturalitat a l'obra. Escull el decorat, el vestuari, el maquillatge i fins i tot reproduceix

parts del quadre que copia, com per exemple l'estructura que reconstrueix dels vestits de *Las Meninas* (fig. 189) per llavors situar-se darrere seu com si fos un teatre de fireta. Més endavant, substituirà aquesta forma de treballar per l'elaboració d'acurats retocs digitals que permetran dissimular els collages que incorpora del seu rostre a cadascuna de les rèpliques del quadres. Morimura imprimeix l'obra definitiva sobre tela i a la mateixa mida del quadre que reproduceix; així li dóna la mateixa importància a la imitació que a l'original i crea alhora certa confusió a l'espectador sobre el que realment està veient.



Fig. 190: Yasumasa Morimura: *Doublonnage, (Marcel)*, 1995

Cadascuna de les peces que reelabora tenen múltiples nivells de lectures i referències directes tant a l'obra que revisa com a vegades al mateix autor. Evidentment no analitzarem cadascuna de les peces de la sèrie, però sí que m'agradaria aturar-me davant les revisions que fa del treball de Marcel Duchamp. De fet, tota la producció de Morimura –així com tota l'obra apropiacionista– és deixeble dels *ready-mades* de Duchamp. En aquest sentit, podem veure un paral·lelisme clar entre l'obra *L.H.O.O.Q.* (1919) de Duchamp i la *Mona Lisa* que elabora Morimura;

aquesta última és una herència clara de la voluntat de Duchamp per repensar la història de l'art i els esquemes artístics.

A *Doublenage (Marcel)* (1988) (fig. 190), l'artista japonès torna a fer al·lusió a la figura de Duchamp. En aquest cas, Morimura reinterpreta la coneguda imatge feta per Man Ray de Rose Sélavy, és a dir, de l'*alter ego* femení de Duchamp, de manera que aconseguix accentuar els nivells de lectura: Morimura interpreta el paper d'un Duchamp que ahora se'ns presenta transvestit.

Per tant, la tria de les obres que reconstrueix Morimura no són arbitràries, sinó que tenen la voluntat d'explorar diferents aspectes de l'evolució de la cultura occidental. Per tant, quan veiem el treball en vídeo *Me descending the stair: for Gerhard Richter* (1998) s'accentuen els nivells de lectura: Morimura escull un quadre clau en la producció de Richter, una revisió de *Nu descendant un escalier* (1912) de Duchamp. És a dir, en una mateixa peça, com si es tractés d'un palimpsest, ens presenta dos dels artistes clau del segle xx, a partir d'una interpretació videogràfica, en què la pintura de Richter es converteix en un moviment continu, potser parodiant o homenatjant la intencionalitat de l'obra de Duchamp.



Fig. 191: Yasumasa Morimura: *Brothers (Staugther I)*, 1991

D'altra banda, considero que són molt interessants les obres en què hi ha múltiples personatges i cadascun d'ells és substituït pel rostre de Morimura. La figura de l'artista acaba posant-se a la pell de diferents situacions, com si la identitat pogués ser múltiple i variada, depenent de cada situació. Per exemple, en l'obra *Brothers (Slaughter I)* (1991) (**fig. 191**), en la qual fa una revisió de *Los fusilamentos del tres de mayo* de Goya, Morimura se situa tant en el lloc dels assassins com en el lloc de les víctimes. Així mateix passa amb la revisió de l'obra *La lliçó d'anatomia*, de Rembrandt, on Morimura tant interpreta el paper del professor, dels alumnes, com de l'objecte d'estudi, és a dir, el cadàver. Les obres resultants no deixen de ser inquietants, perquè la varietat de rostres acaba desapareixent i s'unifica, així, en una sola fesomia, capaç d'interpretar cadascuna de les situacions narrades.



**Fig. 192:** Yasumasa Morimura: *Self Portrait – After Marilyn Monroe*, 1996

Més endavant, en les sèries *Psychoborg* (1994) i *Actress* (1996) el transvestisme li serveix per posar-se en la pell de diferents herois i heroïnes de la cultura occidental. De fet, Morimura deixa clar que no vol que se'l consideri un fotògraf, ja que la seva voluntat no és fer una fotografia, sinó interpretar un paper. El seu art és el de la *performance*, és a dir, el que actua, el que interpreta un paper determinat. Morimura posa davant la càmera i ho fa precisament interpretant el paper d'algú que té com a ofici la pròpia interpretació: l'artista es transforma en Marilyn, Madonna, Michael Jackson o Marlene Dietrich, entre d'altres.

En la sèrie *Psychoborg* –títol que sorgeix de la unió del terme *psycho* (psicosi) i el terme *cyborg* (organisme cibernètic)<sup>393</sup>– mostra com la unió del cos i la tecnologia construeix una nova fisiologia humana, la qual pretén tenir un domini total sobre la seva naturalesa. Segons Morimura, els personatges mediàtics que més bé representen aquest aspecte són Michael Jackson i Madonna, els quals s'ofereixen com a estereotips del nou paradigma d'heroi contemporani.

A la sèrie *Actress* (**fig. 192**), Morimura imita diferents estrelles del cinema, i combina la fascinació per aquest món, l'atracció que es pot despendre d'aquestes imatges amb la qualitat grotesca que Morimura hi incorpora. Els rostres de les actrius, tot i que en un principi poden tenir una aparença naturalista, se'ns tornen grotescos i irritants. No és bellesa el que l'espectador hi troba, ni *glamour*, sinó una fesomia transvestida i andrògena, que situa la imatge en l'ambigüitat del que és masculí o femení, accentuant el vessant sexual de les fotografies, com es pot veure a l'obra *Self-portrait as movie actress (Back Marilyn)* (1996) en la qual, sota les faldilles d'una aparent Marilyn, apareix despullat l'òrgan sexual masculí.

En definitiva, podem dir que a la seva obra s'observa una gran dualitat de conceptes, que no s'acaben de concretar, sinó que vaguen indefinits per donar peu a múltiples lectures que van des d'allò que és lúdic i divertit fins a una revisió de la nostra cultura. Tal com hem pogut veure en el seu treball, els trets orientals i occidentals es confonen, el que és masculí i femení també, així com el que és contemporani i el que és tradicional, la qual cosa confereix unes fotografies que tant ens condueixen a la seriositat d'una proposta conceptual tècnicament acurada, com a l'estètica més *kitch*, grotesca i còmica.

---

<sup>393</sup> Veure peu de pàgina núm. 246



## **4. Epíleg**

### **La ficció en la meva obra**





La meva voluntat, durant l'estudi que he portat a terme, ha sigut investigar el recurs artístic de l'escenificació dins el terreny fotogràfic. Aquest propòsit ha tingut com a finalitat ubicar –dins el context de l'art contemporani– una pràctica que jo utilitzo en la meva producció artística.

El recorregut que he fet ha servit per veure, primer de tot, com és situa a nivell històric i teòric la pràctica d'elaboració d'imatges fotogràfiques a partir de les posades en escena. Per fer això ha estat necessari plantejar-se que significa una imatge construïda, escenificada o fabricada. Precisament, com he presentat al llarg del treball, la teoria fotogràfica i especialment la semiòtica han demostrat que la construcció és un aspecte implícit del mitjà fotogràfic, cosa que fa que les propostes dels artistes analitzats és desenvolupin des d'un punt de vista molt concret: utilitzen els recursos escenogràfics, conscients de la construcció que s'opera darrera de la imatge fotogràfica, però alhora forçant aquest aspecte fins el límit.

Per analitzar aquestes diferents propostes artístiques, he ordenat el treball en diferents apartats. Aquests sorgeixen de punts en comú que he establert entre diferents artistes. De fet, aquest apartat de la investigació me l'he plantejat una mica com un si es tractés d'un treball de comissariat. És a dir, em vaig plantejar la pregunta: si hagués de fer una exposició sobre la fotografia escenificada, quins artistes agafaria? quins considero significatius d'aquesta pràctica artística? O, com els relacionaria entre ells? El resultat són aquests quatre apartats que, tot i que tenen la voluntat de mostrar de forma representativa una tendència artística, també m'han servit per analitzar temes que m'interessen a nivell personal.



#### 4.1. Tres aspectes claus

---

Els apartats han estat plantejats a partir de les similituds que he establert entres el procés de treball, els recursos utilitzats i els temes que tracten els diferents creadors. Cal dir, però que després d'haver finalitzat l'estudi hi ha clarament tres aspectes que es repeteixen en la majoria dels artistes escollits:

1. El primer aspecte, és que l'artista, abans de realitzar la pressa fotogràfica, sap molt bé quina és la fotografia que acabarà obtenint. La ideació de la imatge és tant important com el procés de producció. El treball no es limita a polsar el botó de la càmera, sinó que hi ha tot un procés previ que va del dibuix de l'*storyboard*, el disseny i fabricació del decorat, la il·luminació de l'escena, la ubicació de l'*attrezzo*, fins a la direcció dels actors, si és el cas.

Com hem vist, en alguns artistes el treball no acaba aquí, sinó que després del registre –o de forma simultània a aquest– realitzen tota una tasca de manipulació digital, cosa que amplia les possibilitats de la construcció de la imatge.

En aquest sentit, el treball del fotògraf s'amplia cap a múltiples terrenys, plantejant vincles amb l'escultura, el teatre, el cinema, la pintura de gènere o els mitjans de comunicació.

La finalitat de l'artista és fabricar una imatge concreta, que pels motius que sigui no troba en l'entorn real o no li interessa cercar-la. Per tal d'aconseguir això, ha de crear una nova situació. S'inventa una nova realitat, un esdeveniment, que en definitiva és fictici, i l'enregistra. Per tant, en totes les obres dels artistes que he estudiat la ficció i la realitat s'entrecreuen i es confonen. El mitjà fotogràfic permet, precisament, aquesta ambigüitat, aspecte que la majoria d'ells exploren al màxim.

2. L'altre aspecte comú en tots aquests artistes, és que si bé no parteixen d'imatges reals, en tots ells hi detecto una gran implicació pel context contemporani que els rodeja. Les seves ficcions no serveixen per allunyar-se de la societat, sinó tot el contrari. Les fantasies que fabriquen precisament tenen la finalitat d'incidir en aspectes de la nostra vida, tant sigui a nivell social, com a nivell psicològic. Precisament, per poder mostrar realment el que els hi interessa els hi és molt més

efectiu crear l'esdeveniment o la situació concreta, la qual pot ser manipulada i dirigida cap on l'artista li interessa.

Fins i tot, els artistes que treballen amb l'edició digital elaboren les seves ficcions a partir de contextos reals determinats. Evidentment, creant formes i situacions noves, però sempre amb la voluntat de parlar del món que els envolta.

Aquest aspecte, el considero realment interessant perquè no situa la pràctica de la fotografia escenificada –al menys la dels artistes que he presentat– en l'evasió, sinó en la implicació en el món on habiten.

Amb això no vull dir que proposen respostes concretes sobre qüestions socials o polítiques, sinó tot el contrari: provoquen que l'espectador es replantegi i es pregunti coses. Les seves obres evidencien aspectes de la societat que moltes vegades queden ocults i inviten a la reflexió.

**3.** Per altre costat, tot i que les fotografies d'aquests artistes són totalment fabricades, la majoria poden semblar tant verídiques com les imatges que anomenem documentals. Per tant, el recurs escenogràfic no fa res més que evidenciar aquesta falsa realitat que se li pretén atorgar al mitjà fotogràfic. Les propostes d'aquests artistes es situen clarament en el terreny de la reflexió sobre el concepte de veracitat, cosa que fa que bona part del meu estudi s'hagi centrat en la relació que aquests artistes estableixen amb la ficció i amb la realitat.

Cal dir que actualment la majoria d'artistes són conscients que la fotografia no és un mitjà neutre, ni una finestra a la realitat, però hi ha molts fotògrafs que no utilitzen aquest fet com a recurs creatiu. Els artistes que he presentat en aquest treball a més de ser-ne conscients, clarament situen bona part les seves preocupacions en aquest aspecte. Inventen nous escenaris, perquè sense ells no podrien plantejar un espai crític sobre la representació d'allò real. Tenen la necessitat d'utilitzar el procés de la imitació: escenifiquen i simulen certes trames que la realitat teixeix i n'estiren un fil, el reproduïxen, és a dir el falsifiquen. Aquesta ficció, precisament és el vehicle que els hi permet presentar de forma més evident les qüestions menys visibles del nostre món, però que en definitiva, són les que constitueixen la nostra forma d'actuar i de situar-nos en el present. La seva voluntat és indagar en la psicologia dels comportament humans, la relació que l'home manté amb els estaments establerts i amb l'espai on habita. És a dir un cúmul d'elements imprescindibles per entendre l'ordre i el desordre de la nostra societat.

Per tant, en última instància deixa de ser important si aquestes històries són falses o vertaderes, perquè les seves mentides acaben dient veritats sobre allò real.

En definitiva, sota el paraigües de la fotografia escenificada he volgut mostrar la diversitat de pràctiques artístiques que utilitzen aquest recurs i la seva ubicació dins l'entramat de l'art contemporani. Evidentment no hi ha veritats exactes en art, i precisament, el que jo plantejo en aquest treball són unes postures artístiques que tenen interès perquè no afirmen res, perquè desvetllen petits aspectes del nostre entorn i els deixen en l'aire. Són elements que han aflorat, interrogants oberts que l'espectador pot recollir i seguir pensant.

Finalment, per a acabar la tesi considero adient, precisament, mostrar quines són les preocupacions que mouen el meu procés creatiu i relacionar-les amb l'estudi que aquí he realitzat. Evidentment, la meva obra encara està en un procés de maduració i precisament la tesi m'ha ajudat a comprendre-la millor i situar-la en el context contemporani.

Després d'estudiar el seguit d'artistes, he pogut detectar que en la meva obra també conflueixen els tres aspectes abans esmentats: la utilització de la posada en escena, la voluntat d'incidir en aspectes de la nostra quotidianitat i la relació entre ficció i realitat que estableixo durant tota l'obra. Durant l'anàlisi, mostraré aquestes tres característiques, així com faré menció dels diferents referents i influències que acompanyen la meva producció.



## 4.2. La ficció en el meu treball

---

La paraula ficció ens remet al món de la irrealitat i de la fantasia. Aquesta paraula és clau en tota la meva obra. Jo entenc la fotografia com una construcció, no com una finestra a la realitat, sinó com una representació d'aquesta. És a dir, concebo la fotografia com una realitat construïda.

I precisament el que m'interessa és la pròpia contradicció del mitjà: quan observem una fotografia, veiem el referent i creiem que aquest ha existit, que l'acció que veiem a la fotografia ha ocorregut de veritat. La sensació de realitat, per tant sempre hi és present, ja que la fotografia es veu obligada a partir d'un model. Però llavors sempre queda oberta la pregunta: aquest referent ha estat construït? Ha sigut un muntatge? Aquestes preguntes me les vaig anar fent quan començava a fer fotografies. El coneixement d'artistes reconeguts que partien d'aquest punt de vista em va ajudar a situar-me i a tirar endavant la meva producció.

Des del principi, des que vaig començar a plantejar les primeres imatges, m'ha interessat especialment el joc d'ambigüitats: d'una banda, l'aparent veracitat que té aquest mitjà i, de l'altra, la capacitat de crear mentides. D'inventar realitats de segon grau i de fer que l'espectador dubti si aquestes situacions han existit en realitat en algun moment. Per tant, el meu treball s'ha situat clarament en el terreny de la ficció, però amb la voluntat que la lectura sigui ambigua. És a dir, fotografio escenificacions que he elaborat prèviament, on moltes vegades apareixen personatges. M'interessa el fet que la presa fotogràfica d'aquesta teatralitat, a la vista de l'espectador, pugui ser tan verídica com una fotografia de l'entorn real. Així doncs, la meva idea és jugar amb el simulacre, construint imatges que es troben en un punt fronterer entre l'escenificació i el document, pervertint a partir de la fotografia objectes, persones o situacions del meu entorn més immediat per tal d'intentar crear una mena de realitats paral·leles. En aquest sentit, la càmera fotogràfica és una mena de pròtesi que em serveix per filtrar les coses del meu entorn i tornar-les a presentar, però amb una visió diferent.

Tal com passa amb la majoria d'artistes que hem estudiat, les escenificacions em permeten parlar d'aspectes concrets de la vida i del món que m'envolta d'una forma més subtil o poètica. A partir de diferents recursos com l'exageració o la metàfora he treballat la fotografia com si fos una composició pictòrica o cinematogràfica. No és que l'escenificació m'allunyi de la quotidianitat, sinó en que puc ressaltar elements que m'interessin a partir d'imatges construïdes.





Fig. 193: Marta Negre: *Interior II*, 1999

En un dels meus primers treballs, format per un conjunt de fotografies autònomes agrupades amb el nom d'*Interiors* (1999-2001) (**fig. 193, 194, 195, 196, 197 i 198**), les accions es desenvolupen dins espais quotidians, buscant ambients equivalents a les pintures costumistes holandeses i posant èmfasi en els gestos, les mirades dels personatges, la composició, els colors, entre d'altres, per tal de representar situacions del meu entorn més immediat. Tot i que semblen instantànies, les imatges estan construïdes i escenificades.

M'agrada la idea de treballar com si elaborés una pintura. De fet, alguns dels meus referents provenen de la pintura clàssica i la meva finalitat és aconseguir resultats pictòrics. Tanmateix, també tinc clar que les connotacions dels dos mitjans són totalment diferents. Per exemple, el temps de realització d'una pintura és relativament llarg i es parteix de la idea que s'està construint una imatge, cosa que sembla més difícil de percebre en la imatge fotogràfica, tot i que també sigui així. En les pintures costumistes holandeses, per exemple, tot i que volien captar el naturalisme de les accions, els models estaven posant durant el temps de realització de l'obra; en canvi, quan els models posen en una fotografia el temps de creació de la imatge és mínim, és un instant fixat. El posat fàcilment es pot confondre amb el gest i aquest amb un acte natural. I és aquest punt el que m'interessa: forçar els gestos perquè la veracitat es perdi en el absurd de la situació creada. Així, les composicions

que faig, encara que moltes vegades parteixen de situacions que he vist o podria haver viscut es tornen artificials.



Fig. 194: Marta Negre: *Pel matí*, 2000



Fig. 195: Marta Negre: *Maleta*, 1999



Fig. 196: Marta Negre: *Interior I*, 1999



Fig. 197: Marta Negre: *Interior IV*, 2001

Concretament, les pintures costumistes holandeses, i en concret la figura de Johannes Vermeer, m'interessen especialment perquè representen el seu entorn vital, les habitacions on vivien, els teixits de l'època, etc., és a dir els aspectes més mundans de la societat, com ara el beure, el menjar o les feines de la llar. També m'atrauen les seves composicions, el gestos i el joc de mirades dels personatges representats.

La meua voluntat és actualitzar les característiques de la pintura holandesa a l'hora de representar l'ambient que m'envolta, el qual em proporciona les idees amb què treballa. En les meves imatges no hi ha grans escenificacions, sinó que són espais quotidians que transformo.

L'estranyesa es troba moltes vegades en petites accions del dia a dia que, mitjançant la fotografia, només vull tornar a reconstruir. Per tant, en algunes de les imatges que he fet força petites exageracions en els gestos i en les poses per buscar el punt just d'artificialitat, com per exemple el noi que s'estira la corbata (**fig. 197**) o la noia que intenta mirar què passa a l'habitació del costat (**fig. 196**). Són actes mundans, però que poden estar plens de connotacions: qui són els personatges? El noi de la corbata està preocupat? Té calor? Qui és la dona de l'altra habitació? La seva mare? Hi ha algú més darrere la porta? Són, de fet, preguntes que queden sense resposta, però que ens poden recordar vivències que tots hem tingut.

En moltes de les obres s'intueix una relació entre els personatges que apareixen en la imatge: per exemple, a *Interior II* (1999), hi ha una noia en primer pla bevent un got d'aigua en un llit i al fons una figura femenina. El gest que realitza la noia és molt quotidià, però l'entorn i la forma com va vestida i la decoració de l'habitació són elements que condicionen aquest petit acte. Així mateix, es crea un vincle entre aquest personatge i la noia que apareix al fons de la imatge, la qual sembla que vol apropar-se o observar què passa a l'altre costat del passadís. Aquest mateix fet passa amb la imatge *Interior I* (1999), en la qual s'estableix un joc de mirades entre la persona jove i la dona madura: la noia intentar mirar la dona, i aquesta alhora observa algú que queda fora del pla de representació. Així mateix, en la fotografia es dedueix un gest d'aproximació de la figura que està en primer pla cap a l'habitació que té darrere, però aquest gest es reprimeix, no acaba de realitzar-se, és més aviat una postura amb tensió.

En aquestes obres, els llocs que he triat per desenvolupar les escenes són espais del meu entorn més immediat, casa meua i altres llars que per algun

motiu o altre em suggerien escenes. De fet, una de les meves primeres obres, *Racons* (1999), la formaven un conjunt de fotografies realitzades en diferents interiors de cases on no apareixien personatges sinó petits detalls, objectes o racons que em semblaven representatius de l'entorn en concret i de les vivències de la gent que hi habitava. Les cases eren d'amics i familiars. Precisament en les obres de la sèrie *Interior*, la voluntat continua sent la mateixa: presentar experiències quotidianes i relacions entre les persones que habiten diferents llars.

De fet, en alguna d'aquestes obres es desprèn un conflicte latent entre els personatges que poblen les fotografies. En l'última fotografia que hem descrit, la relació entre la dona jove i la dona madura podria semblar una relació mare-filla, en què els dos personatges sembla que volen apropar-se però no ho acaben de fer. En la imatge *Catche* (1999) (**fig. 199**) es repeteixen els mateixos personatges i el conflicte entre ells és evident: l'element pel qual lluiten és un mocador, tot i que la intenció és que aquesta violència es pugui extrapolar a altres aspectes de la seva relació, possiblement de mare-filla. En altres imatges com per exemple *Interior IV*, també trobem aquest punt de tensió. És una violència mínima portada a terme en l'interior auster d'una llar, aquest espai que en principi seria d'acollida però que en moltes ocasions no ho acaba de ser.

Per exemple, en la fotografia *Menjador* (2000) (**fig. 198**), no hi trobem cap element de tensió, però sí una relació familiar que es desenvolupa en aquest espai tan representatiu com és la llar. En aquesta imatge he intentat introduir diferents elements de l'entorn social en el qual jo he viscut: primer de tot, la importància d'aquest acte per la relació familiar que s'estableix al seu voltant; en segon lloc, la iconografia cristiana, amb la figura del crist presidint l'espai i transformant l'acte en un ritual ple de connotacions socials i culturals; finalment, la dona dreta al costat de l'home, amb les mans juntes com si resés, esperant el consentiment de la figura masculina. En la imatge, tant l'home com la dona accepten un rol que ve donat per una tradició social determinada per una relació de poders que certs estaments com l'església i la família han establert.

En definitiva, el punt de partida de totes aquestes escenificacions són situacions que he viscut o he observat i que torno a reconstruir. En la reconstrucció exagero aspectes per forçar petits conflictes quotidians o les relacions entre els diferents personatges que hi apareixen. En altres paraules,

el punt de partida d'aquestes artificis fotogràfics és el meu entorn més immediat.



Fig. 198: Marta Negre: *Menjador*, 2000

Un altre exemple d'aquesta ambigüitat entre allò que és quotidià i allò que és artificial és un treball paral·lel a les obres de la sèrie *Interiors*: un llibre d'artista que porta per títol *Attrezzo* (1999). En aquest peça vaig fotografiar una casa que durant uns dies va servir de vestuari per a una representació. Hi havia tot d'objectes –vestits, penjadors, decorats, caixes, etc.– distribuïts per les diferents habitacions. L'efecte que les imatges produïen era curiós, ja que els elements propis del camerino d'un teatre –que normalment estarien amagats darrere de l'escenari– es trobaven situats en el lloc on vivia la família. Això permetia unir de forma conceptual diferents àmbits: el de la vida quotidiana, el de la representació i el de l'*attrezzo*. En aquest sentit, és interessant veure que

jo no vaig crear res nou, l'estranyesa ja hi era en la pròpia realitat, la gent convivia amb aquests elements; l'únic que vaig fer va ser registrar-ho. La fotografia em va permetre fixar aquest absurd.

D'altra banda, una de les altres influències que he tingut al llarg de la meua obra ha estat la meua fascinació pel cinema. Tothom sap que el moviment és la diferència bàsica entre el cinema i la fotografia. La il·lusió del cinema permet veure les imatges en un flux semblant a la realitat. En canvi, en la fotografia la imatge és fixa, és un fragment entre el passat i el present; en termes cinematogràfic és un fotograma enmig d'una seqüència. En la imatge fotogràfica el temps ha quedat parat i això, paradoxalment, permet que simuli un moviment constant.

El fet que la fotografia sigui un instant fixat la converteix en una cosa estable i inalterable, però alhora altament enigmàtica: es desconeix gran part de la informació, només es veu una parcel·la de l'acció, un fragment entre el que ha passat i el que passarà.

Personalment, em provoquen una gran fascinació els llibres i les entrades dels cinemes on es troben fotogrames de pel·lícules. M'agraden perquè puc contemplar-les lentament, puc fixar-me en les cares dels personatges, en els gestos que realitzen, en l'ambient del lloc. Tenen una gran capacitat per al·ludir, més que per explicar. Saps que darrere cada imatge hi ha una narració, una història que en aquest moment no pots acabar de desxifrar. Els fotogrames escollits pel productor són els més suggeridors, els que poden enganxar l'espectador. Precisament, aquesta sensació enigmàtica i misteriosa del fotograma és l'aspecte que he volgut treballar en la meua obra.

En moltes fotografies m'interessa fixar un punt de tensió en la imatge, crear un punt d'interès a partir del color o la composició, per tal de mostrar un element en concret en què se centra tota la imatge i que ens dona certes pistes de l'acció que podria succeir. En l'obra *Catche* l'element és el mocador, en l'obra *Pel matí* (**fig. 194**) és la carta. És a dir, objectes senzills i quotidians que poden forçar la narració de la imatge. Aquests paràmetres em vénen directament del cinema, de pel·lícules d'intriga com les d'Alfred Hitchcock, on un element en concret –assenyalat amb un pla de detall– es mostra com a clau en el fil narratiu de la història.

Un dels altres element que m'apropio conscientment del cinema, i del qual s'apropia qualsevol que treballi amb una seqüència d'imatges, és el *fora de camp*, és a dir, tot el que està fora de les imatges transmeses en el film: les

accions que deduïm que transcorren entre seqüència i seqüència i que la pel·lícula no ens mostra.

Per exemple, en la sèrie *Catche*, només presento dues imatges, dues accions paralitzades, però entre les dues fotografies vull que l'espectador interpreti que ha succeït alguna cosa. De fet, la intenció és que ell mateix pugui imaginar diferents accions. En aquest sentit, m'agradaria que el fora de camp fos tan important com les mateixes imatges.



Fig. 199: Marta Negre: "Catche", 1999

Durant l'any 2001 vaig realitzar unes obres que s'escapen una mica dels plantejaments habituals. Si bé en la sèrie *Patinadores* (**fig. 200**) també treballa utilitzant l'escenificació, aquestes imatges tenen un caràcter més documental. El propòsit d'aquesta obra va ser introduir-me dins l'entorn del patinatge artístic fotografiant aquesta activitat i sobretot mostrar un ambient típic de la infantesa i adollescència de moltes noies de la nostra societat. A l'hora de realitzar l'obra em va interessar sobretot la relació que es podia establir entre l'espai on es portava a terme l'activitat i els vestits de les nenes. D'una banda, l'entorn era un poliesportiu en molt mal estat i, de l'altra, les nenes anaven vestides amb robes senzilles però plenes de complements com ara lluentons, cosa que accentuava

el gust per la disfressa i el fals luxe típic de les nenes i contrastava amb l'espai on es trobaven.

Les imatges es van fer a partir de la direcció que jo feia de poses i de situacions: és a dir, tot i que les imatges semblen documentals, estaven escenificades i dirigides per tal de potenciar situacions entre aquest grup de joves patinadores.

En paràmetres similars a l'obra *Interiors*, he treballat en la sèrie *Around my house* (2001-2002) (fig. 201, 202 i 203). En aquest conjunt de fotografies he pretès trobar aquest punt de tensió entre les accions que realitzen els personatges, les quals volgudament queden penjades en el temps. Aquestes són sempre activitats molt simples, els personatges normalment estan parats, caminen o miren alguna cosa, però en totes hi introduïxo algun aspecte que les converteix en artificials. A simple vista no és percepció perquè la fotografia li atorga la naturalitat que m'interessa, però en una segona mirada es veu que la imatge té incorporada un element estrany, una raresa que la torna teatral. És evident, per tant, que s'hi ha operat una construcció.



Fig. 200: Marta Negre: *Patinadores*, 2001



Cal dir que m'imagino les fotografies com fotogrames, no m'interessa donar gaires pistes del que fan, només les mínimes perquè es pugui crear una mena de narració on l'espectador sigui capaç de configurar mentalment l'escena. En aquest sentit, em remeto a les pel·lícules del cineasta David Lynch, sobretot el film *Mudholandrive*, realitzat el 2002, el qual no consta d'una estructura lineal sinó que configura la narrativa de la pel·lícula a partir de la fragmentació de la mateixa narració. Així, traspasant-ho a la meua obra, puc dir que m'interessa la narrativitat, però la que queda suspesa en l'aire.



**Fig. 201:** Marta Negre: *Around my house IV*, 2001



**Fig. 202:** Marta Negre: *Around my house I*, 2001



**Fig. 203:** Marta Negre: *Around my house II*, 2001

També, com he dit abans, he treballat amb el fora de camp, que he potenciat en l'obra *Darrere els tancs negres*.(2002) (**fig. 204**) Aquí els personatges no es mouen, sinó que el que es mou és el punt de vista, una tercera persona que observa l'acció i que, per tant, està fora del camp de representació. De fet, són dues imatges que expliquen una parcel·la d'aquest referent que està observant la persona que captura les imatges. En la segona fotografia de la sèrie, ens queda una mica més explicada l'acció que en la primera; tot i així, ambdues imatges no deixen de ser un fragment d'una possible escena molt més àmplia. És a dir, la fotografia és incapaç de captar-ho tot.



**Fig. 204:** Marta Negre: *Darrere els tancs negre*, 2002

D'altra banda, vull esmentar una diferència que pot semblar bàsica i evident entre les obres d'*Interiors* i les d'*Around my house*: el canvi d'ubicació de les escenes. Es tracta d'una cosa que es veu a simple vista, però que per mi és de gran importància. En les obres *Around my house* les accions es desenvolupen en espais exteriors, i això em permet ampliar el meu camp d'actuació i incorporar un nou element com és el paisatge.

Les escenes se situen a les perifèries de la ciutat. En aquests espais límit els personatges vaguen per architectures o paisatges indeterminats, tot esperant que passi alguna cosa o simplement estan perduts. Petenc que les

mínimes accions que articulen quedin suspeses en el temps. Vull que el pes de la fotografia recaigui en part en l'ambient que es crea i en el desconcert que provoca allò que insinuen les imatges fotografiades. M'interessa més reconstruir estats psicològics que històries fàcilment identificables per tal d'oferir únicament petites pautes d'acció o recorreguts.

El paisatge em permet diferents situacions que l'estructura interior no em donava: que els personatges deambulin, que hi hagi recorreguts, que siguin entorns amplis on les persones quedin empetitides, com si estiguessin perdudes. Em serveix, en part, per fugir de l'espai quadrat de l'habitable: és un lloc per caminar, per perdre's.



Fig. 205: Marta Negre: S/t, 2003

D'altra banda, l'apropament al paisatge potser és fruit d'un fet personal, ja que vaig anar a viure a una casa als afores de la ciutat, davant d'un terreny abandonat on cada dia passen petites coses que puc veure des de la finestra. Són accions sense importància, com per exemple un home que camina, una senyora que talla unes fulles, unes màquines que extreuen terra, uns nens que juguen, etc. Són petites vivències que es realitzen en un mateix espai, a diferents hores del dia, i que configuren la història del lloc en concret.

En les obres realitzades durant aquest temps vaig forçar la idea de ficció. La utilització de la sobreexposició em va permetre augmentar la irrealitat de les fotografies. Les imatges tenen com a referents arbres, troncs, cases, etc. però presento aquesta mena de paisatges de forma estranya. Vull que els

troncs es barregin amb altres elements com el terra i el cel a fi que no donin la sensació d'estabilitat, sinó al contrari: que tinguin un to bellugadís, oníric i fantasmagòric. Per mi aquestes peces remetent més a estats mentals que no pas a una representació de la realitat.

Observar el paisatge m'ha conduït cap aquest lloc imaginari on vull que succeeixin o, més ben dit, que s'insinuïn diferents situacions. Per exemple, en aquestes obres la presència humana està representada de forma diferent que en els altres treballs: es fon en l'entorn o desapareix. De fet, també puc dir que aquesta hi és implícitament en cadascun dels paisatges, precisament per la seva absència. L'obra està formalitzada amb una sèrie de deu fotografies (**fig. 205**) de petita mida que inciten l'espectador a acostar-s'hi. En aquest sentit, m'agradaria que l'espectador es perdés dins la imatge i que realitzés el recorregut pel paisatge que li he plantejat. Evidentment no és un recorregut lineal, sinó una immersió dins aquesta nova natura que he inventat.

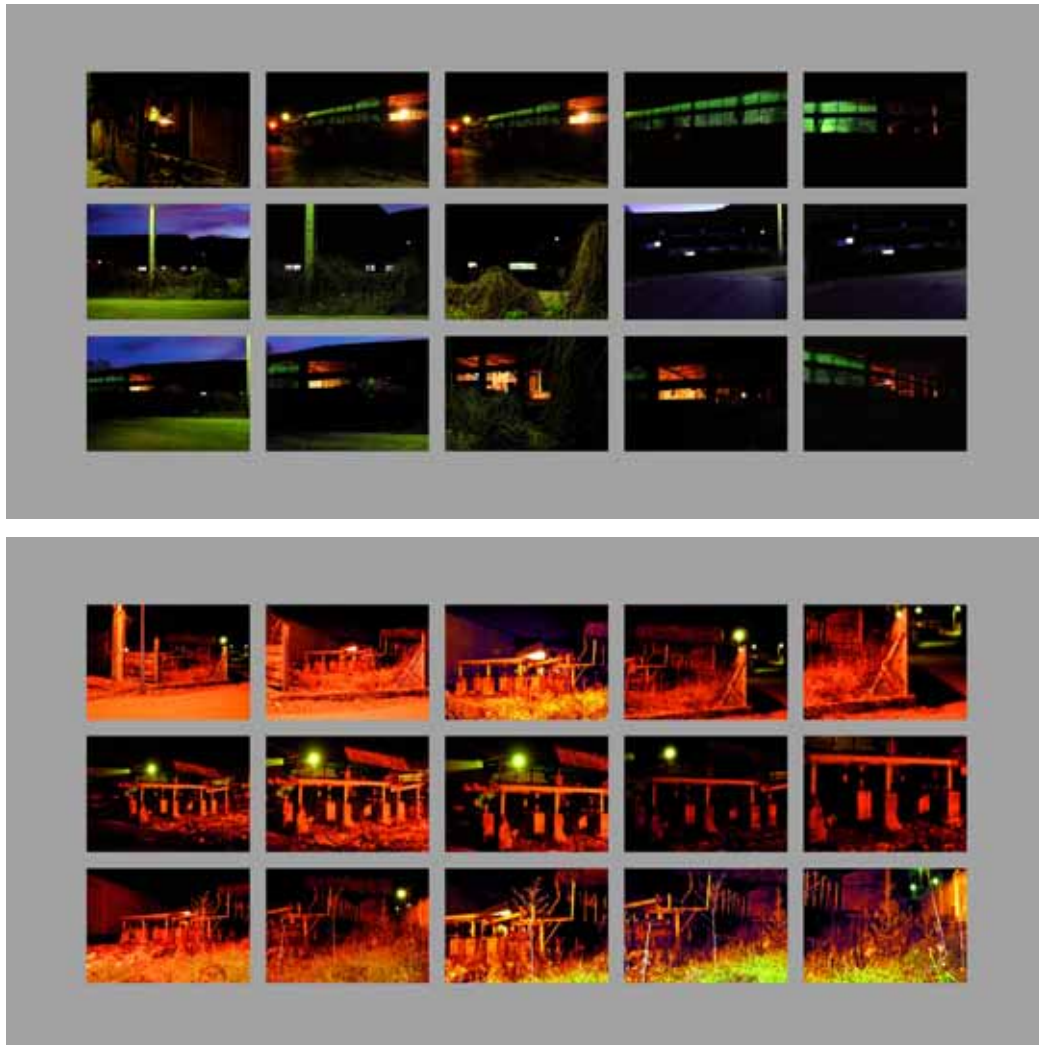


**Fig. 206:** Marta Negre: *1er classe*, 2005

Cal dir que aquestes obres les vaig realitzar fa tres anys i són una nova via de treball que he obert. De totes maneres, no he volgut abusar del recurs de la superposició i, per tant, en les següent obres he volgut tornar al que havia estat fent abans. Amb la peça *1er classe* (2005) (**fig. 204**), retorno a la idea d'imatge cinematogràfica i de narració fragmentada. L'acció se situa a la nit, i això m'agrada especialment perquè el personatge principal es fon en la negror de la foscor, com si en sorgís.

En l'exposició *Historias diferidas*, realitzada a Madrid el 2005, vaig exposar la peça *1er classe* acompanyada de l'obra *Recorreguts* (2004-2005) (**fig. 207 i 208**), formada per tres fulls fotogràfics compostats per 16 imatges a cada full i disposats horitzontalment sobre una taula de fusta. El títol és totalment explicatiu de l'obra en qüestió, ja que en les imatges hi ha representades fàbriques buides de nit i boscos nocturns. No hi ha personatges,

sinó que és l'espectador el que fa el recorregut per aquests espais. Aquestes fotografies estan fetes amb càmera digital i la llum ve donada per la dominant que hi havia en el lloc en concret, cosa que fa que en un dels casos s'obtinguin vermells molt saturats.



**Fig. 207:** Marta Negre: *Recorreguts*, instal·lació de tres muntatges fotogràfics a color (65 x 120 cm., c/u.) sobre estructura horitzontal recoberta de vidre. Mida total de la estructura: 65 x 360 x 90 cm., 2004-2005

Les dues obres presentades, *Premier classe* i *Recorreguts*, es complementen. En la primera obra l'espectador es posa en el paper de la noia d'esquenes, situada en el primer pla de la imatge, observant l'escena des d'aquest punt de vista. En canvi, en les imatges de *Recorreguts* la presència humana és volgudament absent cosa que empeny l'espectador a adoptar el paper de protagonista i fer un trajecte a través de les imatges, també des d'aquest postura de voyeur.



Fig. 208: Marta Negre: Vista de la peça *Recorreguts*

Finalment, les obres amb el títol *Quell'ombra esser vorrei* (2005) (fig. 209 i 210), que són les darreres que he realitzat, han estat plantejades a partir de la utilització d'aspectes narratius i teatrals, a més d'incorporar tot un conjunt d'elements més recents, com és l'interès per les imatges nocturnes o la unió entre el món natural i l'artificial.

Quan em vaig plantejar fer aquestes obres, tenia clar que volia que fossin fotografies de nit i que els personatges estiguessin envoltats d'objectes o estructures que provinguessin del món industrial. Aquests elements havien de ser artefactes similars als que trobem oblidats en la naturalesa i que són les ruïnes o rastres del nostre passat immediat. Vaig plantejar-me diferents situacions, utilitzant objectes que fossin molt precaris, extrets del món de la construcció –com per exemple llargues extensions de canonades, dipòsits d'aigua o maquinària obsoleta– i altres estructures que vaig anar trobant enmig del bosc. En aquests decorats hi situava els actors sense una lògica aparent, envoltats d'aquests instruments absurds i sense una utilitat aparent. Els entorns que vaig escollir van ser generalment clarianes del bosc o perifèries de ciutats, tots fotografiats de nit i il·luminats amb llum focal artificial.

Les vestimentes, els llocs triats i els artefactes que intervenen en la composició creen situacions ambigües i conflictes narratius. M'interessa la relació que es produeix entre aquest diferents elements: la naturalesa com element salvatge; les construccions i les eines com a símbol de la nostra capacitat d'actuació sobre la natura, i la figura humana com a confluència entre aquests dos mons. La meua intenció va ser crear una similitud amb el concepte romàntic de l'home desbordat per la naturalesa però actualitzant i invertint els processos: aquí la figura humana ja no es mostra perplexa davant del paisatge

sinó que hi intervé de manera absurda i incoherent, com si estigués dessituada en un ambient que no acaba de comprendre.



Fig. 209: Marta Negre: *Quell'ombra esser vorrei IV*, 2005

La il·luminació artificial és molt important perquè crea totes aquestes parts de llum i ombra que dramatitzen la composició i que m'apropen a la pintura barroca –precisament a l'estètica tenebrosa–, cosa que volia *a priori* com a vincle entre la tradició i la contemporaneïtat.

Finalment, vull fer referència al títol, *Quell'ombra esser vorrei*, que traduït de l'italià vol dir *Quina ombra voldria ser*. Aquest títol és a la vegada el d'un madrigal de Claudio Monteverdi –cançó profana del Renaixement italià, normalment de caràcter amorós– que parteix d'un poema anònim musicat per l'autor que fa referència a un personatge que vol ser l'ombra de la seva estimada. Amb aquest títol vull forçar una mica més el joc d'ambigüitats, buscant una visió evocativa de les escenes i permetent fins i tot que, si algú llegeix el poema, pugui buscar una connexió entre els dos personatges que he anat alternant en el conjunt de fotografies.

Amb aquesta obra, finalitzo el recorregut pel meu treball. És evident que en totes les obres es repeteix la idea de la construcció fotogràfica i de les posades en escena, així com la relació que plantejo entre realitat i ficció. De fet, la forma com treballa és molt similar a la dels artistes que he analitzat. En primer lloc, plantejo la meua obra conceptualment a partir d'una sèrie d'idees i un seguit d'aspectes que m'interessa desenvolupar: per exemple, en la sèrie *Interiors* m'interessava analitzar com se situa l'home dins el context de la llar o les relacions que poden establir-se entre diferents personatges. En la sèrie *Around my house*, el punt de partida era l'home en els espais perifèrics de la ciutat. Cal dir que això són les

primeres idees de l'obra i que a mesura que l'obra es realitza el concepte va evolucionant i la lectura pot ser molt més rica. Per portar-la a terme, el pas següent és observar diferents localitzacions; és a dir, vaig a la recerca d'espais o decorats que em semblin adients. Passejo pel terreny i la imatge es va formant mentalment. Seguidament realitzo diversos esbossos i concreto la composició de la fotografia, els materials que utilitzaré i els actors que necessitaré. Finalment, realitzo les preses en sessions que poden durar de tres a quatre hores.



**Fig. 210:** Marta Negre: *Quell'ombra esser vorrei II (detall)*, 2005

Al principi treballava amb una càmera reflex de 35 mm i alguns cop he fet servir una càmera digital, però actualment utilitzo una càmera de mig format que em permet fer ampliacions més grans sense perdre qualitat.

Així mateix, també és important dir que quan tinc els clixés revelats, selecciono uns quants negatius i els escanejo amb un escàner d'alta resolució per



poder retocar la imatge i acabar de controlar la llum o polir les petites imperfeccions que té. El treball digital, ara com ara, no és la base de la meua proposta, si bé l'utilitzo en la fase final. No faig grans manipulacions sinó només un treball de neteja. Tot i així, considero que és una eina perfecta per acabar de controlar la imatge i acostar-la al màxim possible a la idea inicial. És a dir, és un procés de construcció que té com a punt de partida una imatge que primerament s'ha formulat a nivell mental.

D'altra banda, en tota la meua producció es poden veure vincles clars des d'un punt de vista conceptual amb els autors que he estudiat al llarg de la investigació. Cal dir que molts m'han servit com a referents i que els punts en comú que trobava entre la meua obra i la seva m'ajudaven a tirar endavant els meus plantejaments artístics. Tot i així, no puc esmentar clarament cap obra que sigui fruit d'una relació específica amb un artista concret. Per aquest motiu no he volgut fer comparacions entre les meves peces i les seves: de fet, el meu treball encara es troba en un procés de maduració en comparació amb les propostes dels artistes estudiats i, d'altra banda, el resultat conceptual i formal de la meua obra es basa en un cúmul d'influències a vegades difícils de dissecar.

El que sí que he buscat durant l'elaboració d'aquesta tesi doctoral és entendre quina és la finalitat que es proposen diversos artistes a l'hora d'utilitzar el recurs de l'escenificació –és a dir, la pràctica que jo realitzo– com a base de la seva proposta creativa. Això m'ha ajudat a entendre més bé on se situen els meus interessos dins l'art contemporani i segurament a millorar el meu projecte personal.

Tal com hem vist, la finalitat dels diferents artistes que he presentat no és construir imatges en un sentit purament estètic, sinó crear aquetes ficcions fotogràfiques per parlar d'aspectes de la nostra realitat i la nostra quotidianitat. Aquesta voluntat dels artistes d'incidir en els aspectes socials ha estat un dels aspectes més interessants que he trobat al llarg de la tota la tesi i que m'agradaria també reflectir en la meua obra.

Precisament, Teresa Blanch –crítica, comissària i professora de la Facultat de Belles Arts– suggeria el següent comentari, en el catàleg d'una exposició, on entre altres obres hi havia peces meves:

«La ficció permet una més gran concreció i, per tant, un més gran i intencionat enfoc d'aquestes realitats. El falsejament de les realitats té l'avantatge que posa a la vista de forma directa

aquesta idea de construcció que tot acostament a ella comporta i, immediatament, concita un altre espai per a allò “real” a on es manegen lliurement els seus elements però no es constrenyen els seus significats. I, sens dubte, cosa que en definitiva és el que més interessa en aquests artistes, proporciona un sa territori de reflexió sobre la idea de la versemblança. En donar veracitat a allò que no és real, sinó a la seva falsificació, s’inverteixen els termes habituals i s’interposa un ampli espai d’interrogació sobre el món de les idees que circula sota el teatre de les aparences que recull les nostres petites i grans històries. Deixa de ser important que aquestes històries siguin falses o vertaderes. Aquests discursos artístics s’ocupen de celebrar simplement la tensió d’allò que és real, en desmuntar els dispositius interns en què es sosté tota realitat abordada i fer revertir cap a fora les seves més recòndites capes.»<sup>394</sup>

Aquesta és la voluntat que plana sobre la meva obra i la que aconseguen plantejar els artistes que he analitzat: fer aflorar les tensions soterrades de la nostra realitat i fer-les visibles. Per aconseguir-ho, el recurs òptim que hem trobat adequats és partir precisament de les imatges escenificades.

---

<sup>394</sup> BLANCH, Teresa; *Los géneros. Historias diferidas*. Obra social Caja Madrid, Madrid, 2005, pàg. 20.



## 5. Bibliografia

ANDÚJAR, Daniel G.; DE LOS ÁNGELES, Álvaro; FONTCUBERTA, Joan; *Securitas. Joan Fontcuberta*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001

ARBAÏZAR, Philippe; PICAUDÉ, Valérie (ed.); *La confusión de los géneros en fotografía* (trad. al castellà de Cristina Zelich). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004.

ARZAMASOVA, Tatyana; FRIDEZ, Vladimir; EUZOVICH, Lev; SUYATSKIY, Eugeni; *AES + F*. Palace Editions. Sant Petersburg 2006.

BARENTS, Els; MIGAYROU, Frédéric; WALL, Jeff; *Jeff Wall* (trad. al francès de Schirmer / Mosel). Nouveau Musée, Villeurbanne 1988.

BARTHES, Roland; *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (trad. al castellà de C. Fernández Medrano). Paidós Comunicación, Barcelona 1987.

BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. al castellà de Fernández Medrano). Paidós Comunicación, Barcelona 1986.

BARTHES, Roland; *La cámara Lúcida* (trad. castellana de Joaquim Sala-Sanahuja). Paidós Comunicación, Barcelona 1989 (5ena edició 1989)

BAJAC, Quentin; *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1999.

BAQUÉ, Dominique; *La fotografía plástica, un arte paradoxal* (trad. al castellà de Cristina Zelich). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2003

BAQUÉ, Dominique; *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Éditions du Regard, Paris 2004.

BAUDELAIRE, Charles; *El pintor de la vida moderna* (trad. al castellà d'Alcira Saavedra). Colección de Arquitectura, Murcia 2004.

BAUDRILLARD, Jean; *Cultura i simulacre* (trad. al castellà d'Antoni Vicens y Pedro Rovira). Editorial Kairós, Barcelona 1993 (4arta edició)

BAUMAN, Zygmunt; TESTER, Keith; *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones* (trad. al castellà d'Albert Roca Álvarez). Paidós / Biblioteca del Presente, Barcelona 2002.

BENJAMÍN, Walter; *Art i literatura* (trad. al català d'Antoni Pous). Eumo/Epidoies, Barcelona 1984.

BERG, Stephan; HOCHLEITNER, Martin; SIEGEL, Katy; *Gregory Crewdson 1985-2005*. Hatje Cantz Verlag, Kunstverein Hannover 2005.

BERHARDT, Uwe; *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie*. L'Harmattan. Paris 2001.

BERMAN, Marshall; *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (trad. al castellà d'Adrea Morales Vidal). Siglo XXI de España editores, 4<sup>a</sup> ed., Madrid 1991.

BLANCH, Teresa; *Los géneros. Historias diferidas*. Obra social Caja Madrid. Madrid, 2005

BONANI, Francesco; DURAND, Régis; QUINTIN, François; *Thomas Demand*. Foundation Cartier pour l'art contemporain – Thames & Hudson, Londres-París 2000.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind; *L'informe. Mode d'emploi*. Centre Georges Pompidou, París 1996

BONAMI, Francesco; GRANDAS, Teresa; LEBRERO STALS, José; PEIRÓ, Rosario; *Artificial. Figuracions contemporànies*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1998.

BOURDIEU, Pierre; *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (trad. al castellà de Tununa Mercado). Gustavo Gili, Barcelona 2003. Pàg. 136.

BRAVO, Laura; *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1974-2000)*. Metáforas del Movimiento, Madrid 2006.

BREA, José Luis; *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Consorcio Salamanca / Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2002.

BREHM, Margrit; FOSTER, Hal; LUCKEN, Verena; OLIVARES, Rosa; SCHJELDAHL: Peter; *Cindy Sherman* (trad. al castellà de Juan Larrea, José Tono Martínez, Jorge A. Sánchez). Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Museum Boijmans Van Beuningen, Madrid - Rotterdam 1996.

BRIGHT, Susan; *Fotografía Hoy* (trad. al castellà de María Arozamena Quijano). Editorial Nerea, Sant Sebastian 2005.

BROEKER, Holger; DICKEL, Hans; EBELING, Knut; JAHN, Wolf; LÜTGENS, Annelie; REIJNDERS, Frand; SEITTER, Walter; SEYFARTH, Ludwig, STANGE, Raimar; TUYL, Gijs van; *Painting pictures. Painting and media in the digital age*. Kunstmuseum Wolfsburg / Kerber Verlag, Bielefeld 2003.

BROUGHER, Kerry; *Jeff Wall*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1997.

BROUGHER, Kerry; HAY HALPER, Peter; LAGEIRA, Jacinto; TATA HUICI, Helena; YAU, John; *Sugimoto* (trad. al castellà de Santiago García, Russell B. Sacks, Alfredo Taberna i Elvira Villena). Fundació la Caixa, Barcelona 1998.

BRYSON, Norman; ENGUITA MAYO, Nuria; PACTEAU, Francette; WOLLEN, Peter; *Victor Burgin* (trad. al castellà d'Isabel Núñez). Fundació Antoni Tapies, Barcelona 2001

CAMPANY, David; *Arte y fotografía* (trad. al castellà de Carolina Diarte Colomo); Phaidon, Barcelona 2006

CHEVRIER, Jean-François; *Jeff Wall*. Hazan, París 2006.

CHONG, Alan; KLOCK, Wouter; *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*. Rijksmuseum, Amsterdam / The Cleveland Museum of Art, Amsterdam 1999.

CONNOR, Steven; *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad* (trad. al castellà d'Amaya Bozal). Ediciones Akal, Madrid 1996

COOPER, Thomas; HILL, Paul; *Diálogo con la fotografía* (trad. al castellà de Homero Alsina Thevenet). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001.

COUCHOT, Edmond; HILLAIRE, Norbert; *L'art Numérique. Comment la technologies vient au monde de l'art*. Flammarion, París 2003.

D.A.; *Gran diccionari de la llengua Catalana*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1998.

DAMISCH, Hubert; *El origen de la perspectiva* (trad. al castellà de Federico Zaragoza Alberich). Alianza Forma, Madrid 1997

DELEUZE, Gilles; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (trad. al castellà d'Irene Agoff). Paidós Comunicación. Barcelona 1986 (1996 1era reimpressió). Pàg. 135

DUBOIS, Philippe; *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (trad. al castellà de Graziella Baravalle). Paidós comunicació, Barcelona 1994 (2ona ed.).

DURAND, Régis; *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. La Différence, Paris 1995. Pàg. 75

DURAND, Régis; *Disparités. Essai sur l'expérience photographique 2*. Éditions de la Différence, Paris 2002.

DURAND, Régis; GILI, Marta; *Tracey Moffatt*. Fundació "La Caixa", Barcelona 1999.

ESCOLÀ I TUSET, Josep M.; *Diccionari de llatinismes i expressions clàssiques*. Editorial 62 Col·lecció Cangur 235, Barcelona 1999

ESKILDSEN, Ute; GILI, Marta; SOUGEZ, Marie-Loup; ZANNIER, Italo et al.; *Europa de postguerra 1945-1965. L'art després del diluvi*. Fundació "La Caixa", Barcelona 1995.

FELIX, Zdenek; KÖHLER, Michael; VOWINCKEL, Andreas; *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*. Editions Stemmler, Zurich 1989

FLUSSER, Vilém; *Pour une philosophie de la photographie* (trad. al francès de Jean Mouchard). Les éditions Circé, Belbal 1996.

FONTCUBERTA, Joan (ed.); *Estética fotográfica*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2003.

FONTCUBERTA, Joan; *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997.

FONTCUBERTA, Joan; *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Mestizo, Murcia 1998.

FONTCUBERTA, Joan; MARZO, José Luís; *Joan Fontcuberta. Securitas*. Edita Fundació Telefónica, Madrid 2001.

FONTCUBERTA, Joan; GOMEZ, Nadine; JARAUTA, Francisco; SAND, Michael; *Contranatura. Joan Fontcuberta*. Actar. Alacant 2001.



FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (trad. al castellà d'Alfredo Brotons Muñoz). Akal, Madrid 2001.

FREUD, Sigmund; *Obras completas*, Vol. VII (trad. al castellà de Luis López-Ballesteros). Biblioteca Nueva, Madrid 2006. (3era edició)

FREUD, Sigmund; *Hoffman, E.T.A.: Lo siniestro / El hombre de la arena*. Pequeña Biblioteca Calamus Scroptorius, Barcelona-Palma de Mallorca 1979.

FRIED, Michael; *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* (trad. al castellà d'Amaya Bozal). La blasa de la Medusa, Madrid 2000.

FRIED, Michael; *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas* (trad. al castellà de Rafael Guardiola). La balsa de la medusa, Madrid 2004

FRIZOT, Michel et al.; *Art/Photographie numérique*. Cypres – École d'art d'Aix-en-Provence, Aix-en Provence 1995.

G. CORTÉS; José Miguel; *El cuerpo Mutilado (La angustia de Muerte en el Arte)*; Direcció General de Museus i Belles Arts, Generalitat Valenciana (Colección Arte, Estética y Pensamiento), València 1996. Pàg. 75

G. CORTÉS, José Miguel; MOREY, Miguel; WALL, Jeff; *Jeff Wall, Pepe Espaliu. Temps suspès*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló 1999.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.); *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra / Arte. Grandes temas, Madrid 2002.

GONZÁLEZ, Laura; *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

GONZALO, Pilar; *Yasumasa Morimura*. Fundación Telefónica, Madrid 2000.

GREEN, David (ed.); *¿Qué ha sido de la fotografía?* (trad. al castellà de Joana Furió). Editorial gustavo Gili, Barcelona 2007.

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

GUILLOT, Manuel; VALENCIA; Manuel; *Sangre, sudor y vísceras. Historia el cine Gore*. Editorial Decine, Valencia 1996

HARAWAY, Donna J.; *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivención de la naturaleza* (trad. al castellà de Manuel Talens). Ediciones Cátedra, Madrid 1995

HARKER, Margaret; *Margaret Cameron*. Ediciones Orbis, Barcelona 1990

HARPUR, Patrick; *El fuego secreto de los filósofos* (trad. al castellà de Fernando Almansa Salomó). Ediciones Atalanta, Vilaür (Girona) 2005.

HARPUR, Patrick; *Realidad daimónica* (trad. al castellà d'Isabel Margelí). Ediciones Atalanta, Vilaür (Girona) 2007

KRAUSS, Rosalind; *Cindy sherman 1975-1993* (amb un assaig de Norman Bryson). Rizzoli International Publications, Nova York 1993.

KRAUSS, Rosalind; *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (trad. al castellà de Cristina Zelich). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

KRAUSS, Rosalind; *La originalidad en la Vanguardia y otros mitos modernos* (trad. al castellà d'Adolfo Gómez Cedillo). Alianza Editorial, Madrid 1996 (1era reimpressió 2002).

KRAUSS, Rosalind; *El inconsciente óptico* (trad. al castellà de Miguel Esteban Cloquell). Editorial Tecnos, Madrid 1997.

KRITEVA, Julia; *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil. Paris 1980.

LEBRESO STALS, José; *Jeff Wall*. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.

LYNAS, Donna; TARANTINO, Michael; *James Casebere* (trad. Interlingua trauccións). Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999.

MORROW, Bradford; STEINKE, Darcey; *Gregory Crewdson. Dream of Life* (trad. al castellà d'Antonio Fernández Lera). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1999.

NAEF, Heidi; VISCHER, Theodora (ed.); *Jeff Wall: Catalogue raisonné 1978-2004*. Schaulager, Münchenstein / Basel 2005.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía* (trad. al castellà d'Homero Alsina Thevenet), Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002 (2ona ed.)

NEWHALL, Beaumont (Ed.); *Photography essays & Images*. The Museum of Moderns Art, Nova York 1980

OLIVARES, Rosa et al.; *Alén dos límites: A fotografía contemporánea* (traduccions Interlingua Traduccións). Centro Galego de Arte Contemporánea, Centro Galego de Artes da Imaxe, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2003.

ORVEL, Milles; *American Photography*, Oxford History of Art, Oxford 2003.

PALACIOS, Jesús; *Goremanía*. Alberto Santo editor, Madrid 1999.

PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (Ed.); *Indiferencia i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani* (trad. al català de Glòria Bohigas, Mireia Carulla, Isabel Núñez, Víctor Obiols, Phillip-Victor Ortega i Esther Roig). Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1997.

POIVERT, Michel ; *La photographie contemporaine*. Flammarion, París 2002.

PROSE, Francine; *Paolo Ventura. Scènes de Guerre* (trad. al francès d'Isabelle Roy). Actes Sud, Arles 2006.

RIBALTA, Jorge (ed.); *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (trad. al castellà d'Elena Llorens Pujol). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004.

QUINN, Edward; *Max Ernsts* (trad. al castellà de Pere Gimferrer). Ediciones Polígrafa. Barcelona 1976.

SAND, Michael et al.; *Réels, fictions virtuel. Rencontre Internationale de la photographie*. Actes Sud, Arles 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie; *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Éditions du Seuil, Paris 1987.

SCHARF, Aarón; *Arte y fotografía* (trad. al Castellà de Jesús Pardo de Santayana), Alianza Editorial, Madrid 1994.

SMITH, Lindsay; *Victorian photography, painting and poetry*. Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge 1995

SOGUEZ, Marie-Loup; *Historia de la fotografía*. Ediciones Cátedra, Madrid 2001

SONTAG, Susan; *Sobre la fotografía* (trad. al castellà de Carlos Gardini), Edhasa, Barcelona 1981 (4arta reimpressió 1996)

SONTAG, Susan; *Davant el dolor dels altres* (trad. al català de Marta Pessarrodona). Proa, Barcelona 2003

SOULAGES, François; *Estética de la fotografía* (trad. al castellà de Victor Goldstein), Editorial La Marca, Buenos Aires 2005

SZARKOWSKY, John; *The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art, Nova York 1966

TAGG, John; *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias* (trad. al castellà d'Antonio Fernández Lera). Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2005.

TAYLOR, Brandon; *Arte Hoy* (Trad. al castellà d'Isabel Balsinde). Akal / Arte en contexto, Madrid 2000.

TISSERON, Serge; *Le mystère de la chambre claire*, Les Belles Lettres / Archimbaud, Paris 1996.

TOWNSEND, Chris; *Sarah Jones* (trad. al castellà d'Antonio Fernández Lera). Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca 1999.

WALL, Jeff; *Ensayos y entrevistas* (trad. al castellà d'Antonio Fernández Lera i Cristina Zelich). Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2003.

ZIZEK, Slavoj; *¿Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. (trad. al castellà d'Horacio Pons). Nueva Visión, Buenos Aires 2004.

WALLIS, Brian (ed.); *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (trad. al castellà de Carolina del Olmo i César Rendueles). Ediciones Akal / Arte Contemporáneo, Madrid 2001.

#### **Revistes:**

RUSSEL, Hart; "The children who inhabit Loretta Lux's portraits are more real than they appear" dins *AmericanPhoto* (Nova York) núm. 3 (maig-juny 2005).

JONES, Kristin M.; "Loretta Lux" dins *Frieze* (London) núm. 83 (maig 2004).

LAGER-BURCHART, Ewa; "A Streanger Within" dins *Parket* (Zurich) núm. 53 (setembre 1998)

MARTIN, Adrian; "Tracey Moffatt's: Australia (A reconnaissance)" dins *Parket* (Zurich) núm. 53 (setembre 1998)

POUTBRIAND, Chantal; "The non-sites of Jeff Wall" dins *Parkett* (Zurich) núm 49, (maig 1997)

SAN MARTIN, Francisco Javier; "Artista Ludens". *Éxit* (Madrid) núm. 25 (febrer-abril, 2007)

TURNER, Jonathan; "Some Like it Haute" dins *Artnews* (Nova York) núm. 21 (November 2001)

**Informació web:**

BREA, José Luis; *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización.*

<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>

GÓMEZ ISLA, José; *Imagen digital: lecturas híbridas.* dins *Jornadas técnicas sobre estampa digital* en el marco de la Feria Estampa'98. Universidad Complutense de Madrid.

[www.ucm.es/info/univfoto/num1/pdf/hibridas.pdf](http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/pdf/hibridas.pdf)

JUÁREZ, Roberto; CASABERE, James; *interview James Casabere* dins *Bomb*, núm 77, 2001.

<http://www.bombmagazine.com/casabere/casabere.html>

LICHTENSTEIN, Theresa; SHERMAN, Cindy; *Cindy Sherman* dins *Journal of Conteponay Art on-line.*

<http://www.jca-online.com/sherman.html>

TARRIDA, Carolina; *El concepto de lo siniestro en Freud.* Article presentat en el Seminari d'Investigació de la Tétrada de la Secció Clínica de Barcelona.

<http://www.scb-icf.net/nodus/150HombreArena.htm>

WAXMAN, Lori; Loretta Lux dins "critics Picks" Artforum online (febrer 2004)

<http://artforum.com>

[http://www.adf-photo.org/article.php?id\\_article=34](http://www.adf-photo.org/article.php?id_article=34)

<http://www.galeriajm.com/ixone/nota.html>

<http://www.helgadealvear.net/Casebere.htm>

<http://www.jca-online.com/sherman.html>

*Imagination Becomes reality: Sammlung Goetz. Part V: Beyond the visible, 2006-2007.* (<http://www.sammlung-goetz.de>)

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=506&large=1>

### **Agraïments:**

A Núria Castells i Anna Matamala per l'assessorament lingüístic. A Joan Cantalozella per la seva col·laboració. A la Dra. Pilar Palomer per la inestimable tasca com a directora de tesi. A la meva família pel suport incondicional. I molt especialment a Quim Cantalozella per estar al meu costat i ajudar-me en tot moment.



