

# *Movilidad/inmovilidad: iluminaciones recíprocas entre cine y fotografía*

**Enric Mira Pastor**

Universidad de Alicante

Departamento de Comunicación y Psicología Social

## **RESUMEN**

El imperativo moderno de acotar la especificidad de los medios artísticos impulsó el reconocimiento de las identidades estético-artísticas del cine y la fotografía, formuladas, a pesar de compartir la misma base tecnológica y ontológica, a partir de las cualidades móvil y narrativa del cine y la estática y silente de la fotografía. Pero esta escisión queda relativizada por toda una serie de contaminaciones mutuas. En el texto se repasan, de un lado, las reflexiones y prácticas sobre la dimensión narrativa de la fotografía, desde la época de las vanguardias hasta los años setenta del siglo pasado con la hibridación de diversos medios. Del otro, se abordan los experimentos cinematográficos de la ralentización e inmovilización de la narración fílmica que permitieron abrir un espacio de reflexión filosófica y estética en la película, cuestionando el vector temporal del film. Por último, el artículo plantea las consecuencias de la llegada de la tecnología digital como punto de inflexión que abre nuevas y más complejas perspectivas en la polaridad de las relaciones entre cine y fotografía.

**Palabras clave:** movilidad / inmovilidad/ tiempo / narración / imagen digital

## **ABSTRACT**

*The modern imperative to define the specificity of the artistic means promoted the recognition of the aesthetic and artistic identities of cinema and photography, made, despite sharing the same technological and ontological base, from the mobile and narrative qualities of cinema and static and silent of photography. But this divergences are put in perspective with a series of mutual contaminations. On one side, in the text are reviewed reflections and practices on the narrative dimension of photography, from the avant-garde times until the seventies of the last century with the hybridization of different media. On the other, dealt with film braking and immobilization of the filmic narrative experiments that allowed an space to philosophical and aesthetic reflection in the film, questioning the film's temporal vector. Finally, the article discusses the consequences of the arrival of the digital technology as a turning point that opens up new and more complex perspectives in the polarity of the relations between cinema and photography.*

**Keywords:** moving image / stillness / time / visual narrative / digital image

### INTRODUCCIÓN: DIFERENCIAS OBIAS, CONEXIONES PROFUNDAS

La oposición entre imágenes fijas y móviles ha estado siempre vinculada a la distinción entre movimiento e inmovilidad, dos categorías cuyos respectivos epítomes, en el dominio de las imágenes técnicas, han estado representados por la fotografía y el cine. Esta suerte de doble paradigma movimiento/inmovilidad ha servido de respaldo para una visión estructural de las relaciones entre ambos medios, tendente a destacar antes las diferencias que las conexiones, poniendo en juego la polarización de dos modelos de temporalidad. Peter Wollen dio expresión a este antagonismo sirviéndose de las figuras del fuego y el hielo. El incesante movimiento del cine, su constante parpadeo de luces y sombras, es como las llamas en la chimenea; mientras que la inmovilidad de la fotografía es como la criogenia que preserva a los objetos congelados del deterioro<sup>1</sup>. Si el movimiento cinematográfico otorga a la imagen una presencia asociada con el presente, con el “flujo de la vida” del que hablara Siegfried Kracauer<sup>2</sup>, el momento fotográfico detenido en el tiempo, en su inmovilidad, no testificaría sino la certeza de un pasado –ya ausente– que, como revelara magistralmente Roland Barthes, llevaría consigo el espectro de la muerte.<sup>3</sup> O por decirlo con las palabras del crítico y teórico del cine André Bazin, si la fotografía es un intento de “embalsamar” el tiempo y “sustraerlo a su propia corrupción”, el cine, por el contrario, no se “limita a conservarnos el objeto detenido un instante” –como el cuerpo fósil de un insecto en ámbar– sino a liberar al arte de su “catalepsia convulsiva”.<sup>4</sup>

Estas diferencias radicales en la articulación temporal de cada medio han comportado todo un conjunto de consecuencias imbricadas con sus respectivos modos de representación de la realidad y estructuración de sus dimensiones narrativas. El imperativo de la modernidad de acotar la especificidad de los medios artísticos fue lo que impulsó la necesidad de reconocer las características estético-artísticas definitorias de las identidades del cine y la fotografía. Y aunque el ambos comparten una misma base tecnológica –y ontológica– como dispositivos de registro de la realidad, tal como asumieron Kracauer y Bazin en sus ideas sobre el realismo cinematográfico, ello no ha sido óbice

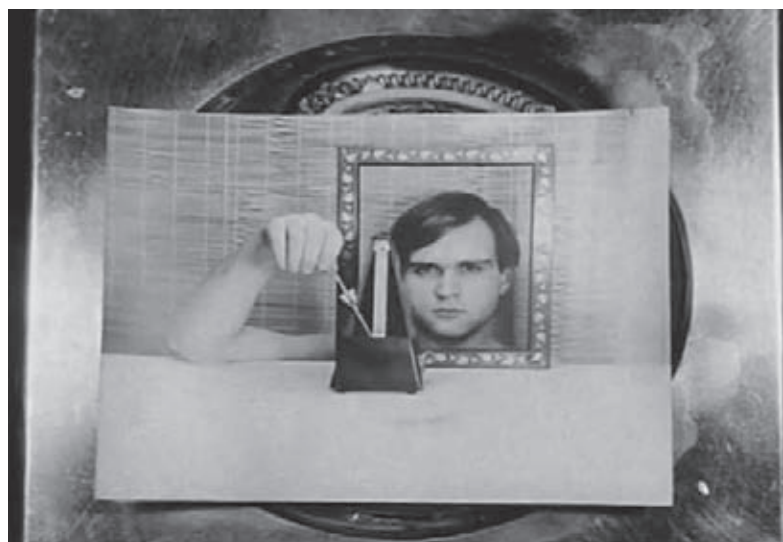
<sup>1</sup> WOLLEN, P.: “Fire and Ice” [1984] en Company, D. (ed.): *The Cinematic*. Londres/Cambridge MA, Whitechapel/MIT, 2007, pp. 108-113.

<sup>2</sup> Cf. KRACAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1996, pp. 102-103.

<sup>3</sup> Cf. BARTHES, R.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 115 y ss.

<sup>4</sup> BAZIN, A.: “Ontología de la fotografía” [1958] en Bazin, A.: *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2001, pp. 28-29.

Esta ilustración y la siguientes –hasta la página 329– se han maquetado de manera que el lector puede conseguir un efecto cinematográfico pasando rápidamente las hojas.



*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

para que se haya tendido a priorizar desde cierto punto de vista teórico la cualidad móvil y narrativa del cine sobre la estática y silente persistencia de la fotografía, cuyo contrapunto intelectual, por lo demás, estuvo emblemáticamente representado por Roland Barthes. Dicho lo cual, sin embargo, nos tenemos que apresurar a precisar que no es menos cierto que una ortodoxa contraposición entre cine y fotografía queda pronto relativizada cuando se mira a la historia de las relaciones entre ambos medios, especialmente en el dominio del arte, y se comprueba cómo este intento de escisión choca con una toda serie de mutuas contaminaciones que tuvieron lugar a lo largo del pasado el siglo hasta la más inmediata actualidad de la era digital. Curiosamente, mientras que en sus orígenes el cine y la fotografía, como nuevos medios, tuvieron un gran cuidado en marcar su especificidad respecto a medios antiguos como el teatro y la pintura que podrían contar como sus antecesores no mecánicos, en el periodo de las vanguardias históricas fueron en cambio bastantes flexibles a la hora de delimitar estrictas diferencias entre ellos.

De las premisas que citábamos al principio de este texto, Peter Wollen concluía, no sin cierta ironía, que “el fuego derretirá el hielo, y entonces el hielo derretido apagará el fuego”.<sup>5</sup> Para el teórico inglés, esta interacción entre fotografía y cine viene a poner al descubierto la compleja relación de ambos medios con el tiempo y su paradójica implicación con los conceptos de movimiento e

<sup>5</sup> WOLLEN, P.: *Op. cit.*, p. 110.

inmovilidad. La fotografía siendo esencialmente estática representa y significa un evento cuyo tiempo oscila entre la instantánea y la duración<sup>6</sup>; en tanto que en el cine, por el contrario, el movimiento fílmico es resultante de un elemento inmóvil, el fotograma. No obstante, en el momento actual de dominio de las imágenes digitales la paradoja entre movilidad e inmovilidad parece disolverse en la medida que ambos medios se funden y se transforman en un proceso de creciente desmaterialización de la imagen, tanto por la pérdida de objetualidad de las propias imágenes convertidas en meros archivos de datos como por su cada vez más magra relación ontológica con el mundo objetivo. En un horizonte en el que las imágenes de síntesis acabarán conformando por sí mismas lo que virtualmente identifiquemos como realidad<sup>7</sup>, el corolario metafórico de las premisas de Peter Wollen adquiere un nuevo sentido. Ya no habrá más hielo ni fuego y lo que quedará será agua líquida, fluido intrínsecamente maleable. De la digresión entre imagen fija y en movimiento hemos pasado a un punto de (con) fusión de ambas categorías de imágenes, sin una efectiva distinción en cuanto a la producción de sus respectivos modos de temporalidad. Hoy en día las nociones de fotografía y cine todavía forman parte de nuestros esquemas visuales y de pensamiento pero están probablemente condenadas a la obsolescencia, al menos en el modo en que las hemos conocido y utilizado a lo largo del siglo XX. Es probable que, antes o después, la escisión entre inmovilidad y movilidad acabe debilitándose como criterio tipológico de ordenación de las imágenes, por efecto de una tecnología en la que imagen fija y en movimiento tienden a converger, tanto en las condiciones en que son producidas y visualizadas –y si el es caso manipuladas– como en los términos en que son distribuidas y percibidas. Las diferencias materiales entre ambos tipos de imágenes parece, entonces, disolverse en el marco de la cultura digital post-fotográfica y post-cinematográfica, donde nuestra experiencia del espacio y el tiempo se está viendo profundamente alterada. Aunque también podríamos pensar que si la historia de sus relaciones ha estado plagada de interacciones y no por ello la brecha ontológica entre movimiento e inmovilidad ha desaparecido, tal vez sea porque tal distinción todavía resulta imprescindible en nuestro esquema epistemológico. Como sugiere David Company, “ninguno [cine y fotografía] ha cambiado fundamentalmente desde su invención, pero esto no les ha impedido cambiar en todos los demás aspectos”.<sup>8</sup>

Por tanto, si movilidad e inmovilidad son los términos que acotan, al menos como puntos de partida y de llegada, el marco estructural para el estudio de las relaciones entre el cine y la fotografía, nos deberemos plantear en qué medida esta dualidad corresponde a la estricta división de los medios y sus tipos de imágenes, de qué manera se ha visto alterada por sus realizaciones históricas, si se puede desbordar teóricamente a través de otras articulaciones conceptuales y si su emergencia coincide o antecede a la aparición del medio cinematográfico. Empezaremos por esta última cuestión.

#### ESBOZO GENEALÓGICO DE LA OPOSICIÓN MOVIMIENTO/INMOVILIDAD.

En la presentación pública del cinematógrafo que Auguste y Louis Lumière realizaron en 1895, lo primero que vieron los asistentes a la proyección fue una fotografía fija sobre la pantalla que unos instantes después entraba repentinamente en movimiento cuando la manivela del proyector comenzaba a girar. Este simple y casi anecdótico hecho pone al descubierto la paradójica identidad del

6 Cf. DE DUVE, TH.: “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox” en *October*, nº 5, 1978, pp. 113-125.

7 Por ser imágenes generadas electrónicamente sin el concurso necesario del mundo real, ellas mismas pueden constituirse como realidad. En este sentido, Philippe Dubois ha descrito este tipo de imágenes como un “punto límite”, en la medida que, mediante un especie de bucle, representan una vuelta a la realidad aunque, en esta ocasión, la realidad –inmaterial o virtual– está generada por el propio programa del dispositivo. DUBOIS, Ph.: “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea”, en *Exit*, nº 3, 2001, pp. 133-134.

8 COMPANY, D.: *Photography and Cinema*. Londres, Reaktion Books, 2008, p. 147.



*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

cine que concita el fotograma inmóvil con la ilusión de movimiento surgido de su encadenamiento mecánico. Inmovilidad y movimiento coexistiendo simultáneamente como elementos constituyentes del medio cinematográfico y guardando un orden interno: uno se presenta, se realiza, primero; el otro aparece, surge, a continuación. Tal vez por ello, en ciertos momentos se ha visto el cine como el resultado de una conjunción lineal de fotografía más movimiento, interpretando la anterioridad histórica del invento fotográfico como prioridad causal en la aparición del invento cinematográfico. Se trata, sin duda, de visiones que pueden resultar demasiadas simplificadas y que requieren ser revisadas críticamente. La mejor visión genealógica del enlace histórico entre ambos medios y de cómo las cuestiones estructurales de inmovilidad y movimiento entran en juego en la concepción de las imágenes, la ofrecen los estudios sobre la cronofotografía que surge en las postrimerías del siglo XIX de la mano de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey.

Las cronofotografías consistían en series de instantáneas fotográficas que registraban los fugaces movimientos de la locomoción animal y humana, poniendo a la vista acciones y gestos que escapaban a la percepción natural del ojo humano. Las de Muybridge estaban formadas por una secuencia de instantáneas obtenidas mediante una batería de cámaras dispuestas en línea para la captación del movimiento; las de Marey, realizadas con la escopeta fotográfica de su invención, reflejaban las consecutivas exposiciones de un movimiento superpuestas en una sola imagen. El movimiento, fenómeno basado en la continuidad, se había logrado descomponer –y por tanto analizar– en una sucesión de instantes congelados. Un interés científico, fundamentalmente relacionado con la anatomía y fisiología, respaldaba buena parte de las investigaciones cronofotográficas. Gracias a los avances técnicos en las emulsiones fotosensibles y el mecanismo de obturación de la cámara, la exposición fotográfica se redujo a una fracción mínima de tiempo y la fotografía alcanzaba su plena

realización como instantánea. Al mismo tiempo, en esta época dominada por la idea de progreso y fascinada por la velocidad de la vida moderna, la cronofotografía no fue ajena a todo un conjunto de prácticas sociales de entretenimiento popular, relacionadas con la experiencia del movimiento, que surgieron con la invención de dispositivos ópticos como el praxinoscopio o el zootropo.<sup>9</sup> Entretanto, el mundo del arte quedaba conmocionado e impulsado a una crisis en la representación pictórica de los cuerpos en movimiento, intentando asimilar conceptualmente la objetiva “verdad científica” de la cronofotografía con la “verdad artística” expresada por la pintura.<sup>10</sup>

Primero la cronofotografía había aportado la descomposición en instantáneas del movimiento, después, el cinematógrafo de los hermanos Lumière lo reconstruía como imagen móvil a partir precisamente de los fragmentos inmóviles de los fotogramas.<sup>11</sup> Sin embargo, esta evidente proximidad entre la cronofotografía y el cinematógrafo por compartir una filiación fotográfica, la interconexión entre el continuo de instantáneas de la cronofotografía con el cine, ha sido evaluada de diferentes modos. David Company, por ejemplo, ha destacado la incompatibilidad de las ideas sobre la verdad de las imágenes y de las nociones de tiempo y movimiento que comportan cada uno de estos dispositivos para poner el acento sobre los temas de representación como estrategia para entender las relaciones entre movimiento e inmovilidad.<sup>12</sup> El teórico francés Alain Jaubert, por su parte, señaló la necesidad de no centrar exclusivamente el análisis de las relaciones en torno al criterio móvil/estático y poner el acento genealógico en una específica forma documental de la fotografía que, menos sometida a las leyes plásticas de la pintura, surge mediado el siglo XIX de la mano del fotógrafo Felice Beato quien concibió el documento fotográfico como una secuencia de imágenes siguiendo la estructura de inicio, acción y desenlace que no sólo imprime un carácter narrativo sino también un cierto sentido del movimiento a las imágenes fotográficas.<sup>13</sup>

Sin descartar el interés de estas propuestas teóricas queremos insistir en el hecho ineluctable de que la imagen fotográfica, en tanto que instantánea producida como parte de una serie de intervalos regulares, es el resultado de la descomposición del movimiento en la cronofotografía y también el elemento –como fotograma– para su síntesis en el cine. Si Deleuze ya señaló que “el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento (...) en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad” (18), planteamientos más recientes como el de Mary Ann Doane han afinado sobre esta relación para desentrañar una compleja relación que sigue recogiendo el eco de las paradojas de Zenón y las reflexiones bergsonianas sobre el tiempo y el movimiento. Para la investigadora norteamericana la continuidad temporal del cine esconde un tiempo perdido o zona de oscuridad, representada por los intervalos entre las instantáneas de los fotogramas, que se ha de

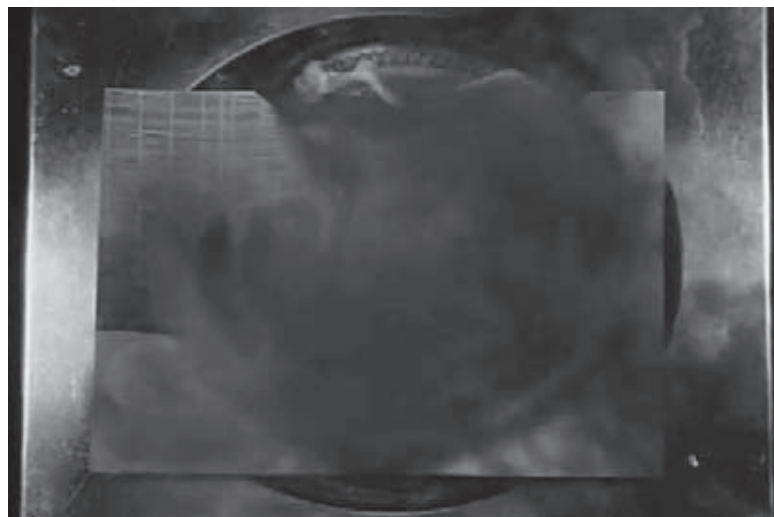
9 En este contexto, no sorprende que Muybridge copiara las fotografías de su trabajo *Horse in motion* (1878) en forma de siluetas para ser visionadas en un zoopraxiscopio, aparato de animación de imágenes creado por él mismo en 1879.

10 CF. MUSSER, CH.: “A Cornucopia of Images. Comparison and Judgment across Theater, Film and the Visual Arts during the late Nineteenth Century” en Mathews, N. M. (ed.): *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, Manchester (Vermont), Hudson Hills, 2005, pp. 5-37. Para una reflexión teórica sobre la cuestión Cf. Gombrich, E. H.: “Momento y movimiento en el arte” en *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza, 1987, pp. 39-59.

11 Tanto Muybridge como Marey fueron testigos indiferentes de la aparición del cinematógrafo, incluso éste último llegó a cuestionar a los mismos Lumière el interés del cinematógrafo pues reproducía lo que el ojo podía ver, a diferencia de sus cronofotografías que permitían ver lo invisible.

12 COMPANY, D.: *Op. cit.*, p. 24.

13 Las fotografías de Felice Beato sobre la Segunda Guerra del Opio en China (1856-1860) constituyen el primer trabajo de documentación fotográfica preocupado por reflejar narrativamente el desarrollo de una campaña militar. La tesis de Alain Jaubert es traída a colación por la crítica y comisaria de arte Catherine David en “Photography and Cinema” [1989], recogido en COMPANY, D. (ed.): *Op. cit.*, pp. 144-152.



*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

mantener invisible –desconocida– como condición necesaria para que emerja el movimiento cinematográfico.<sup>14</sup> De esta manera, al ocultar su propia dependencia de la imagen inmóvil, el cine no hace sino asumir que la inmovilidad de la imagen fotográfica actúa como condición de posibilidad, tanto técnica como conceptualmente, de la ilusión fílmica de movimiento.<sup>15</sup> Aunque los principios técnicos de la instantánea se mantengan intactos en el cine –fotograma– y en la fotografía, es cierto que el sentido de la instantánea como unidad estática no es el mismo: en el cine se inserta en un contexto cuya finalidad discursiva está ausente en el otro.<sup>16</sup> Todo ello indica que es en la fase cronofotográfica de la imagen cuando comienza a consolidarse la oposición paradigmática entre inmovilidad y movimiento, y por tanto de las instancias mediales del cine y la fotografía, que articulará la cultura

<sup>14</sup> Cf. DOANE, M. A.: *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo* [2002]. Murcia, CENDEAC, 2006, especialmente el capítulo “La paradoja de Zenón: la emergencia del tiempo cinematográfico”, pp. 257-301.

<sup>15</sup> Cf. DOANE, M. A.: “Tiempo real: la instantaneidad y el imaginario fotográfico” [2006] en AA. VV.: *El tiempo expandido*, Madrid, PhotoEspaña/La Fábrica, 2010, p. 64. Por su parte la profesora suiza Maria Tortajada ha profundizado en la raíz cronofotográfica de esta relación, inspirada por las ideas de Henri Bergson sobre el cine en *La evolución creadora* (1907) y sobre la fotografía en *Materia y Memoria* (1896), con una lectura del filósofo de la intuición que se distancia de muy influyente realizada por Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1984, caps. 1 y 4. Cf. TORTAJADA, M.: “Photography/Cinema: Complementary Paradigms in the Early Twentieth Century” en GUIDO, L. y LUGON, O., eds.: *Between Moving and Still Images*. New Barnet, John Libbey, 2012, pp. 33-46.

<sup>16</sup> Como adelantara el cineasta soviético de vanguardia Dziga Vertov “el fotograma no es un simple retorno a la fotografía” sino que “constituye el *elemento genético* de la imagen”, es “la vibración, la sollicitación elemental de la que el movimiento se compone a cada instante”, citado por Gilles DELEUZE en *Op. cit.*, p. 125. Un punto de vista que, por otra parte, choca frontalmente con la postura de Roland BARTHES que privilegiará la fijación del fotograma individual sobre el continuo narrativo del movimiento cinematográfico, Cf. “El tercer sentido” [1970] en BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1995, pp. 49-67.

visual del siglo XX. Una oposición que se efectuará ante todo en términos de complementariedad y no tanto de exclusión, de manera que de la polaridad entre inmovilidad y movimiento surgirá todo un productivo juego de tensiones e interdependencias, especialmente significativas en el dominio de las prácticas artísticas.<sup>17</sup>

#### CRUCES E INFLUENCIAS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA: LA DIMENSIÓN NARRATIVA DE LA FOTOGRAFÍA

Las relaciones entre el cine y la fotografía en el seno del arte han sido complejas y no exentas de tensiones en la medida que las cualidades técnicas y estéticas de uno se han visto codiciadas y adoptadas por el otro, en una mezcla de códigos que incluso ha trascendido la estricta dualidad medial implicando al vídeo, la pintura y las artes escénicas. Por ello, como ha apuntado Philippe Dubois, se exige que el análisis de estas relaciones sea oblicuo y transversal, “imaginando a uno iluminado por el otro, a uno a través del otro, en el otro, por el otro o como otro”<sup>18</sup>. Sólo así será posible entender que el encuentro tiene lugar verdaderamente cuando el cine y la fotografía reflexionan con sus propios medios pero sin renunciar a servirse del otro, esto es, sin que su especificidad se convierta en una traba que los limite. Mediante la incorporación de recursos como el montaje o las series, la fotografía ha ahondado en su dimensión temporal; con la explícita integración del fotograma y la fotografía filmada, el cine ha convertido la inmovilidad en un motivo estético y en forma de reflexión. Estrategias experimentales que, a nuestro juicio, no dispersan las identidades de ambos medios sino que, al contrario, ayudan a profundizar en la comprensión de la naturaleza narrativa de la fotografía y de la naturaleza fotográfica del cine.

Según una idea muy asentada en nuestra cultura icónica la fotografía adolece de una inherente deficiencia narrativa, un hecho que destaca de modo especial cuando se la pone en relación el cine. En general, se considera que la detención del tiempo propia de la instantánea fotográfica imposibilita captar adecuadamente el flujo temporal y, por tanto, instituir un relato, una narración.<sup>19</sup> Dicho de otro modo, la fotografía, constreñida por su cualidad referencial en tanto que fragmento sin espesor temporal, bloquearía cualquier posibilidad de generar un efecto de ficción y así crear un sentido narrativo para las imágenes. Una idea que, como ahora mostraremos, ha sido radicalmente cuestionada revisando, una vez, el modelo reduccionista de la temporalidad como instante asociado a la fotografía, y otras, destacando la importancia de los procesos de lectura de las imágenes por parte del espectador.<sup>20</sup>

Durante el periodo de las vanguardias históricas, y en especial en el constructivismo soviético de los años veinte con figuras como Dziga Vertov, El Lissitzky, Varvara Stepanova y Alexander Rodchenko, la fotografía y el cine comenzaron a compartir el montaje como principio estético

<sup>17</sup> Es interesante señalar también la existencia histórica de otros usos sociales de la imagen ligados al entretenimiento y la publicidad, así como de discursos tan dispares como la pedagogía o la medicina, que han sido una oportunidad para que cine y fotografía intermediaran en términos distintos a los del arte y la estética. Para este tema se pueden consultar algunos de los estudios recogidos en GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Op. cit.*, como el de CHÉROUX, C., “The Great Trade of Tricks: On Some Relations Between Conjuring Tricks, Photography and Cinematography”, pp. 81-111; y el de TAILLIBERT, Ch.: “The Mixed Use of Still and Moving Images in Education during the Interwar Period”, pp. 125-134.

<sup>18</sup> DUBOIS, PH.: “Photography *Mise-en-Film*. Autobiographical (H)istories and Psychic Apparatuses” en PIETRO, P. (ed.), *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 152.

<sup>19</sup> John Szarkowski hablaba de la incapacidad narrativa de la fotografía y su consiguiente deriva hacia lo simbólico en *The Photographer's Eye*. Nueva York, MoMA, 1964, p. 42.

<sup>20</sup> Para profundizar en este planteamiento consultar BAETENS, J., STREITBERGER, A. y VAN GELDER, H. (eds.): *Time and Photography*. Lovaina, Leuven University Press, 2010.





*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

igualmente aplicable a las imágenes fijas y en movimiento<sup>21</sup>. La toma, fotográfica o cinematográfica, se interpretaba no sólo como un encuadre dinámico sobre la realidad –angulaciones, picados, primeros planos...– sino fundamentalmente como un fragmento, una toma parcial, una elección entre otras posibles –ni definitiva ni última pues eran posibles sucesivos disparos o registros de un mismo tema– que requería de su montaje con otras imágenes para estructurar un mensaje visual, ya fuese mediante la ordenación de los fotogramas dentro de la secuencia fílmica o en la disposición de las fotografías en la página impresa. La cuestión para estos artistas no era la *descripción* del movimiento sino la *construcción* de un movimiento interno que dinamizara el tema de representación y que además movilizara a la audiencia.<sup>22</sup>

La idea de montaje se expandió entre las vanguardias de múltiples formas. Las secuencias, las series, las dobles impresiones, las exposiciones múltiples, los fotocollages, los fotomontajes o las yuxtaposiciones conformaron todo un repertorio que traducía los principios básicos del montaje, a la

<sup>21</sup> Es verdad que previamente, en la década de los años diez, los dadaístas berlineses inventaron el término “fotomontaje” a partir de la noción de montaje, asociándolo con el modo de producción industrial basado en el ensamblaje de piezas y con los valores modernos de lo mecánico, lo funcional y lo impersonal, sin relación con las connotaciones cinematográficas que después le imprimió el constructivismo soviético. Los dadaístas se interesaron por el montaje como la articulación –la fricción– en una imagen de fragmentos fotográficos heterogéneos, apropiados de revistas, periódicos o anuncios publicitarios. Cf. LUGON, O.: “Cinema Flipped Through: Film in the Press and Illustrated Books” en GUIDO, L. y OLIVIER, L. (eds.): *Op. cit.*, p. 145.

<sup>22</sup> Como puntualiza David Company, en el constructivismo “las fotos fijas comenzaron a parecer como fotogramas fílmicos, mientras que las películas casi eran construidas a partir de tomas fotográficas fijas” COMPANY, D.: *Op. cit.*, p. 31.

vez que apuntalaban la dimensión narrativa de la fotografía sobre la base de sus relaciones con el cine. Procedimientos que supusieron una radical diferencia con la creencia de que el potencial de la fotografía reside en su singularidad como imagen individual, cuyo epítome representaría después la poética del instante decisivo enunciada por Henri Cartier-Bresson en los años cincuenta.

Es relevante destacar cómo en este momento histórico la página impresa se convirtió en un fecundo medio para explorar las interacciones entre cine y fotografía. Por un lado, el cine, como imagen en movimiento, inspiró la adopción de estructuras secuenciales que dinamizaban la maquetación de revistas y libros donde la imagen primaba sobre el texto haciendo uso de la alienación de ráfagas de instantáneas, de la disposición de tiras fotográficas en horizontal o en vertical sobre los ejes de la página, así como de la superposición y la contraposición de imágenes. Desde comienzos del siglo XX, periódicos, revistas ilustradas y publicidad incorporaron estos procedimientos de diseño visual como estrategia comunicativa de sus contenidos. El libro *Foto-augeleil et photolphoto-eye* (1929) de Franz Roh y Jan Tschichold, publicado como catálogo de *Film und Foto*,<sup>23</sup> la primera exposición que reunía cine y fotografía en un marco artístico, contaría como un ejemplo de la implementación de estas estrategias en la edición fotográfica. Esta superación del carácter de imagen individual de la fotografía a través de la articulación de imágenes en la página impresa del libro recorrerá todo el siglo XX, constituyendo una de las formas más sólidas de la moderna expresión fotográfica y su estructura narrativa. *Métal* (1928) de Germaine Krull, *Antlitz der Zeit* (1929) de August Sander, *Die Welt ist schön* (1929) de Albert Renger-Patsch, *The English at Home* (1936) de Bill Brandt o *American Photographs* (1938) de Walker Evans bastarían como ramillete de excelentes ejemplos de lo que, prometiendo otra clase de verdad: “una verdad sólo disponible en los intersticios entre las imágenes, en el movimiento de una imagen a la siguiente”.<sup>24</sup>

De modo paralelo, en estos años de entreguerras, surgía otro procedimiento consistente en la extracción de fotogramas filmicos para su reproducción como fotografías en libros y revistas. Este paso del flujo continuo de la proyección a la estabilidad de la impresión sobre papel en revistas sirvió, en el caso del cine de vanguardia, para el conocimiento popular de esta innovadora forma de expresión cinematográfica. Pero el producto más relevante de esta convergencia de medios lo constituyeron los libros en los que se plasmaba explícitamente el intento de poner en movimiento las imágenes fijas extraídas de las películas mediante procedimientos gráficos y de maquetación, jugando con la secuencialidad de la sucesión de las hojas y con la simultaneidad que impone el marco de cada página, en un aparente traición de la especificidad fílmica. Libros tan singulares como *Yaponskoie kino* (1928) de El Lissitzsky, *Le Cinéma en URSS* (1936) de Alexander Rodchenko y Varvara Stepanova o *Filmgegner von heute Filmfreunde von morgen* (1929) de Hans Richter –también aparecido a raíz de *Film und Foto*– muestran todo un arco de posibilidades de este otro régimen visual que se abre con la página impresa como “meta-medio”, como una especie de “maquinaria” que con sus propios recursos “pone en movimiento” a las imágenes fijas.<sup>25</sup> No sorprende que un tiempo después László Moholy-Nagy, director

<sup>23</sup> La exposición tuvo lugar en Stuttgart en 1929 organizada por la Deutsche Werkbund, después estuvo itinerante por Alemania y en 1931 recaló en Japón, en las ciudades de Tokyo y Osaka.

<sup>24</sup> Blake Stimson ha definido como “ensayo fotográfico” este tipo de trabajos concebidos como secuencias o series de imágenes. En su opinión, el ensayo fotográfico surge como un modo intermedio entre el conocimiento analítico del movimiento proporcionada por la cronofotografía y la sutura o reanimación de los instantes producida por el cine para crear una experiencia vitalista del movimiento y la duración, mostrando “una verdad sólo disponible en los intersticios entre las imágenes, en el movimiento de una imagen a la siguiente”. STIMSON, B.: “The Pivot of the World: Photography and Its Nation” [2006] en CAMPANY, D. (ed.): *Op. cit.*, p. 96.

<sup>25</sup> Para un estudio detallado Cf. ALBERA, F., “From de Cinematic Book to the Film-book” en GUIDO, L. y OLIVIER, L. (eds.): *Op. cit.*, pp. 197-222; en este mismo libro también FRIZOT, M.: “On a Cinema Imaginary of Photography (1928-1930)”, pp. 177-196.



*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

por entonces del *Institut of Design* en Chicago, insistiera en que las series fotográficas, en su naturaleza secuencial, son la culminación lógica de la fotografía como “visión en movimiento”.<sup>26</sup>

La segunda mitad del siglo XX asistió a la aparición del Pop Art, el Minimal y el Conceptual Art y con ellos al surgimiento de una serie de nuevos planteamientos artísticos que desbordaban los límites tradicionalmente asignados a las disciplinas artísticas. La idea de una especificidad formal quedaba diluida en un proceso de hibridación en el que se entrecruzaban los nuevos medios técnicos y los géneros tradicionales de la pintura, el dibujo y la escultura, con la fotografía desempeñando un papel central en la revisión del concepto tradicional del arte. Durante la década de los setenta, esta hibridación medial desencadenó un efecto desmaterializador y performativo en el arte: las obras más que como objetos –de identidad física única, permanente y aurática– se constituían para un específica situación espacial y una específica duración temporal, privilegiando la presencia del espectador como factor integrante de la misma realización de la obra.<sup>27</sup> A partir de este momento, las instalaciones artísticas que trabajan con imágenes fotográficas adquieren un gran protagonismo. Philippe Dubois ha estudiado las consecuencias de este procedimiento para la fotografía, analizando la transformación en los modos de captar el tiempo y el espacio a través de este tipo de obras a fin de

<sup>26</sup> MOHOLY-NAGY, L.: “Image Sequences/Series” [1946] en CAMPANY, D. (ed.): *Op. cit.*, p. 83.

<sup>27</sup> Cf. CRIMP, D., “La actividad fotográfica de la posmodernidad” [1980], en RIBALTA, J. (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 150-162.

comprobar cómo se supera el rectángulo unitario y cerrado de la imagen fotográfica sencilla dentro de una reorganización de la visión. A juicio del teórico belga, se trata de una evolución fundamental en la fotografía que procede de la influencia del cine, “como una trasposición de esta extensión de la percepción del mundo por la imagen que ha impuesto el cine”.<sup>28</sup> De la fotografía como captación de un fragmento encerrado espacio-temporalmente a una pulsión de su desbordamiento que insertaría un efecto cinematográfico en la fotografía. Por un lado, el uso de recursos –introducidos en los años cincuenta por William Klein y Robert Frank– como el desenfoque, las imágenes movidas o vibratorias son un intento fotográfico de apresar los movimientos del tiempo, el espesor temporal no de la ilusión cinematográfica sino del “movimiento interior... el implícito temblor que agita secretamente cada cosa”.<sup>29</sup> Por otro, el uso del formato panorámico y de las imágenes de grandes dimensiones son también un muestra de esta voluntad de superar la limitación del marco-recorte fotográfico, de abrir una especie de barrido o recorrido ampliado de la mirada.<sup>30</sup>

Junto a estas estrategias enunciativas, el discurso artístico de la fotografía también ha estado ligado a planteamientos críticos de la representación, en particular a través de la fragmentación, la apropiación y el montaje. Recursos que, como hemos comprobado, ya fueron puestos en juego por las vanguardias históricas pero que con la aparición de la tecnología digital a finales del siglo XX adquieren una nueva dimensión deconstructiva y narrativa. La entidad de las fotografías es la de ser esencialmente fragmentos, recortes de espacio y de tiempo usurpados al *continuum* de lo real, y las tecnologías del ordenador permiten el montaje o reordenación de estos fragmentos heterogéneos mediante una sutura imperceptible. Si el fotomontaje vanguardista era deudor del collage y de su factura de costuras aún toscas, el fotomontaje digital, por el contrario, salvaguarda una apariencia de organicidad que no es gratuita o esteticista –el retorno al orden de un realismo analógico– sino que puede tener, como Walter Benjamin atribuía al “inconsciente óptico” de la fotografía, un potencial desvelador y crítico. En el fondo ya no se trata de “representar” la realidad sino, como sugirió José Luis Brea, de “poner en escena segmentos enunciativos que arrojen duda sobre el orden de la representación establecido”.<sup>31</sup> Al componer los distintos fragmentos visuales en la realización visual del fotomontaje, el dispositivo del ordenador, de acuerdo con el análisis de Brea, actuaría como “un segundo obturador” que no congela el tiempo sino que lo convierte en un “instante-devenir” que, a través de la lectura de la imagen, da lugar a una “cinematización” interna de la imagen, deslizando su significado hacia lo cinematográfico y lo literario.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> DUBOIS, PH.: “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea” en *Exit*, nº 3, 2001, p. 140.

<sup>29</sup> DUBOIS, PH.: *Op. cit.*, p. 141.

<sup>30</sup> DUBOIS, PH.: *Op. cit.*, p. 142.

<sup>31</sup> BREA, J. L.: “El inconsciente óptico y el segundo obturador (la fotografía en la era de su computerización)”, en *Papel Alpha*, nº 1, 1996, p. 21.

<sup>32</sup> BREA, J. L.: *Op. cit.*, p. 24. A este respecto, para entender cómo la tecnología digital ha (re)introducido las cuestiones del tiempo y el relato en la fotografía, es interesante invocar el concepto de “remediación” que han introducido Jay D. Bolter y Richard Grusin para dar razón de cómo interactúan los nuevos medios digitales con los antiguos electrónicos o impresos, de cómo los viejos medios sufren una serie de transformaciones que los aproximan a los nuevos y, en especial, de cómo un nuevo medio se define como tal de acuerdo con un entramado de usos o aplicaciones. Cf. BOLTER, D.J, y GRUSIN, R.: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge MA, MIT Press, 2000. Como contrapunto a esta perspectiva está el planteamiento de Lev Manovich quien, aceptada la idea de que la informatización de la cultura no sólo conduce a la aparición de nuevas formas culturales –por ejemplo los videojuegos– sino que también redefine las que ya existían –como el cine o la fotografía–, traza un recorrido genealógico para analizar cómo muchos de los principios supuestamente específicos de los nuevos medios pueden encontrarse ya en viejas formas culturales y medios tecnológicos como el cine de vanguardia de los años veinte, desde Griffith a Vertov. Cf. MANOVICH, L.: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* [2001]. Barcelona, Paidós, 2005.



*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

Podemos afirmar, en conclusión, que la dimensión narrativa y cinemática de la fotografía surge en el periodo de las vanguardias históricas como una consecuencia de la conquista de la instantaneidad que proporcionaba la fotografía y, a la vez, del reconocimiento de sus limitaciones como producto visual asilado –esa insuperable contradicción de la instantánea de aspirar a representar el movimiento a costa de paralizarlo– mediante la articulación de series y secuencias de imágenes capaces de capturar, gracias a una especie de expansión de su tiempo interior, la profundidad temporal de la vida y los matices de su permanente transformación, siempre con el horizonte del cine como modelo. Los desarrollos artísticos de las neovanguardias de las últimas décadas del siglo XX no han hecho sino deconstruir la idea de la instantaneidad de la fotografía como unidad estética para dar paso a otras formas fotográficas –desde las instalaciones multimedia y las escenificaciones fotográfica a la vertiente digital del fotomontaje– en las que las imágenes fotográficas son elementos de un conjunto interactuando con otros medios en el seno de diferentes contextos artísticos y culturales.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> CF. BAETENS, J.: “Une photographie vaut-elle mille films?”, en *Érudit*, vol. 34, nº 2-3, 2006, pp. 67-76 [URI: <http://id.erudit.org/iderudit/014266ar>, DOI: 10.7202/014266ar]. Para un análisis de la presencia de la estructura secuencial en la fotografía y la cultura visual contemporáneas así como su deuda con los trabajos de Muybridge y las vanguardias históricas, ver los trabajos recogidos en el apartado “Contemporary Sequences” en GUIDO, L. y GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Op. cit.*, pp. 317-388. Por otra parte, en el orden artístico, cabría citar la edición de 2010 de PhotoEspaña, comisariada por el profesor Sérgio Mah bajo el título “El tiempo expandido”, en la que se reflexiona sobre cómo en la fotografía artística algunas imágenes “provocan una inteligibilidad perceptiva que va más allá de su puntuación cronológica, como si suscitasen una dialéctica de temporalidades y de prácticas”, MAH, S.: “El tiempo expandido” en AA. VV.: *Op. cit.*, p. 13.

#### LA INMOVILIDAD EN EL MOVIMIENTO NARRATIVO FÍLMICO: EL ESPECTADOR RECONFIGURADO.

Ahora queremos abordar cómo el cine ha experimentado con la construcción de un relato jugando precisamente con la idea de inmovilidad y la detención del tiempo, ya sea mediante la filmación de fotografías y la incorporación fotogramas congelados en la sucesión fílmica, o bien mediante la ralentización de las imágenes y el recurso a las tomas largas.

El planteamiento de un tiempo narrativo dominado por la lentitud surge en el cine a partir de los años cincuenta como respuesta crítica a un entorno cada vez más dominado por la vorágine de la cultura televisiva y la industria hollywoodiense del entretenimiento y el espectáculo. Si durante las primeras décadas del siglo XX el fenómeno de la velocidad había inspirado las formas de visión del cine y la fotografía de vanguardia, tras la Segunda Guerra Mundial, la idea un tiempo acelerado pierde su crédito como revulsivo y la lentitud se impone como nueva estrategia “radical” de reflexión artística que no cesará de desarrollarse desde entonces, tal como apunta con acierto David Company.<sup>34</sup> Cineastas como Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovsky, Wim Wenders, Agnès Warda o Krzysztof Kieslowski pueden ser citados, entre otros muchos, dentro de este planteamiento cinematográfico contemplativo. Una forma de hacer cine en la que la ralentización del *tempo* narrativo sirvió para abrir un espacio de reflexión filosófica y estética dentro del mismo film.<sup>35</sup>

En los años sesenta y setenta surge un cine experimental que también participó de un interés por la inmovilidad y la lentitud pero esta vez mediado por una vocación autorreflexiva, de interrogación sobre el propio funcionamiento del cine como lenguaje y/o como dispositivo de visión y percepción, con paradigmáticos ejemplos como *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *Wavelength* (1967) de Michel Snow o *Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.<sup>36</sup> Películas en las que la relación entre cine y fotografía aparece como algo inextricable, donde las imágenes fotográficas se inscriben con toda su ambigüedad, dotadas de una densa profundidad y, al mismo tiempo, de una superficialidad opaca e impenetrable. Hecho que prueba, como ha escrito Mary Ann Doane, que el cine, a pesar de tener su propia historia, se ha vuelto hacia la fotografía como generadora de “dilemas epistemológicos”

34 CAMPANY, D.: “When to be Fast? When to be Slow?” en CAMPANY, D. (ed.): *Op. cit.*, p. 10. También Cf. FONT, D.: “Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja” en *Exit*, nº 3, 2001, pp. 16-31.

35 CAMPANY, D.: *Op. cit.*, p. 37. Por su parte, Raymond Bellour ha sugerido que este tipo de cine que asocia el movimiento cinematográfico con su interrupción o ralentización constituiría una “segunda historia del cine” todavía desatendida y que se remontaría a los comienzos del siglo XX con la figura de D.W. Griffith y que llegaría hasta nuestros días con el giro hacia “lo fotográfico” de autores de cineastas como Jean-Luc Godard o el más reciente Wong Kar-Wai como parte de esa lista anteriormente citada. Cf. BELLOUR, R.: “Concerning ‘The Photographic’” en BECKMAN, K. y MA, J. (eds.): *Stillmoving. Between Cinema and Photography*. Londres/Durham, Duke University Press, 2008, p. 256 y ss. Para una revisión de la presencia de las fotografías y su función narrativa en diferentes películas cinematográficas, Cf. CAMPANY, D.: *Op. cit.*, pp. 94-118.

36 Dentro de este planteamiento general de un cine volcado hacia el modelo de narración ralentizada –tan poco comercial y, la mayoría de las veces, marginal– Philippe Dubois se ha referido a un “cine fotográfico” como género realizado por cineastas que son por igual fotógrafos, algunas de cuyas películas son de carácter autobiográfico. Se trata de una suerte de “cine del yo”, de puesta en escena cinematográfica del sujeto, que el teórico francés identifica en ciertas producciones de Raymond Depardon, Agnès Varda, Chris Marker, Robert Frank y Hollis Frampton. Cf. DUBOIS, Ph.: “Photography *Mise-en-Film*. Autobiographical (H)istories and Psychic Apparatuses” en Pietro, P. (ed.): *Op. cit.*, p.152-172. Como contrapunto a esta perspectiva de fotógrafos convertidos al cine podemos traer a colación los nombres de David Lynch, Abbas Kiarostami, Dennis Hopper, Peter Greenaway, Wim Wenders, John Waters o Carlos Saura como autores que han dado a luz a una notable obra fotográfica inseparable de sus trabajos como directores de cine. Cf. *Exit*, nº 3, 2001, número monográfico titulado “Fuera de escena” dedicado a la fotografía realizada por cineastas y en particular a la obra de Wim Wenders y John Waters.



*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

capaces de contaminar la propia estructura temporal y narrativa cinematográfica.<sup>37</sup> En discusión con las reflexiones barthesianas sobre la fotografía, Raymond Bellour fue de los primeros teóricos en reflexionar sobre la captación de una película “a través del espectro de la fotografía” y cómo el tratamiento de lo inmóvil fotográfico mediante la inserción de imágenes congeladas, interrupciones del movimiento o gestos inmovilizados, modifican el sentido y el hilo de la historia narrada<sup>38</sup> y, sobre todo, tiene el turbador efecto de despegar al espectador de la ficción cinematográfica y su flujo temporal tornándolo un “espectador pensativo”.<sup>39</sup>

Roland Barthes nunca ocultó su escasa estima por el cine y las formas narrativas que someten al espectador a la irreversibilidad del vector del tiempo lineal, frente a su fascinación por la inmovilidad de la fotografía que permite otro modo de contemplación. Mientras la imagen cinematográfica es fugaz y nos lleva con ella en su fuga, la fotográfica nunca se deja asir por completo; mientras en

<sup>37</sup> DOANE, M.A.: “Tiempo real: la instantaneidad y el imaginario fotográfico” [2006] en AA.VV: *Op. cit.*, p. 67. De entre los filmes citados merece una mención especial el ya referido *La Jetée* de Chris Marker, una personal reflexión sobre el paso del tiempo, la memoria y el futuro convertida en referente imprescindible del cine realizado a partir de fotografías y fotogramas. Un cuidadoso análisis de esta obra se encuentra en ORLOW, U.: “Photography as Cinema: *La Jetée* and the Redemptive Powers of the Image” [1999/2006] en CAMPANY, D. (ed.): *Op. cit.*, pp. 177-184.

<sup>38</sup> BELLOUR, R.: “La interrupción, el instante” [1987] en AA. VV: *El tiempo expandido*, pp. 109-134.

<sup>39</sup> BELLOUR, R.: “Le spectateur pensif” [1984] en BELLOUR, R.: *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*. París, La Différence, 2002 (nueva edición revisada y corregida), p. 75-80. Para una revisión de este concepto Cf. MULVEY, L.: “The pensive spectator” en MULVEY, L.: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres, Reaktion Books, 2006, pp. 181-196.

el cine “no soy libre de cerrar los ojos” sometido a la voraz continuidad de una ilusión de vida, en la fotografía he de “cerrar los ojos” y dejar que el *punctum* llegue como una alucinación “hasta la conciencia afectiva”,<sup>40</sup> mientras el cine impone su tiempo de lectura, en la fotografía este tiempo es prerrogativa del espectador como una especie, según expresión de Peter Wollen, de “tiempo de reescritura libre”.<sup>41</sup> En suma, para Barthes, la fotografía es esencialmente “pensativa” y el cine carece de esa “pensatividad”.<sup>42</sup> No sorprende que el mismo autor apuntara que el cine sea, junto a las artes plásticas, un medio de “domesticación” de la fotografía, un recurso para “templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en la rostro de quien la mira”<sup>43</sup>, aunque con ello dejara la puerta abierta a una contaminación inversa por la que, tal como ha propuesto Raymond Bellour, la inervación del cine por lo fotográfico posibilita un espectador de cine más pensativo que el que concibiera el maestro francés.

En línea con la irrupción de la inmovilidad fotográfica en el cine, la detención y la ralentización del movimiento filmico, Laura Mulvey ha indagado sobre el modo en que la aparición de nuevos dispositivos tecnológicos como el vídeo, el DVD o la edición digital en ordenadores personales han reconfigurado por completo la naturaleza del espectador y la forma de contemplación del cine de celuloide. Gracias al control que el espectador posee sobre el proceso de visionado de las películas, éste tiene ahora tiempo para “parar, mirar y pensar”. Si desde sus orígenes la magia del cine ha sido identificada con su habilidad para crear la ilusión de movimiento, en estos momentos, perversa y paradójicamente, como precisa la teórica y cineasta británica, la magia surge cuando la imagen en movimiento es detenida y “el espectador pensativo puede descubrir en la imagen de celuloide más de lo que puede ser visto a veinticuatro fotogramas por segundo”.<sup>44</sup> Una nueva visibilidad de la inmovilidad constitutiva del cine y otra lectura de su linealidad narrativa son posibles gracias a esta nueva relación surgida entre los nuevos medios tecnológicos y el celuloide.<sup>45</sup>

La misma Laura Mulvey ha revisado esta idea desde la perspectiva psicoanalítica de su artículo “Placer visual y cine narrativo” (1989). Según este texto el cine narrativo clásico alberga una indisoluble paradoja: mientras promueve el placer fílmico a través de una mirada voyeurista, la presencia femenina consustancial al espectáculo narrativo induce una mirada fetichista en el espectador.<sup>46</sup>

40 BARTHES, R.: *La cámara lúcida*, Barcelona. Paidós, 1990, pp. 197 y 105.

41 WOLLEN, P.: *Op. cit.* p. 108.

42 BARTHES, R.: *Op. cit.*, pp. 81 y 106. Esto justifica su interés por el fotograma como esencia de “lo fílmico”, como elemento aislado del flujo narrativo que “se ríe del tiempo lógico” y permite “una auténtica mutación de la lectura” que deja aflorar el “sentido obtuso” reprimido por el film. BARTHES, R.: “El tercer sentido” [1975] en *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1995, p. 67.

43 BARTHES, R.: *Op. cit.*, pp. 196-197.

44 MULVEY, L.: “Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing” [2003] en CAMPANY, D. (ed.): *Op. cit.*, p. 139. Para este análisis del cambio de mirada del espectador a raíz de la introducción de los nuevos dispositivos se puede consultar también “Passing Time” en MULVEY, L.: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, pp. 7-16.

45 En paralelo a este fenómeno apuntemos que en la década de los noventa, el videoarte y las videoinstalaciones se consolidaron como prácticas artísticas que vinieron a tomar el relevo del cine experimental de los años sesenta y setenta, pero ahora ocupando los espacios de museos y galerías en vez de salas de cine. Mediante congelación de la imagen y la ralentización del movimiento —a menudo jugando con la proyección en forma de *loop*— el vídeo posibilitó una experiencia estética alejada del espectáculo cinematográfico y más cercana a lo que Raymond Bellour llamó una especie de fascinación o “vértigo estético”. BELLOUR, R.: “La doble hélice” en AA.VV., *Passages de l’image*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1991, p. 242.

46 Christian Metz ya había apuntado la diferencia entre cine y fotografía en términos psicoanalíticos al considerar que la fotografía, como imagen inmóvil vinculada al pasado, puede suplir la ausencia de un objeto, mientras que el cine, como imagen que sólo es en tiempo presente, puede articular el deseo del espectador a través de la ilusión de su virtual despliegue. De esta manera, si la fotografía es apta “para convertirse ella misma en fetiche”, el cine lo es para “aprovecharse del fetiche” en una estructura próxima al voyeurismo. METZ, Ch.: “Photography and Fetish”, en *October*, nº 34, 1985, p. 90.





*Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

Dicha presencia, en su dimensión erótica, actuaría contra la naturaleza diegética de este tipo de cine al provocar momentos de contemplación que supondrían una especie de congelación del flujo de la acción: la imagen fémica surgiría así como “un fetiche intruso, estático, unidimensional”.<sup>47</sup> Con las nuevas tecnologías y su capacidad para detener los momentos de aparición de la figura femenina, argumenta ahora Mulvey, se refuerza la “escopofilia fetichista” del espectador –el placer del fragmento inmóvil– en contra del voyeurismo que habitualmente induce el cine narrativo, ahondando en aquella contradicción que ya había adivinado como presente en la misma sala de proyección. Tiene lugar así una reconfiguración de “la relación de poder entre el espectador, la cámara y la pantalla”, hasta el punto de que la compulsión de parar y repetir las imágenes deseadas llevarían al espectador –en una manifestación de sadismo en términos freudianos– a “cometer un acto de violencia contra la cohesión de la historia, contra su unidad estética y la visión de su creador”: a convertirse en un “espectador posesivo”, en un espectador que puede dominar y poseer las imágenes antes elusivas.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> MULVEY, L., “Placer visual y cine narrativo” [1989] en WALLIS, B. (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, p. 377.

<sup>48</sup> MULVEY, L.: “The Possessive Spectator” en GREEN, D. y LOWRY, J. (eds.): *Op. cit.*, pp. 151-163. Dando un paso más allá, Victor Burgin, por su parte, conecta los conceptos de “espectador pensativo” y “espectador posesivo” con el de “espectador poseído” en la medida en que esos fragmentos objeto de compulsión, cautivan profundamente al espectador y pueden llegar a “usurpar” su singularidad subjetiva. Cf. BURGIN, V.: “Possesive, Pensive and Possessed” en GREEN, D. y LOWRY, J. (eds.): *Op. cit.*, pp. 165-176.

## CONCLUSIÓN: DE LO FOTOGRAFICO A LO CINEMATICO

En nuestro recorrido hemos podido comprobar que lo interesante en el análisis de las relaciones entre cine y fotografías es enfocar a ese ámbito que permanece entre el cine y la fotografía, a los intersticios entre la imagen fija y en movimiento. Hemos visto cómo las diferencias estructurales entre ambos medios quedan relativizadas –aunque no abolidas– por el análisis histórico de dichas relaciones y en particular por las contaminaciones que las prácticas artísticas han producido desde las vanguardias históricas hasta la tecnología digital, sin olvidar la inflexión introducida por el dispositivo del vídeo. Los encuentros entre cine y fotografía definirían así una importante área de intersección, interdisciplinar, en el que ninguno de los dos medios quedaría definido en sí mismo sino en relación con el otro. De hecho, por un lado, podemos afirmar que la línea divisoria entre fotografía y cine no coincide con la oposición simétrica entre inmovilidad y movimiento, ambos medios la traspasan sin cesar desde el momento en que la fotografía puede ser percibida como un factor legítimo en la reconstrucción del movimiento narrativo –pensemos en los fotomontajes pero también los archivos, los álbumes fotográficos o las fotonovelas– a la vez que el cine, tal como se acaba de mostrar, es un inabarcable repositorio de imágenes fijas. Por el otro, en coherencia con lo que acabamos de decir, ilusión de movimiento y movimiento narrativo no son tampoco dos elementos necesariamente coincidentes, por lo que no habría que hablar tanto de dos formas de tiempo –la inmovilidad de la instantánea frente la continuidad movimiento– sino más bien de dos modulaciones del tiempo narrativo.

Tan difícil es imaginar un “fotograma resistente a una lectura fotográfica”<sup>49</sup> como que exista hoy en día ninguna fotografía que “no contenga alguna huella del fotograma”.<sup>50</sup> Incluso, como sugiere Wim Wenders, en “el interior de cada fotografía también está el comienzo de una historia” y cualquiera de ellas puede ser “el primer fotograma de una película”.<sup>51</sup> Una mirada a las actuales relaciones entre cine y fotografía debe abordar, por tanto, las cuestiones del movimiento en relación a las imágenes fijas y, a la inversa, debe insistir sobre la inmovilidad en relación con las imágenes en movimiento. Si el nacimiento del cine marcó el punto de digresión entre las imágenes fijas y en movimiento, el presente momento de producción y reproducción electrónica de las imágenes propicia una nueva convergencia entre ambos sistemas icónicos desde su misma polaridad.

Al repasar algunas de las producciones artísticas contemporáneas se comprueba que las imágenes en las que están basadas son de “efecto fotográfico”, sin embargo el uso que se hace de la fotografía está muy alejado de su acepción tradicional no solamente porque tecnológicamente esté superada sino sobre todo porque estéticamente se halla desplazada hacia otros territorios. Por ejemplo, Jeff Wall concibe sus fotografías con formas estéticas inspiradas en la historia de la pintura haciendo uso de la intervención digital, Philip-Lorca diCorcia ilumina sus instantáneas fotográficas de la vida en la calle como si fuesen escenas de cine o de teatro, o Rineke Dijkstra quien trabaja el tema del retrato grabando vídeos junto a la realización de las series fotográficas. En todos estos autores vemos que la fotografía es un impulso hacia otros medios, un expediente para otras formas estéticas. No hace mucho Raymond Bellour interpretaba esta situación diciendo que lo fotográfico ya “no es reducible a la fotografía” sino que más bien es una especie de estado intermedio, un lugar entre el movimiento y la inmovilidad: “en el movimiento es lo que interrumpe, paraliza; en la inmovilidad, puede que muestre su relativa imposibilidad”.<sup>52</sup> Es decir, lo fotográfico sería el elemento estático y

49 CAMPANY, D.: *Op. cit.*, p. 54.

50 WALL, J.: “Interview/lecture” en *Transcript*, nº 3, 1996, citado por David CAMPANY en *The Cinematic*, p. 102.

51 WENDERS, W.: “Disparar fotos”, en *Exit*, nº 3, p. 49.

52 BELLOUR, R.: “Concerning ‘the photographic’” en BECKMAN, K. y MA, J. (eds.): *Op. cit.*, p. 253.

no narrativo que dentro del movimiento cinematográfico puede crear su interrupción con un efecto “pensativo”, mientras que simultáneamente puede incluso producir su propia imposibilidad como imagen estática –y manifestar así su cualidad no estática– al propiciar a través de diferentes estrategias su despliegue discursivo y narrativo.

El profesor norteamericano George Baker<sup>53</sup> ha abordado esta dualidad o escisión interna de lo fotográfico –entre lo estático y narrativo, ente lo no estático y no narrativo– adaptando el modelo teórico del “campo expandido” que Rosalind Krauss planteara para el análisis de los cambios en la escultura de la década de los setenta.<sup>54</sup> Las transformaciones que la práctica artística contemporánea ha efectuado en la imagen fotográfica para ir más allá del criterio formalista de su especificidad medial conformarían el “campo expandido de la fotografía”, ese ámbito de lo fotográfico que desborda el restrictivo propio de la fotografía. El fotomontaje digital, las instalaciones con proyección de imágenes, la articulación de video, fotografías y texto, o el juego con la discontinuidad y la fragmentación con la incorporación de *film stills*, constituyen un panorama complejo y disperso en el que el final de las diferencias radicales entre los medios anuncian, sino realizan ya, un verdadero giro de “lo fotográfico” hacia “lo cinematográfico”.<sup>55</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *El tiempo expandido*, Madrid, PhotoEspaña/La Fábrica, 2010.
- AA. VV.: *Passages de l’image*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1991.
- ALBERA, F.: “From de Cinematic Book to the Film-book” en GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Between Moving and Still Images*, pp. 197-222.
- ANDERSEN, Th.: *Eadweard Muybridge: Zoopraxographer*, Estados Unidos, 35 mm., 56 minutos, 1974.
- BAETENS, J.: “Une photographie vaut-elle mille films?”, en *Érudit*, vol. 34, n° 2-3, 2006, págs. 67-76 [URI: <http://id.erudit.org/iderudit/014266ar>, DOI: 10.7202/014266ar].
- BAETENS, J.: STREITBERGER, A. y VAN GELDER, H. (eds.): *Time and Photography*, Lovaina, Leuven University Press, 2010.
- BAKER, G.: “Photography’s Expanded Field”, en *October*, n° 114, 2005, pp. 120-140.
- BARTHES, R.: “El tercer sentido” [1970] en BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, pp. 49-67.
- \_\_\_\_\_: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001.
- \_\_\_\_\_: “Ontología de la fotografía” [1958] en BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?*, pp. 23-30.
- BECKMAN, K. y MA, J. (eds.): *Stillmoving. Between Cinema and Photography*, Londres/Durham, Duke University Press, 2008.

<sup>53</sup> BAKER, G.: “Photography’s Expanded Field”, en *October*, n° 114, 2005, pp. 120-140.

<sup>54</sup> KRAUSS, R.: “La escultura en el campo expandido” [1978] en KRAUSS, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303. La crítica y teórica norteamericana desarrolló un esquema conceptual de interrelaciones y exclusiones conformado por los términos de paisaje/arquitectura y no-paisaje/no-arquitectura en relación con la escultura. Georges Baker, por su parte, ha estructurado su sistema de interpretación del campo expandido de la fotografía sobre los pares conceptuales de narrativo/estático y no-narrativo/no-estático.

<sup>55</sup> BAKER, G.: *Op. cit.*, p. 122.

- BELLOUR, R.: “La doble hélice” en AA.VV.: *Passages de l’image*, pp. 239-249.
- \_\_\_\_\_ : “Le spectateur pensif”, en BELLOUR, R.: *L’Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, p. 75-80.
- \_\_\_\_\_ : *L’Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, París, La Différence, 2002 (nueva edición revisada y corregida).
- \_\_\_\_\_ : “Concerning ‘The Photographic’” en BECKMAN, K. y MA, J. (eds.): *Stillmoving. Between Cinema and Photography*, pp. 253-276.
- BOLTER, D.J, y Grusin, R.: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA, MIT Press, 2000.
- BREA, J.L., “El inconsciente óptico y el segundo obturador (la fotografía en la era de su computerización)”, en *Papel Alpha*, nº 1, 1996, pp. 15-27.
- BURGIN, V., “Possesive, Pensive and Possessed” en GREEN, D. y LOWRY, D. (eds.): *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, pp. 165-176.
- CAMPANY, D. (ed.): *The Cinematic*, Londres/ Cambridge MA, Whitechapel/MIT, 2007.
- CAMPANY, D.: “When to be Fast? When to be Slow?” en CAMPANY, D. (ed.): *The Cinematic*, pp. 10-17.
- \_\_\_\_\_ : *Photography and Cinema*, Londres, Reaktion Books, 2008.
- CHÉROUX, C.: “The Great Trade of Tricks: On Some Relations Between Conjuring Tricks, Photography and Cinematography”, en GUIDO, L. y GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Between Moving and Still Images*, pp. 81-111.
- CRIMP, D.: “La actividad fotográfica de la posmodernidad” [1980], en RIBALTA, J. (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, pp. 150-162.
- DAVID, C.: “Photography and Cinema” [1989] en CAMPANY, D. (ed.): *The Cinematic*, pp. 144-152.
- DE DUVE, TH.: “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox” en *October*, nº 5, 1978, pp. 113-125.
- DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.
- DOANE, M.A.: *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo* [2002], Murcia, CENDEAC, 2006.
- DOANE, M.A.: “Tiempo real: la instantaneidad y el imaginario fotográfico” [2006] en AA.VV.: *El tiempo expandido*, Madrid, PhotoEspaña/La Fábrica, 2010, pp. 61-79.
- DUBOIS, Ph.: “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea”, en *Exit*, nº 3, 2001, pp. 130-145.
- \_\_\_\_\_ : “Photography *Mise-en-Film*. Autobiographical (H)istories and Psychic Apparatuses” en PIETRO, P.: *Fugitive Images. From Photography to Video*, pp. 152-172.
- FONT, D., “Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja”, en *Exit*, nº 3, 2001, p. 16-31.
- FRIZOT, M.: “On a Cinema Imaginary of Photography (1928-1930)”, en GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Between Moving and Still Images*, pp. 177-196.
- GOMBRICH, E. H.: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1987.
- GREEN, D. y LORRY, J. (eds.): *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoforum/Photoworks, 2006.
- GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Between Moving and Still Images*, New Barnet, John Libbey, 2012.
- KRACAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996.
- KRAUSS, R.: “La escultura en el campo expandido” [1978] en KRAUSS, R.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 289-303.
- \_\_\_\_\_ : *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- LUGON, O.: “Cinema Flipped Through: Film in the Press and Illustrated Books” en GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Between Moving and Still Images*, pp. 137-146.
- MAH, S.: “El tiempo expandido” en AA.VV.: *El tiempo expandido*, Madrid, PhotoEspaña/La Fábrica, 2010, pp. 13-19.

- MANOVICH, L.: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* [2001], Barcelona, Paidós, 2005.
- MATHEWS, N. M. (ed.): *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, Manchester (Vermont), Hudson Hills, 2005.
- METZ, Ch.: "Photography and Fetish", en *October*, nº 34, 1985, pp. 81-90.
- MOHOLY-NAGY, L.: "Image Sequences/Series" [1946] en CAMPANY, D. (ed.): *The Cinematic*, p. 83.
- MULVEY, L.: "Placer visual y cine narrativo" [1989] en WALLIS, B. (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, pp. 365-377.
- \_\_\_\_\_ : "Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing" [2003] en CAMPANY, D. (ed.). *The Cinematic*, pp. 134-139.
- \_\_\_\_\_ : "The Possessive Spectator" en GREEN, D. y LORRY, J. (eds.): *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, pp. 151-163.
- \_\_\_\_\_ : *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006.
- MUSSER, Ch.: "A Cornucopia of Images. Comparison and Judgment across Theater, Film and the Visual Arts during the late Nineteenth Century" en MATHEWS, N. M. (ed.): *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, pp. 5-37.
- ORLOW, U.: "Photography as Cinema: *La Jetée* and the Redemptive Powers of the Image" [1999/2006] en CAMPANY, D. (ed.): *The Cinematic*, pp. 177-184.
- PIETRO, P. (ed.): *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- RIBALTA, J. (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- STIMSON, B.: "The Pivot of the World: Photography and Its Nation" [2006] en CAMPANY, D. (ed.): *The Cinematic*, pp. 91-101.
- SZARKOWSKI, J.: *The Photographer's Eye*, Nueva York, MoMA, 1964.
- TAILLIBERT, Ch.: "The Mixed Use of Still and Moving Images in Education during the Interwar Period", en GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Between Moving and Still Images*, pp.125-134.
- TORTAJADA, M.: "Photography/Cinema: Complementary Paradigms in the Early Twentieth Century" en GUIDO, L. y LUGON, O. (eds.): *Between Moving and Still Images*, pp. 33-46.
- WALLIS, B. (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- WENDERS, W.: "Disparar fotos", en *Exit*, nº 3, 2001, pp. 46-50.
- WOLLEN, P.: "Fire and Ice" [1984] en CAMPANY, D. (ed.). *The Cinematic*, pp. 108-113.